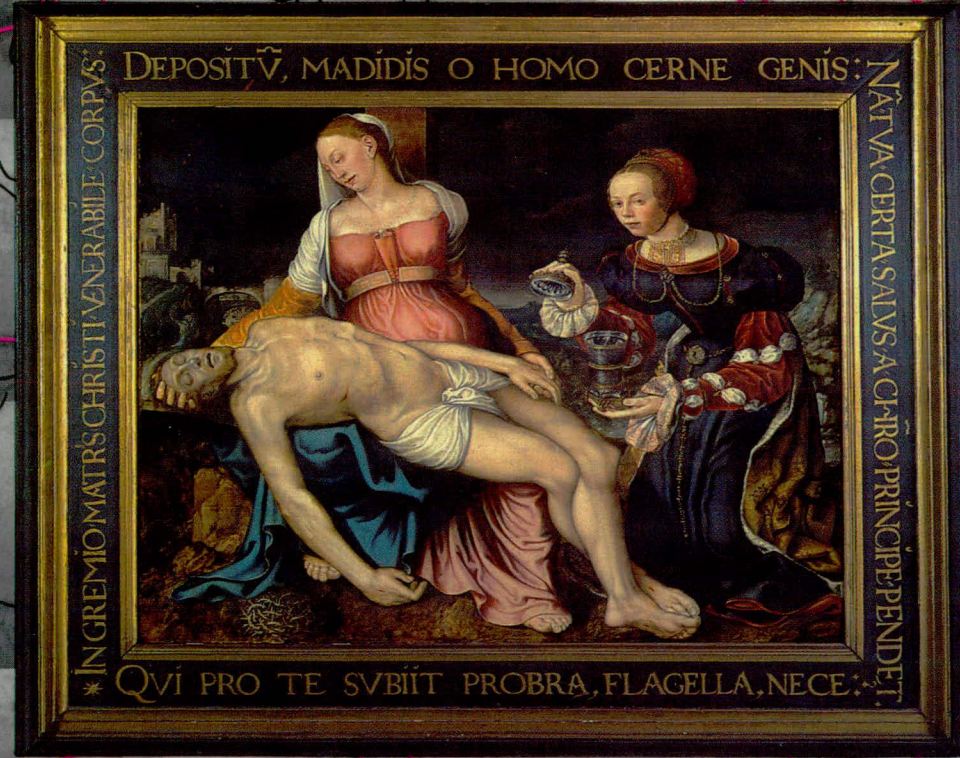
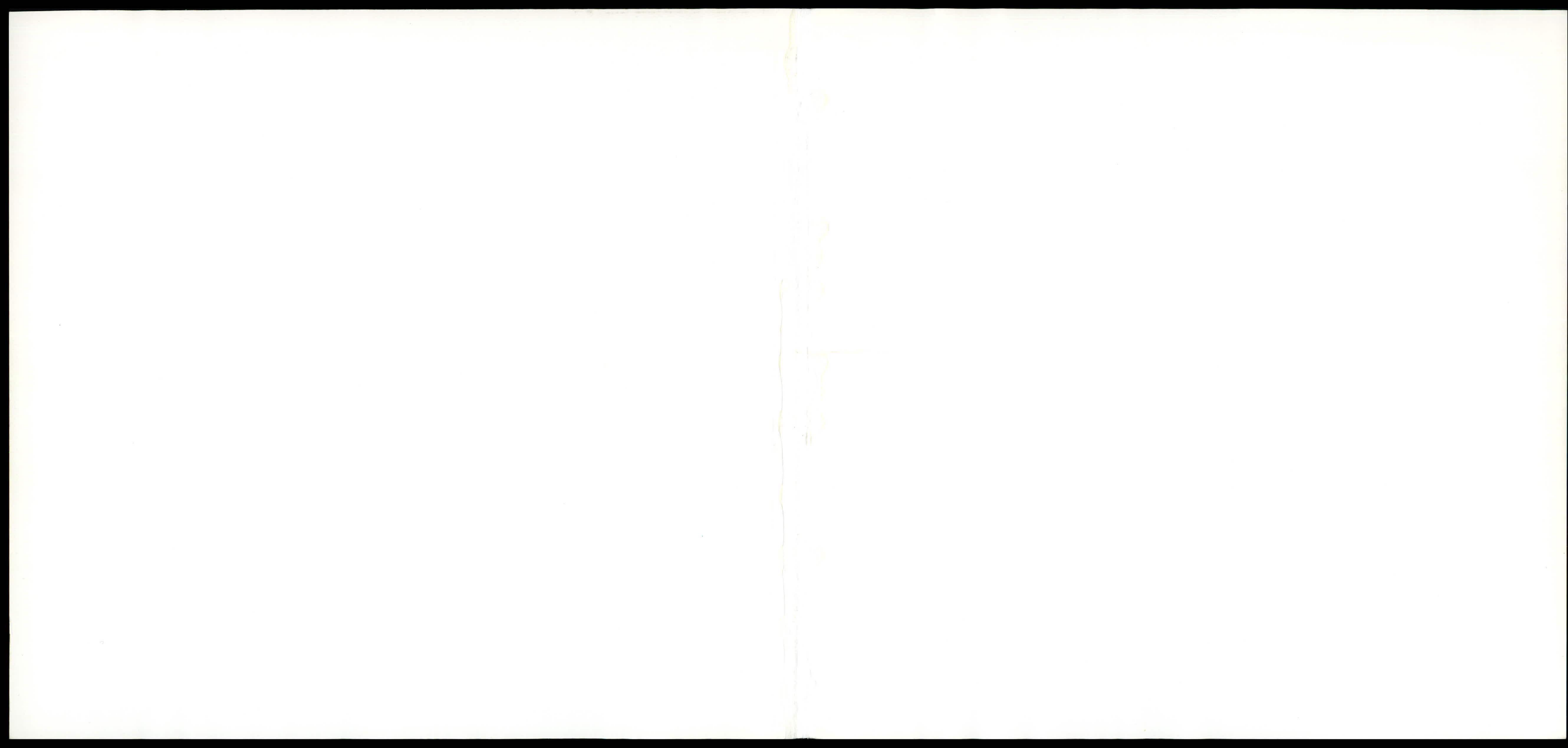


MECHTELT VAN LICHTENBERG TOE BOECOP (CA. 1520-1598)
EEN ONDERZOEK NAAR HAAR "PIËTA"





MECHTELT VAN LICHTENBERG TOE BOECOP
(CA. 1520-1598)

EEN ONDERZOEK NAAR HAAR "PIËTA"

Liesbeth Helmus

Centraal Museum Utrecht, 1989

Fotoverantwoording.

Amsterdam, Prof. dr J.R.J. van Asperen de Boer, nr 18-28, 32, 35 en 36.

Amsterdam, Centraal Laboratorium voor onderzoek van voorwerpen van kunst en wetenschap, nr 37 en 39.

Amsterdam, fotodienst Rijksmuseum, nr 34.

Basel, Öffentliche Kunstsammlung, nr 4.

Budapest, Szépművészeti Múzeum, nr 33.

"s-Gravenhage, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, nr 9.

Kampen, Stedelijk Museum, nr 5, 30 en 31.

Lille, Musée des Beaux-Arts, nr 38.

Parijs, Photographie Giraudon, nr 13.

Utrecht, Centraal Museum, nr 1, 6-8, 14-17 en 29.

Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, nr 11.

Utrecht, Rijksuniversiteit, nr 10, 12 en 38.

Zeist, Rijksdienst voor de Monumentenzorg, nr 2 en 3.

Colofon

Uitgave: Centraal Museum Utrecht, 1989.

Tekst: Liesbeth Helmus, Kunsthistorisch Instituut Universiteit van Amsterdam.

Vormgeving: Daan Out

Druk: Drukkerij Elinkwijk, Utrecht.

VERANTWOORDING

Ruim vijftien jaar geleden werd Mechtelt van Lichtenberg toe Boecops *Piëta* uit 1546 voor het Centraal Museum aangekocht uit Anwerps particulier bezit. Het stuk werd om verschillende redenen beschouwd als een bijzondere aanwinst voor de collectie oude schilderijen van het Centraal Museum. De mogelijkheid om Utrechtse schilderijen uit de pre-reformatorische periode te verwerven behoort meer tot de uitzondering dan tot de regel. Het feit dat het stuk gesigneerd en gedateerd is, in goede staat bewaard is gebleven en nog zijn authentieke lijst met dito opschrift bezit, maakt het, kunsthistorisch gezien, extra belangrijk. Verder is het schilderij boeiend om zijn stijl, die reminiscenties aan Jan van Scorel oproept, en om de intrigerende voorstelling. Dat geldt, wat dit laatste betreft, vooral Maria Magdalena — rechts op het schilderij — die wellicht als een (zelf)portret geïnterpreteerd moet worden. Tot slot kunnen 16de eeuwse kunstwerken die door vrouwen zijn gemaakt, beschouwd worden als zeldzaamheden.

Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop is niet bepaald een van de meest bekende Noord-nederlandse kunstenaars, ondanks het feit dat ze in de kunsthistorische literatuur niet geheel is verwaarloosd. Met name G.P. Rouffaer (1887) en G.J. Hoogewerff (1936-'47) hebben aandacht besteed aan Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop en haar oeuvre. Beide auteurs staan voornamelijk stil bij de periode waarin Mechtelt in Kampen verbleef; haar voorafgaande verblijf in Utrecht komt er nauwelijks aan te pas.

Hoogewerff typeert Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop als 'Een merkwaardige figuur tussen de schilders van Kampen'. Vervolgens probeert hij het hem bekende en toegeschreven werk chronologisch op een rijtje te plaatsen en vanuit die ordening stilistisch te interpreteren. Afgezien van de portretten die Mechtelt geschilderd zou hebben, brengt Hoo-

gewerff allereerst *De aanbidding van de herders* uit 1572 ter sprake. 'In de jaren die nu volgen', aldus Hoogewerff, 'heeft de kunstenaar er zich kennelijk op toegelegd om door naarstigheid en vlijt haar dameshandwerk op een hoger peil te brengen, en men moet zeggen dat zij hierin geslaagd is'. Uitgaande van deze gedachtengang houdt hij het jaartal 1547 op een *Laatste avondmaal* op een wijziging van 1574, dat hij als een juistere datering beschouwt.

Wanneer Hoogewerff de *Piëta* uit 1546 had gekend, dan was hij tot een volstrekt andere conclusie gekomen. In elk geval is duidelijk dat de stilistische ontwikkeling in het oeuvre van Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop zich niet (chrono)logisch laat interpreteren.

Onder de thans bekende schilderijen van Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop en de werken die aan haar worden toegeschreven, is de *Piëta* onmiskenbaar een hoogtepunt. Het stuk werd voor het eerst door J. de Coö (1949) gepubliceerd nadat hij het op een tentoonstelling had gezien. Daarna kwam het schilderij weer in het vergeetboek terecht tot het zo'n vijftienvintig jaar later werd aangekocht voor het Centraal Museum.

De aankoop van de *Piëta* heeft volgens mijn stellige overtuiging bijgedragen tot de hernieuwde belangstelling voor Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop en haar werk. In de recente literatuur die zich speciaal bezig houdt met vrouwelijke kunstenaars, heeft Mechtelt haar plaats gekregen. Germaine Greer (1979) schrijft zelfs: 'In het eerste kunsthistorisch handboek van Noord-Europa, *Het Schilderboek* van Karel van Mander (1604), wordt niet eens melding gemaakt van de vijf Nederlandse vrouwen die Vasari noemt. Schrevelius en Von Sandrart erkennen het bestaan van vrouwelijke schilders en Arnold Houbraken ging zo ver om zijn *Groote Schouburgh* het boek van Nederlandse schilders en schilderessen te noemen omdat hij meer dan twintig vrouwen had opgenomen. Geen van hen

vermeldt Mechteld toe Boecop, als kunstenares veel belangrijker dan anderen die wel vermeld werden, want zij heeft dertig jaar lang religieuze schilderijen van grote afmeting gemaakt, terwijl andere vrouwen bekendheid hebben gekregen met een paar blaadjes knipwerk en een aantal portretjes'.

Ook kunsthistorici hebben de persoon en het oeuvre van Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop weer ontdekt. Jan Laurens Siesling (1980) publiceerde een studie die toegespitst was op Mechtelts *Laatste avondmalen* te Kampen. Liesbeth Helmus, evenals Jan Laurens Siesling opgeleid aan het Kunsthistorisch Instituut van de Vrije Universiteit te Amsterdam, heeft zich speciaal verdiept in de *Piëta* die zich in de collectie van het Centraal Museum bevindt. De resultaten van haar onderzoek zijn in deze publicatie verwerkt.

Bij haar onderzoek is Liesbeth Helmus op zeer consciëntieuze wijze te werk gegaan. Zij heeft onder meer de biografie van Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop onderworpen aan een nieuw onderzoek, wat leidde tot een aantal nieuwe gegevens. Zonder iets te willen afdoen aan het belang van de overige onderdelen in deze publicatie, zijn het toch vooral de resultaten van het natuurwetenschappelijk onderzoek die letterlijk en figuurlijk in de kijker lopen. De bijzondere waardering van de zijde van het Centraal Museum voor dit aspect ligt in de lijn der traditie van dit museum. Sinds vele jaren immers worden publicaties uitgegeven en tentoonstellingen georganiseerd die speciaal aandacht besteden aan de resultaten van natuurwetenschappelijk onderzoek bij schilderijen.

Met deze publicatie heeft Liesbeth Helmus niet alleen het Centraal Museum een dienst bewezen maar tevens een belangrijke bijdrage geleverd aan de kennis van deze 'merkwaardige figuur', zoals Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop door Hoogewerff werd genoemd.

Jos de Meyere
conservator

MECHTELT VAN LICHTENBERG TOE BOECOP

BIOGRAFIE¹

'Maer wat magh ick veel oude ende vremde by-brengen, daer ons lant van dese Konstenaerssen vol is? Machteld van Lichtenberch, van den vor-naemsten adel uyt het sticht van *Vtrecht*, huys-vrouw van Jonckh^r. *Egbert van Boecop*, uyt Over-yssel, heeft vele stucken seer geestigh geschildert,...'² Met deze woorden spreekt de vermaarde Dortse stadsdokter Johan van Beverwijck in zijn boek *Van de Wtmentheyt des Vrouwelicken Geslachts* van 1643 zijn waardering uit voor Mechtelt van Lichtenberg, één van onze weinige Noordnederlandse schilderessen uit de zestien-de eeuw.

Over het leven van Mechtelt van Lichtenberg is tamelijk weinig bekend. Zelfs over haar geboortejaar en -plaats bestaat geen zekerheid.

Ze moet omstreeks 1520 geboren zijn, vermoedelijk te Utrecht, waar haar ouders woonden.³ Haar ouders behoorden, zoals Van Beverwijck memoreert, tot oude Utrechtse adellijke geslachten en zelf zou ze met een lid uit een Overijsselse adellijke familie trouwen. De geschiedenis van de Lichtenbergers gaat in elk geval terug tot in de 13de eeuw, toen zij zich in Utrecht vestigden, waar zij van meet af aan behoorden tot de meest prominente families van de stad. Hun politieke macht valt af te meten aan het feit dat ze, Hollands gezind als ze waren, de strijd aanbonden tegen de bisschop van Utrecht en de koning van Engeland. Burgemeester Jacob van Lichtenberg hield in 1299 zelfs bisschop Willem Berthout gedurende een jaar gevangen in huize Lichtenberg. In een veldslag die daar twee jaar later op volgde en die overigens door de Lichtenbergers werd verloren, sneuvelde de bisschop. Deze strijd, die het eindpunt markeerde van de machtspositie van de factie der Lichtenbergers, was ooit afgebeeld in het koor van de Sint Jacobskerk te Utrecht.⁴ Huis Lichtenberg, met het daaraan grenzende huis Klein Lichtenberg, gelegen aan de Stadhuisbrug en tegenwoordig deel uitmakend van het stadhuiscomplex, herinneren nog aan hun roemrijke verleden (afb. 1). De percelen bleven tot het derde kwart van de veertiende eeuw in het bezit van de familie, waarna ze in andere handen overgingen om in 1537 uiteindelijk te worden aangekocht door de stad Utrecht, die er nog steeds over beschikt.⁵ De ouders van Mechtelt, Gerrit van Lichtenberg en Cornelia de Voocht van Rijnevelt hebben er zelf dus nooit gewoond.

Ook de moeder van Mechtelt, Cornelia, stamde, zoals gezegd, uit een aanzienlijke familie. Ze was de dochter van Sweder de Voocht van Rijnevelt, die familie was van Frederik de Voocht van Rijnevelt.

1. Adriaen Honich, *Gezicht op het oude stadhuis en de Stadhuisbrug te Utrecht*, 1663. Utrecht, Centraal Museum.



De ouders van Mechtelt huwden op 18 april 1516 en kregen ter gelegenheid van deze gebeurtenis van Gerrits moeder, Margriet, de helft van haar grondbezit ten geschenke.⁶ Gijsbert van Lichtenberg, de vader van Gerrit, die tijdens zijn leven het schildersambacht uitoefende, was toen al overleden.⁷ Gerrit en Cornelia kregen twee dochters, Anna en Mechtelt.

Gerrit van Lichtenberg en de Utrechtse gildebeweging

Mechtelts vader was in de jaren 1524-1526 ouderman van het zadelaarsgilde in Utrecht.⁸ Het zadelaarsgilde was een verzamelgilde, waarin behalve de zadelaars ook andere beroepen, zoals de schilders vertegenwoordigd waren. Gerrit van Lichtenberg bekleedde deze functie ten tijde van de zogenaamde gildenbeweging van 1525. Deze vloeide voort uit de sterk verhoogde belastingen die nodig waren voor het vrijkopen van het door Karel van Gelre veroverde Oversticht (bestaande uit Overijssel, Drenthe en de stad Groningen) en tevens uit de verminderde politieke invloed van de gilden.⁹ Samen met andere tegenstanders van de heersende magistraat brachten de gilden in april 1525 het stadsbestuur ten val. De nieuwe oudermannen van de gilden kozen vervolgens 24 raden en 12 schepenen. In plaats van de oudraad kozen de gilden 42 meentemannen, twee uit elk gilde. Gerrit van Lichtenberg was één van hen.¹⁰ Hij werd op 17 februari 1528 aangesteld als schepen en nog in het voorjaar van hetzelfde jaar werd hij lid van de 'vive'.¹¹ Dit nieuwe college, bestaande uit vijf raadsleden onder voorzitterschap van de eerste twee burgemeesters, zou voortaan de berechting van alle misdaden binnen de stad voorbereiden voor behandeling door de Raad. De machtspositie van de gilden was echter van korte duur. Toen eind 1528 een einde kwam aan vierhonderd jaar stedelijke autonomie en de stad onderworpen werd

aan het gezag van het Bourgondische bestuur, betekende dit tevens dat de politieke rol van de gilden, die werden teruggebracht tot eenvoudige bedrijfscorporaties, definitief was uitgespeeld.¹²

Men is er altijd van uitgegaan dat Gerrit lid was van het zadelaarsgilde omdat hij glazenmaker zou zijn geweest.¹³ Glazenmakers en de vervaardigers van geschilderde glazen behoorden immers evenals de schilders tot dit gilde. Gerrit was echter geen glazenmaker.¹⁴ Evenmin heeft hij, voor zover bekend, een van de andere beroepen uitgeoefend die onder het zadelaarsgilde vielen. Het beroep speelde bij een lidmaatschap van een gilde lange tijd geen doorslaggevende rol. Sedert 1428 was iedere burger verplicht zich in een gilde te laten opnemen.¹⁵ Dit hield verband met de verplichtingen waaraan ieder gilde moest voldoen, zoals de krijgsdienst en de 'waak'. In Utrecht kenden de gilden zowel bedrijfs- als politieke leden. De laatsten deelden weliswaar hun politieke rechten met het gilde waarbij zij waren ingedeeld, maar waren bij de uitoefening van hun bedrijf wel degelijk gehouden aan de keuren van het gilde waaronder hun bedrijf ressorteerde. Een dubbel lidmaatschap was daarom niet ongebruikelijk. Het verschil tussen bedrijfs- en politieke leden verviel in 1528 toen aan de gilden hun politieke macht werd ontnomen en het hen verboden werd andere leden aan te nemen dan die welke het bedrijf van het gilde uitoefenden.¹⁶ Het is zeer waarschijnlijk dat Gerrit, omdat hij als ouderman een belangrijke bestuursfunctie bekleedde, om politieke redenen lid was. Dat hij dit bij het zadelaarsgilde was, heeft wellicht te maken met het feit dat hij de zoon was van een schilder. Kinderen traden namelijk veelal toe tot het gilde van de vader. Op 4 december 1545 werd Gerrit nog aangesteld tot 'raad' in de Vroedschap.¹⁷ We komen zijn naam verder in de archieven nog tegen in verband met huizentransporten in de jaren 1531, 1537 en 1542.¹⁸ Gerrit overleed waarschijnlijk in 1549.¹⁹

Mechtelt en Kampen

De oudere zus van Mechtelt, Anna, was in 1540 gehuwd met de Kampenaar Gerrit van Leeuwen.²⁰ Mechtelt zelf trouwde tussen 1546 en 1549 met Egbert toe Boecop, de broer van de toenmalige burgemeester van Kampen, Arent toe Boecop.²¹

In hoeverre Mechtelt via haar oudere zusster met de Kampense familie in contact kwam is een open vraag. Egbert was een telg van de Kampense tak van de familie Toe Boecop die, oorspronkelijk afkomstig uit Elburg, zich in de 15de eeuw in Kampen vestigde. In Elburg liet één van de voorvaderen van Egbert sporen na in zijn hoedanigheid als 'regter van Veluwe en generaal rentmeester van Hertog Willem van Gelder.' Egberts overgrootvader Arent was schepen van Elburg. Hij kreeg vier zoons, waarvan de jongste, Derck toe Boecop, de vader was van Arent en Egbert. Arent, meermalen tot burgemeester gekozen, speelde een belangrijke politieke rol in Kampen. Vanwege zijn Spaansgezindheid, werd hij tijdens de Reformatie gevangen gezet in het kasteel van Genemuiden waar hij zijn *Kroniek* schreef.²² Hoewel Egbert in de Raad van Kam-

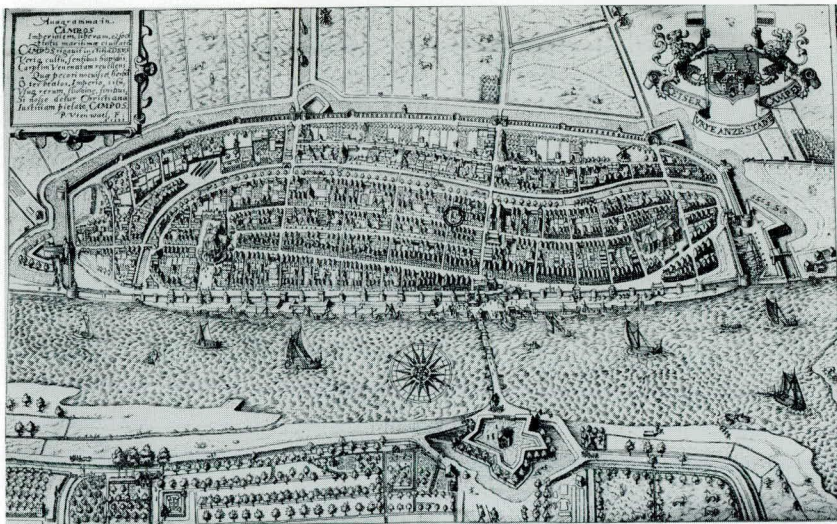
pen geen onaanzienlijke rol speelde, hij in 1541 en 1561 lid was van de Kamper schepenkamer en in 1573 en 1575 kerkmeester van de Sint Nicolaas- of Buitenkerk, is hij toch altijd in de schaduw van zijn broer Arent blijven staan.²³ Dit neemt niet weg dat Mechtelt desondanks een zéér goede partij huwde.

We komen Mechtelt en haar man tussen 1549 en 1579 zes keer tegen in de archieven van Kampen in verband met verkopen van land en huizen.²⁴ Dat Mechtelt ook nog altijd een aantal huizen in Utrecht bezat, blijkt uit transporten uit de jaren 1563 en 1565, toen Egbert en Mechtelt hun Utrechtse huizenbezit van de hand deden.²⁵ Mogelijk moeten deze verkopen in verband worden gebracht met de aflossing door Egbert in 1566 van een schuld van 300 carolus gulden voor Sweer Dirksz. de Voocht van Rijnevelt, de zoon van de broer van Mechtelts moeder, Cornelia de Voocht van Rijnevelt.²⁶

Egbert en Mechtelt kregen zes kinderen.²⁷ Dirck toe Boecop was de oudste en enige zoon. Hij werd geboren in 1551 en trouwde met jonkvrouwe Eva van Rijnevelt van Linschoten. In hoeverre zij familie was van Mechtelts moeder is onduidelijk. Hij overleed in 1632 en ligt begraven in Utrecht.²⁸ Als oudste erfde hij de schilderijen van zijn moeder en de bibliotheek.²⁹ Mette, hun eerste dochter, stierf jong. Dan volgden Bette en Margaretha. De laatste was gehuwd met Philibert de Wolffs van Westenrode.³⁰ Cornelia, de op één na jongste, trouwde twee maal, de eerste keer met Roric van Harderwijk en vervolgens met Gerrit Boecop van Houwenberch.³¹ Catarina, de jongste, stierf eveneens jong.

Het gezin woonde omstreeks 1570 in de Nieuwstraat aan de westzijde, vlak bij de Broederkerk (afb. 2).³² Het huis lag op de hoek van de Sint Jacobsstraat en de Nieuwstraat, de huidige Bovennieuwstraat. In de gevel van het huis dat nu op deze plaats staat in het helmteken met het wapen van Toe Boecop ingemetseld (afb. 3). Tegenover hen, eveneens op de hoek, woonde Eg-

2. P. Wttewael, *Plattegrond van Kampen*, 1598 (19de eeuwse druk). Kampen, Gemeentearchief. Het huis waar Mechtelt woonde is omcirkeld.





berts broer Arent met zijn gezin.³³ Mechtelt verkocht haar huis op 11 juni 1579, toen zij weduwe was geworden.³⁴ Ze stierf in mei 1598.³⁵

Het kunstenaarschap van Mechtelt van Lichtenberg

De lacune die bestond in de historiografie van de vrouwelijke schilders is de laatste twee decennia door de opkomst van de vrouwenstudies ruimschoots aangevuld.³⁶ Wel is het opmerkelijk dat naast alle Italiaanse en Vlaamse schilderessen die besproken worden, de naam van Mechtelt vaak ontbreekt, terwijl zij in de Noordelijke Nederlanden van de zestiende eeuw als schilderes toch een unieke positie inneemt.

De vrouwen die zich het kunstenaarschap konden veroorloven in de zestiende eeuw waren

meestal van betere komaf. Zij leerden het ambacht doorgaans in het atelier van hun vader of van hun echtgehoort, zoals de bekende tijdgenote van Mechtelt, Catharina van Hemessen (1528-na 1587).³⁷ Zij was de dochter van de schilder Jan van Hemessen en leerde het vak in het atelier van haar vader in Antwerpen. We weten dat ze hem assisteerde bij het schilderen van achtergronden. Maar ze vervaardigde ook zelfstandig schilderijen. Tien werken zijn ons bekend, alle geschilderd tussen 1548 en 1552. Omdat na 1552 geen schilderijen van haar hand kunnen worden getraceerd, wordt aangenomen dat zij na haar huwelijk, dat plaatsvond in 1554, niet meer heeft geschilderd. Haar oeuvre bestaat voornamelijk uit portretten. Het vroegst bekende werk is een zelfportret, gesigneerd en gedateerd: 'EGO CATERINA DE HEMESSEN ME PINXI 1548' (Ik, Caterina van Hemessen schilderde mijzelf in 1548). Onder de signatuur heeft zij haar leeftijd vermeld: 'ETATIS SUA 20' (afb. 4). Dit schilderij, waarop zij



4. Catharina van Hemessen, *Zelfportret*, 1548. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

3. Het pand Bovennieuwstraat 108 te Kampen (1960).

5. Cornelia toe Boecop,
Mansportret, 1595. Kampen,
 Stedelijk Museum.

zichzelf heeft geportretteerd als schilderes, dateert van twee jaar na de *Piëta* van Mechtelt van Lichtenberg. Het is één van de vroegste zelfportretten van een schilder aan het werk.

Maar laten we terugkeren naar Mechtelt van Lichtenberg met de vraag waar zij haar opleiding heeft genoten. Haar vader was, zoals reeds ter sprake kwam, wel lid van het zadelaarsgilde, maar er is geen enkele aanwijzing dat hij het schildersvak daadwerkelijk uitgeoefend heeft. Haar vader komt dus niet in aanmerking als leermeester. Haar grootvader was wel schilder, maar hij was al overleden toen Mechtelt geboren werd.³⁸ Van hem heeft zij het vak dus ook niet kunnen leren. Het is mogelijk dat Mechtelt contacten heeft gehad met Jan van Scorel. Over haar mogelijke opleiding in het atelier van deze schilder of in een andere werkplaats in Utrecht is echter niets bekend.

Mechtelt stond niet ingeschreven bij het gilde. Het feit dat zij geen lid was, had wel tot gevolg dat het haar verboden was, uitgezonderd op de jaarmarkten, werk in het openbaar te verkopen.³⁹ Niet-leden mochten bovendien ook geen officiële, betaalde opdrachten aannemen. Deze markt werd beheerst door het gilde, dat tot op zekere hoogte ook de kwaliteit waarborgde.⁴⁰ Wij mogen daarom aannemen dat Mechtelt alleen privé schilderde. Dit stond schenkingen van haar hand in de vorm van schilderijen natuurlijk niet in de weg.

Kennelijk heeft het schildersambacht aanstekelijk gewerkt op haar dochters, Cornelia en Margaretha, die beiden ook schilderden. 'Haer dochter Cornelia van Boecop, verstont haer mede op deselvige Konst, ende die leefde noch seer oudt zijnde in 't jaer 1629', zo besluit Johan van Beverwijck zijn korte biografische notitie over Mechtelt.⁴¹ Van Cornelia bezit het Stedelijk Museum in Kampen een mansportret (afb. 5).⁴² Het is gesigneerd en gedateerd: 'IOV. CORNELIA TOE BOECOP ME FAECIT AN. 1595'. Maar ook van Margaretha, die niet wordt vermeld in Van Be-



verwijcks *Van de Wtnementheyt des Vrouwelicken Geslachts*, kon een schilderij worden getraceerd.⁴³ Het zijn *De vier evangelisten*, voluit gesigneerd en gedateerd: 'I MARGARETA TO BOCOP MAE FECIT ANO 1574' (afb. 6). De verblijfplaats van het werk is onbekend. Het is een wat vreemde compositie, waarbij de evangelisten, zo lijkt het althans, met elkaar in gesprek zijn gewikkeld. Zij zijn allen afgebeeld met hun symbolen. Geheel links zien we Mattheus met de mens of engel, naast hem Marcus met de leeuw en daarnaast Johannes met de adelaar. Geheel rechts tenslotte staat Lucas met de stier. Tussen de hoofden van Johannes en Marcus is de Heilige Geest afgebeeld in de gedaante van een duif. Dat Margaretha bij het schilderen beïnvloed is geweest door haar moeders werk blijkt als we het schilderij vergelijken met een voorstelling van *Het laatste avondmaal* dat aan Mechtelt moet worden toegeschreven (afb. 40). Zo heeft Margaretha de evan-



gelist Lucas ontleend aan de apostel die op Mechtel's schilderij rechts van Judas is afgebeeld. De laatste is herkenbaar aan de hostie die hij krijgt aangereikt van Christus ten teken van het verraad. De evangelist Mattheus is vrijwel identiek aan de apostel links op de voorgrond van *Het laatste avondmaal*.⁴⁴

6. Margaretha toe Boccop,
De vier evangelisten, 1574.
Verblijfplaats onbekend.

DE "PIËTA" UIT UTRECHT

Het onbetwiste oeuvre van Mechtelt van Lichtenberg telt slechts drie schilderijen.⁴⁵ Afgezien van de *Piëta* uit 1546 in het bezit van het Centraal Museum te Utrecht, zijn dat *De aanbidding van de herders* uit 1572 en *Het laatste avondmaal* van 1574, beide in het Stedelijk Museum te Kampen. Deze werken zijn alle gesigneerd en gedateerd. Verder is er nog *Het laatste avondmaal* dat met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid aan Mechtelt moet worden toegeschreven.⁴⁶

Toen Mechtelt haar vroegst bekende werk, de *Piëta* schilderde, woonde zij in Utrecht, waar Jan van Scorel, die grote waardering genoot onder zijn tijdgenoten, destijds de meest invloedrijke schilder was (afb. 7). Hij had tussen 1520 en 1523 Italië en het Heilig Land bezocht en vestigde zich daarna, met een onderbreking van drie jaar toen hij in Haarlem woonde vanwege de ongeregelheden in Utrecht, in 1530 blijvend in deze stad. Hij was vanaf 1528 kanunnik van St Marie in Utrecht. Van Scorel was geen lid van het Utrechtse Zadelaarsgilde, waar de schilders

7. Mechtelt van Lichtenberg
toe Boecop, *Piëta*, 1546.
Utrecht, Centraal Museum.

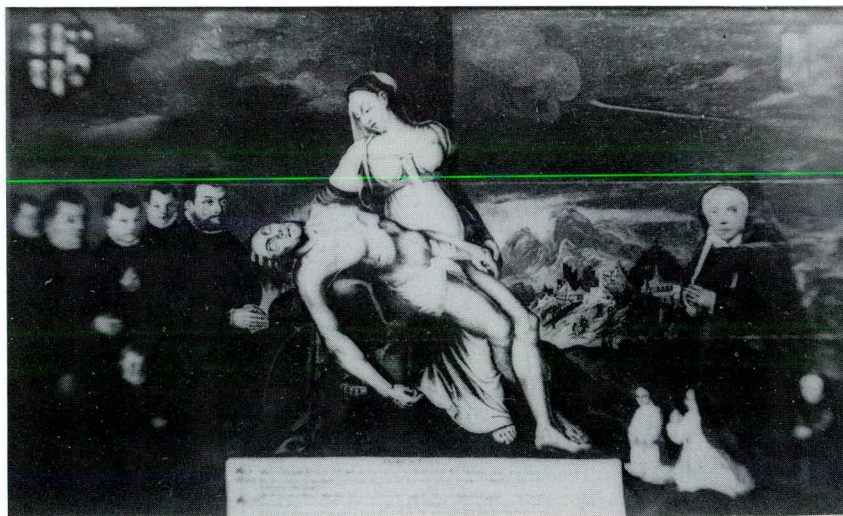




wij een schilderij in de discussie betrekken, dat slechts bekend is van een onscherpe foto, voorstellende een *Piëta met stichters* (afb. 9). Centraal op een rots zien wij Maria met het lichaam van Christus op haar schoot met links en rechts van hen de stichters.⁴⁸ Achter Maria's hoofd is nog net een gedeelte van het kruis zichtbaar. Het wapen in de linkerbovenhoek en de tekst onder de *pietà*-groep zijn jammergenoeg op de foto te onscherp om er verder iets uit te kunnen afleiden. Een doorkijk geeft zicht op een stadje met kleine figuurtjes. De *pietà* op dit paneel vertoont zeer grote overeenkomsten met die van Mechtelt. Waarschijnlijk heeft Mechtelt haar *pietà*-groep gecopieerd, is het niet naar dit schilderij, dan wel naar een prent of een ander voorbeeld. We komen later op deze kwestie terug.

8. Jan van Scorel, *Bewening van Christus*, circa 1540. Utrecht, Centraal Museum.

onder ressorteerden. Vanwege zijn status als geestelijke kon hij werken als 'vrij ondernemer', zonder zich te hoeven houden aan de gildebepalingen. Over het atelier van Jan van Scorel is niet veel bekend. Wel valt er uit de bronnen op te maken dat dit atelier vooral in de jaren veertig van de 16de eeuw bijzonder actief was. Gedurende deze periode schijnt hij veel helpers in dienst te hebben gehad.⁴⁷ Mechtelt zal Jan van Scorel ongetwijfeld gekend hebben, maar of zij ook in zijn atelier werkzaam is geweest, daar kunnen we slechts naar gissen. Wel verraadt de invloed van Van Scorel zich in de architectuur en de ruïnes links achter Maria op Mechtelts *Piëta* (afb. 8). Wat de figuren op dit schilderij echter aangaat, in het bijzonder die van Maria en Christus, lijken deze op het eerste gezicht meer beïnvloed door het werk van Maerten van Heemskerck, die overigens een leerling van Van Scorel was. Maar voordat wij verder spreken over mogelijke invloeden van Van Heemskerck, moeten



9. Anoniem Vlaams, *Piëta met stichters*, 16de eeuw. Verblijfplaats onbekend.

Iconografie van de "Piëta"

Op het schilderij van Mechtelt is Maria weergegeven zittend aan de voet van het kruis, terwijl zij haar gestorven zoon beweent. Het is het moment na de kruisafname, als Maria Christus op haar schoot neemt en treurt over zijn dood. Een dergelijke voorstelling wordt een *pietà* genoemd.⁴⁹

10. Anoniem Duits, *Vesperbild*, circa 1530. Erfurt, Ursulerinnenkloster.

Naast Maria is de boetvaardige Maria Magdalena geplaatst, herkenbaar aan haar attriboot, de zalfpot, die zij ons geopend voorhoudt. Op de voorgrond ligt de doornenkroon.

Evenals het verwante thema van de bewening van Christus is de *pietà* een gebeurtenis die niet in de Bijbel is beschreven, maar een later geformuleerde episode die zich zou hebben afgespeeld tussen de kruisafname en de graflegging. Deze laatste twee momenten uit de passie van Christus hebben daarentegen wel een bijbelse herkomst.

De ontstaansgeschiedenis van de *pietà*-voorstellingen is problematisch. In de elfde eeuw ontstaan in de Byzantijnse schilderkunst de eerste voorstellingen van de bewening, meestal gecombineerd met de kruisafname. Een voorstelling van de bewening onderscheidt zich van een *pietà* doordat er bij de gebeurtenis meerdere personen aanwezig zijn. Naast Maria, Maria Magdalena en Johannes zijn meestal ook Jozef van Arimathea en Nicodemus afgebeeld (afb. 8). Doordat voorstellingen van de bewening zo nauw verbonden zijn met afbeeldingen van de grafdraging, waarbij Christus liggend in een doek naar het graf wordt gedragen, en de graflegging, waarbij hij in het graf wordt gelegd, is een duidelijk onderscheid tussen deze drie thema's vaak moeilijk te maken.

In Duitsland ontstaat in de twaalfde eeuw het *Vesperbild*, de beeldhouwde tweefigurengroep van Maria met de overleden Christus op haar schoot, in Italië ook wel *pietà* genaamd (afb. 10). Deze beeldengroep, die vooral in het land van ontstaan een grote populariteit genoot, is een iconografisch novum.

Als iconografisch thema zou de tweefigurengroep ontstaan zijn uit de legendevoorming rondom de kruisiging, waarbij Maria staande onder het kruis het verlangen uitsprak om haar zoon aan te raken en te omarmen.⁵⁰ Volgens weer een andere these zou de inventie van het *Vesperbild* herleid kunnen worden tot een icono-



grafische ontwikkeling die zich buiten Duitsland heeft afgespeeld.⁵¹ De *pietà* zou volgens deze these ontstaan zijn uit de passie-iconografie. Vooral de kruisafname en de graflegging, met als afleidingen de bewening en de grafdraging, bieden de componenten waaruit de nieuwe voorstelling zou zijn opgebouwd. De bewening, voortgekomen uit de graflegging en ontstaan in de 11de eeuw, heeft sedert het werk van de Italiaanse schilder Giotto zo'n grote verspreiding gekend, ook benoorden de Alpen, dat hier de wortels gezocht moeten worden van de geïsoleerde *pietà*-groepen. De Italiaanse Trecento-schilderkunst kent ook de zelfstandige, uit de bewening losgekoppelde *pietà*. Het gaat echter slechts om een enkel fresco, waarvan wel moet worden aangenomen dat deze uit dezelfde periode dateren als de vroegste *Vesperbilder*, dus uit

het begin van de 14de eeuw. De Italiaanse voorstellingen zijn doorgaans gestileerd, de Duitse beelden daarentegen zijn veel naturalistischer. Juist vanwege het uiterst naturalistisch voorgestelde lichaam van Christus, dat met liefdevolle overgave omarmd wordt door zijn moeder, ontstaat voor de toeschouwer vaak een schokkende voorstelling.⁵²

Laten we nu terugkeren naar de *Piëta* van Mechtelt van Lichtenberg. Het paneel is nog in zijn oorspronkelijke lijst gevat. Ook de verzen op deze lijst, die waarschijnlijk speciaal voor het schilderij werden geschreven, en die zich richten tot de beschouwer, verwijzen naar de passie.

In gremio Matris Christi Venerabile Corpus

Depositum madidis, o homo, cerne genis.

Nam tua certa salus a Christo Principe pendet,

Qui pro te subiit probra, flagella, necem.⁵³

Wij worden uitgenodigd deel te nemen aan het verdriet van Maria: 'Aanschouw, o mens, met wangen nat van tranen het Eerbiedwaardige Lichaam van Christus, neergelegd in de schoot van Zijn Moeder. Uw zekergestelde heil hangt immers af van Christus, de Koning, die voor U beschimping, geseling en de kruisdood onderging.'

De *pietà* betekent niet alleen het medeleven van de toeschouwer met de dode Christus en zijn moeder die hem beweent, maar ook het medeleven van Christus en zijn moeder met de beschouwer die hoopt op redding. Het thema leende zich bij uitstek voor privé-devotie.⁵⁴

De *pietà* op het schilderij van Mechtelt komt, zoals we eerder hebben gezien, geheel overeen met de *pietà* op het onbekende schilderij bekend van een foto (afb. 9). De tweefigurengroep vormt een hecht geheel, waar Maria Magdalena wat geïsoleerd naast is geplaatst. Eigenlijk heeft zij weinig met de gebeurtenis te maken. Zij slaat geheel geen acht op het dramatische moment dat zich naast haar afspeelt. Het is daarom de vraag waarom zij überhaupt aan de voorstelling is toegevoegd.

Maria Magdalena, een portret?

Maria Magdalena was in de vijftiende en zestienste eeuw een buitengewoon populaire heilige in de Nederlanden. Zij is als figuur ontstaan uit de samenvoeging van drie bijbelse vrouwen.⁵⁵ Allereerst Maria Magdalena bij wie Jezus de zeven duivelen uitdreef, de vrouw die getuige was van de dood van haar meester en die behoorde tot de eerste aan wie zijn verrijzenis bekend werd en aan wie hij verscheen. De tweede is een door Lucas genoemde, niet nader aangeduide zondares; de derde is Maria van Bethanië, de zuster van Martha en Lazarus, een voorname, aanzienlijke vrouw. In navolging van Augustinus werden deze drie Maria's in het Westen als één en dezelfde persoon beschouwd.

Voor al de samenvoeging van de naamloze zondares uit het Lucasevangelie met Maria Magdalena gaf een extra dimensie aan haar persoon. Zij was een prostituée die zich bekeerde tot het Christendom. Tijdens een maaltijd in het huis van Simon de Farizeër, waarbij Jezus aanwezig was, verscheen zij aan tafel met een albasten kruik met mirre. Zij waste zijn voeten met haar tranen, droogde ze met haar haren en zalfde ze met mirre. Toen de farizeër dat zag sprak hij er zijn verbazing over uit, dat Jezus zich liet aanraken door een zondares. Jezus vergaf haar echter haar zonden, al waren het er vele, omdat zij veel naastenliefde betoonde.⁵⁶ Juist vanwege haar zondige leven was Maria Magdalena een heilige waarmee 'de zondige mens' zich gemakkelijk kon identificeren. Zij was het toonbeeld van een zondares die een gelovige en boetelinge werd. Vandaar dat ze patrones van de zondaars en boetvaardigen kon worden.⁵⁷

De heilige wordt vaak halffigurig afgebeeld, en uitgedost in mooie en rijke, eigentijdse kledij, met in haar hand haar attribuut, de zalfpot. Een goed voorbeeld is *De boetvaardige Maria Magdalena* van Pieter Pietersz., waarvan de tekst op de lijst geen twijfel laat bestaan over een mo-

11. Pieter Pietersz., *De boetvaardige Magdalena*, laatste kwart 16de eeuw. Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent.



gelijke identificatie van de beschouwer met de afgebeelde heilige (afb. 11). 'Vals is die Gracieusheyt ende ydel die Schoonheyt maer een vrouw God vreesende sal men prysen. Prov. 31'. Opvallend aan veel van dergelijke voorstellingen van de heilige is het portretmatige karakter ervan, dat nog versterkt wordt doordat de afgebeelde de toeschouwer vanuit het schilderij meestal recht aankijkt. Het lijkt bij deze schilderijen te gaan om individuele personen, maar zijn ze ook altijd bedoeld als portretten?⁵⁸

In haar boek over de geschiedenis van de Nederlandse portretschilderkunst in de 15de en 16de eeuw zet G. Ring uiteen dat niet alleen Maria Magdalena, hoewel zij zich in zeer grote populariteit mag verheugen, maar ook de Heilige Agnes diende als uitgangspunt voor portretten.⁵⁹ Er zou hier volgens de auteur sprake zijn van een identificatie van de uitgebeelde met de heilige. Het is dit genre dat volgens R. Wishnevsky belangrijk heeft bijgedragen aan de ontwikkeling van het *portrait historié*, een portret waarbij de af-

gebeelde zich als een historische figuur laat uitbeelden.⁶⁰ De overtuiging van deze twee auteurs dat we met iedere voorstelling van een Agnes of Magdalena met individuele gelaatstrekken van doen zouden hebben met portretten lijkt wat al te categorisch gesteld. Maria Magdalena laat zich als boetvaardige zondares misschien nog lenen ter identificatie, bij de Heilige Agnes ligt dit toch wat minder voor de hand.

Een andere mogelijkheid is dat we bij schilderijen van Maria Magdalena wel met portretten te maken hebben, maar dan niet in de zin van *portraits historiés*, waarbij sprake is van een identificatie met de heilige. Men kan zich voorstellen dat er tijdens het proces van secularisering en groeiend realisme een soort van versmelting heeft plaatsgevonden van de vroeger zij aan zij geplaatste donor en patroonheilige (afb. 12), waarbij de laatste gereduceerd werd tot zijn of haar attribuut, zonder dat de geportretteerde zich daarbij met de patroonheilige behoefde te identificeren. Een mooi voorbeeld van zo'n reductie is het 15de eeuwse paneeltje van Maria Magdalena uit Chantilly, dat in dit verband voor zover ik weet nog niet eerder is genoemd. Het is een halfportret van een jonge vrouw in eigentijdse kledij met een zalfpot als attribuut en het draagt de tekst: 'Marie de Bourgogne 1457-1482' (afb. 13).⁶¹

Nog een mogelijkheid is dat voor de uitbeelding van deze in de 16de eeuw zo populaire heilige, vrouwen model hebben gestaan, waardoor de suggestie van een portret zich steeds opdringt. Zo had Philips van Bourgondië een schilderij in zijn bezit dat 'Sinte Marien Magdalena nae een ander vrouwen van Mechelen' voorstelde.⁶²

Ook bij Maria Magdalena op de *Piëta* van Mechtelt van Lichtenberg worden wij geconfronteerd met een heilige die ons recht aankijkt en die gekleed is in eigentijdse rijke kledij. Haar jurk heeft wel de bij de heilige horende kleuren.⁶³ Het rood van haar kleed staat voor de liefde

tot Christus. In verband met haar boetedoening wordt deze kleur gecombineerd met blauw. Opvallend aan de dracht is een garnering of voering van hermelijn die verwijst naar haar legendarische vorstelijke herkomst.⁶⁴ Op het schilderij van Mechtelt zien we dat de mantel van Maria Magdalena gevoerd is met bont, dat mogelijk als equivalent is bedoeld voor hermelijn.

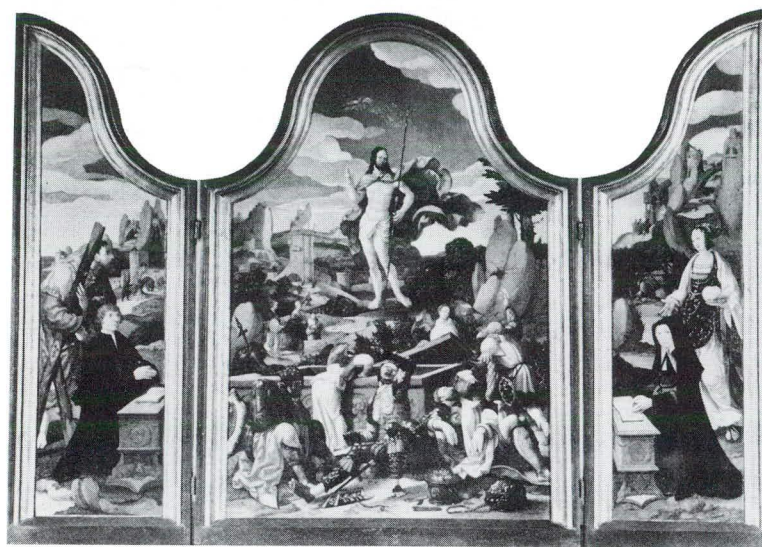
Vooruitlopend op de resultaten van het materieel onderzoek, die in vergelijking tot de rest van het schilderij op een andere schilderijwijze wijzen bij de figuur van Maria Magdalena, lijkt het erop dat we ook in dit geval met een portret te maken hebben. Dit zou dan een portret kunnen zijn van een vrouw die Maria Magdalena als patroonheilige had, of, en dat lijkt wat minder waarschijnlijk, van een vrouw die zich heeft willen identificeren met deze heilige, misschien Mechtelt zelf wel.



De "Piëta", technisch-natuurwetenschappelijk onderzoek

In december 1986 werd begonnen met het natuurwetenschappelijk onderzoek van de *Piëta*. Het paneel werd opgemeten en bekeken met het blote oog, met strijklicht, in ultraviolet fluorescentie en onder de binoculaire stereomicroscoop met een vergroting van 8-40x.⁶⁵ Bovendien werden er infraroodreflectogrammen en röntgenopnamen van het schilderij gemaakt.⁶⁶ Tenslotte werden uit het paneel met een scherp lancet onder de microscoop een aantal minuscule verfmonsters genomen, voor het maken van verfdorsneden en pigmentanalyses.⁶⁷ Dit laatste gebeurde vooral met het doel de opbouw van de verflagen te achterhalen.

Als we het schilderij met het blote oog bekijken, zonder hulpmiddelen, dan ziet het er, afgezien van de onvermijdelijke ouderdomsbarsten, mooi gaaf uit (afb. 14). Een opname onder strijklicht, waarbij gebundelde lichtstralen zij-



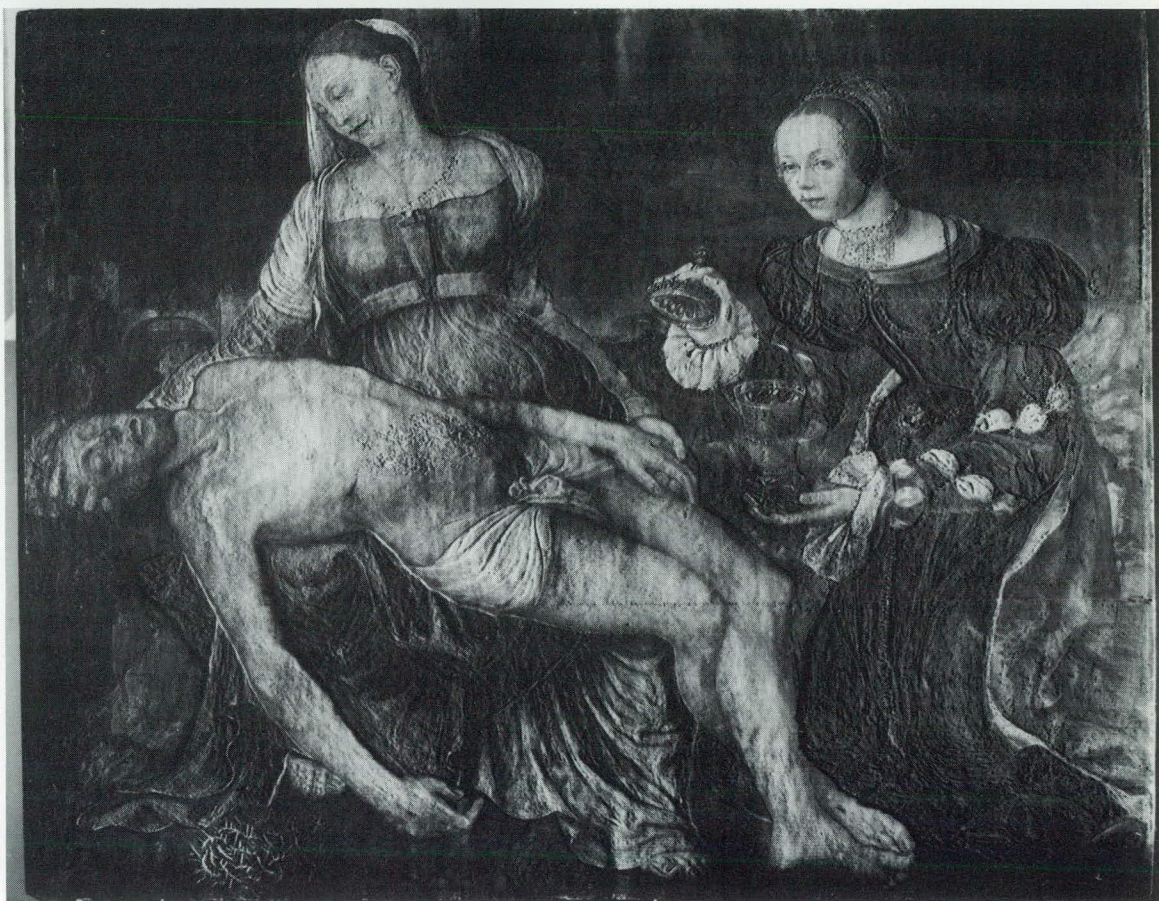
12. Pieter Cornelisz., drieluik met in het midden *De opstanding*, rechts *De heilige Maria Magdalena met donor* en links *De heilige Andreas met donor*, Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins Museum of Fine Arts.

13. Anoniem Vlaams, *Maria van Bourgondië weergegeven als de heilige Magdalena*, 15de eeuw. Chantilly, Musée Condé.

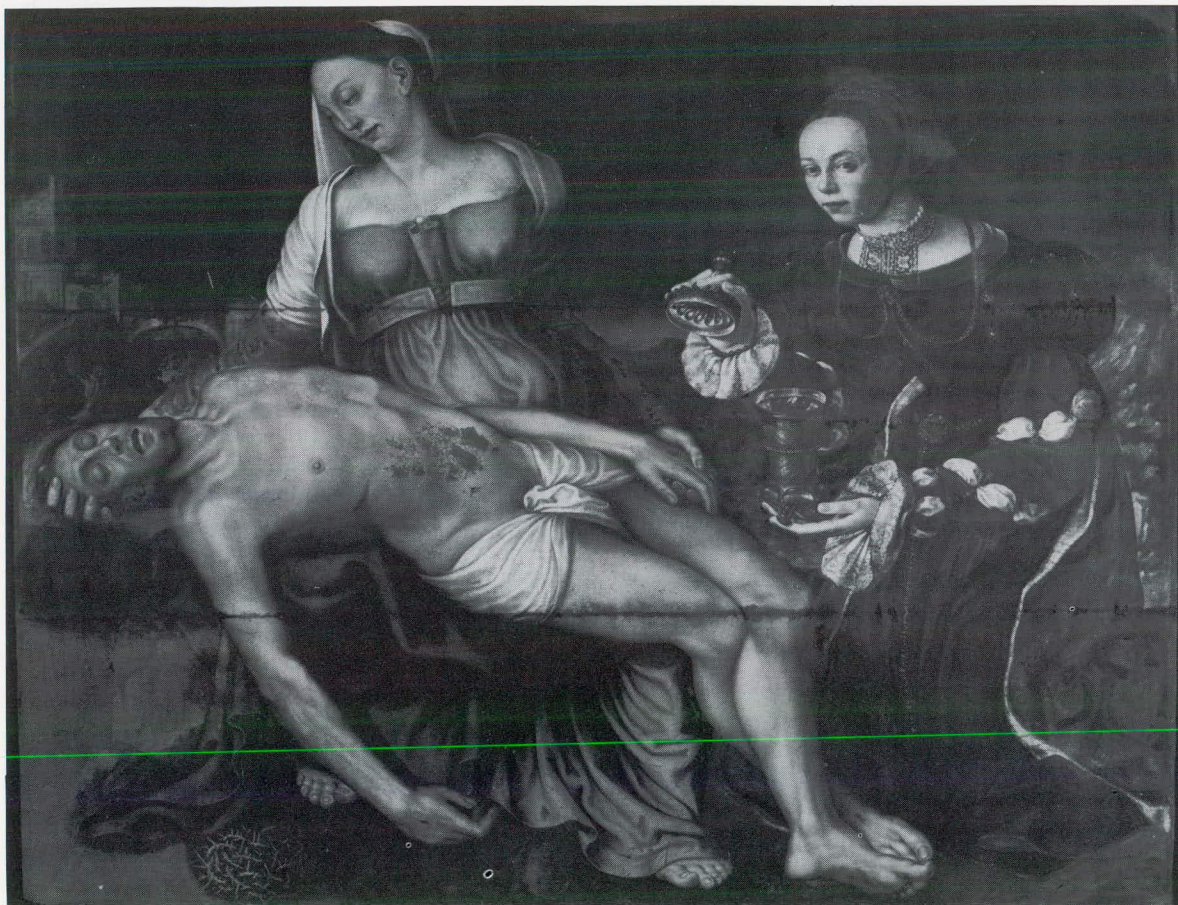
14. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Het schilderij zonder de lijst. Utrecht, Centraal Museum.



15. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Opname onder strijklicht van rechts. Utrecht, Centraal Museum.



waarts op het paneel vallen, toont geringe niveau-verschillen en onregelmatigheden aan het oppervlak, die bij een normale belichting niet goed zichtbaar zijn (afb. 15). Een grote beschadiging op de buikpartij van Christus is het meest opvallend. Verder is te zien dat het mutsje van Maria Magdalena eerst groter is geweest. Daar waar niveau-verschillen tussen de verflagen aanwezig zijn, zoals bijvoorbeeld bij het blauwe bovenkleed van Maria, worden duidelijke contouren zichtbaar. In ultraviolette straling worden overschilderingen en bijgewerkte delen zichtbaar doordat bepaalde stoffen hierbij gaan fluoresceren. De retouches op de buik van



16. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Opname onder ultraviolet fluorescentie. Utrecht, Centraal Museum.

Christus, waarvan de beschadiging al in strijklicht zichtbaar werd, verschijnen in de vorm van zwarte vlekken (afb. 16). Verder zijn er langs de naden van de panelen en op de onderarmen van Maria retouches zichtbaar.

Het is bekend dat het paneel in 1948 werd gerestaureerd, alvorens het naar de tentoonstelling *Kerkelijke Kunst* in Antwerpen ging.⁶⁸ Nadat het schilderij in 1973 door het Centraal Museum van een particulier te Antwerpen werd aangekocht, heeft het, afgezien van een schoonmaakteur, die werd uitgevoerd door wijlen restaurator H. Dik te Amsterdam, geen behandelingen meer ondergaan.

De drager: het paneel en de lijst

Het paneel, de drager waarop de voorstelling is geschilderd, meet 94,4 x 116,5 cm. en is samengesteld uit drie horizontaal en koud op elkaar geplaatste eiken planken, die oorspronkelijk tegen elkaar waren gelijmd (afb. 17). Deze planken zijn 6,5 mm. dik.

De geprofileerde mat-zwart geschilderde en vergulde baklijst bestaat uit een bodem en een oplopende wand, die met spijkers tegen de bodem is vastgezet. Aan weerszijden van de lijst bevinden zich nog de originele ophangijzers met ringen. Ter versteviging van de verbindingen

17. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Achterzijde. Utrecht, Centraal Museum.



zijn in later tijd stukken ijzerbeslag aangebracht als klampen.

Op beide naden van de drie planken van het paneel is de structuur nog te zien van een strook linnen van circa 8 cm. breed. Deze stroken waren over de gehele breedte van de naad geplakt en dienden als naadversteving, om werking van de planken tegen te gaan. Met hetzelfde doel werden later de blokjes, waarvan er zeven per naad op gelijke afstand van elkaar zijn geplaatst, tijdens een restauratie aangebracht.

De middelste plank en de randen van de aangrenzende planken zijn donkerder van kleur. In deze strook, die circa 40 cm. breed is, zijn houtwormgaatjes te zien. Het feit dat dit verschijnsel boven en onder de strook ontbreekt, gevoegd bij de lichtere kleur van de rest, wijst erop, dat deze buitenste planken later gedeeltelijk zijn afgeschaafd.

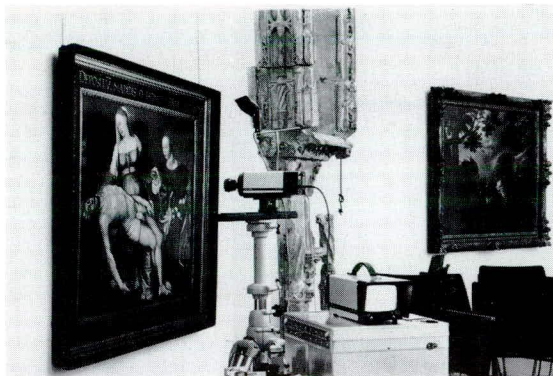
De 'S' op de middelste, niet afgeschaafde plank, is waarschijnlijk met een sjabloon aangebracht. Het kan een eigendomskenmerk zijn of

het monogram of het huismerk van de paneelmaker. De letter kan ook nog verwijzen naar de beginletter van een stad. Zo stond de hoofdletter 'A' voor Antwerpen.⁶⁹

De ondertekening

De tekening die door de schilderes als schets is aangebracht en die haar leidraad was bij het schilderen, is met het blote oog goed zichtbaar bij de incarnaat partijen, bijvoorbeeld bij het lichaam van Christus en de hals en de voeten van Maria.

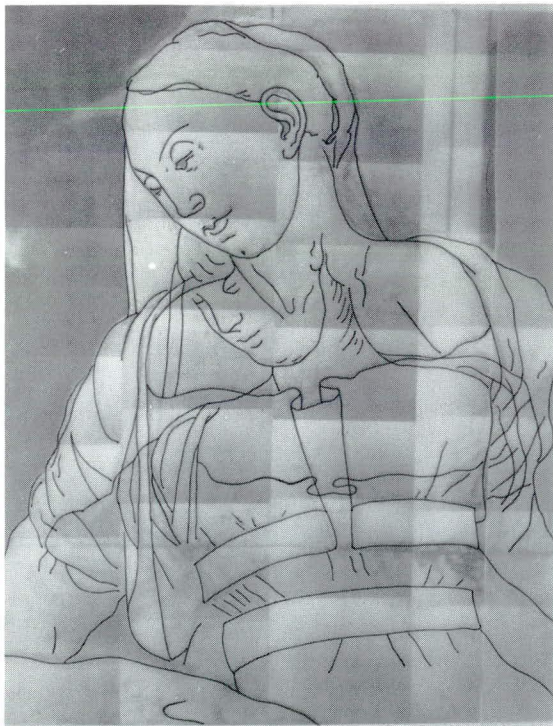
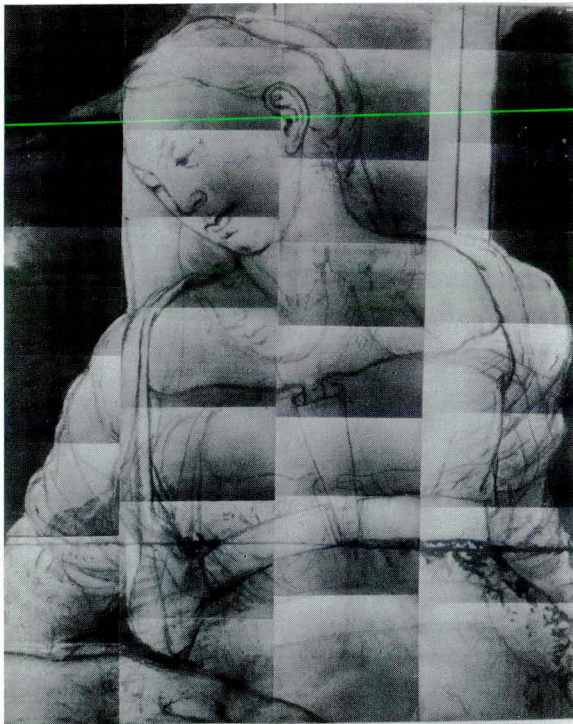
Infraroodreflectografie, een onderzoeksmethode die het mogelijk maakt door de verflagen heen naar de ondertekening van de schilder te kijken, bracht twee interessante gegevens aan het licht (afb. 18).⁷⁰ Terwijl onder de *pietà* een



18. Opstelling van de apparatuur, gebruikt bij het infraroodreflectografisch onderzoek.

dubbele ondertekening verscheen, kon bij Maria Magdalena in het geheel geen ondertekening zichtbaar worden gemaakt.

Afgezien van de mogelijkheid dat er geen ondertekening werd gemaakt, kan de oorzaak voor het niet zichtbaar kunnen maken van een

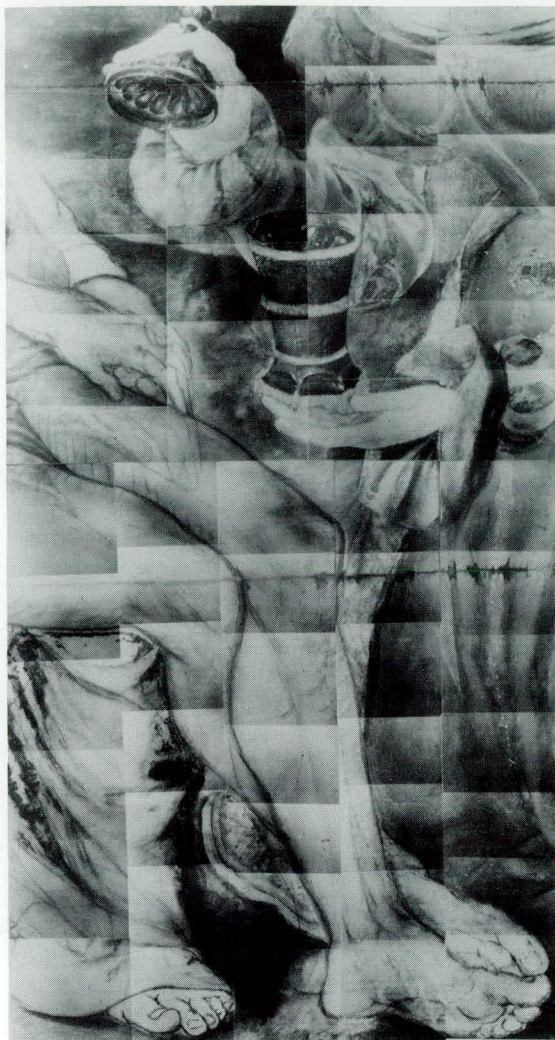


19. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Pietà*, 1546. Infraroodreflectogrammontage van Maria. Utrecht, Centraal Museum.

20. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Pietà*, 1546. Infraroodreflectogrammontage van Maria. Op de montage is calqueerpapier gelegd waarop de twee ondertekeningen zijn overgetekend. De kleinste tekening is de eerste, de grote de tweede en uiteindelijk door Mechtelt gebruikte ondertekening. Utrecht, Centraal Museum.

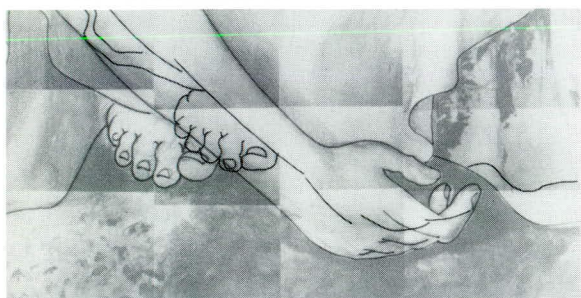
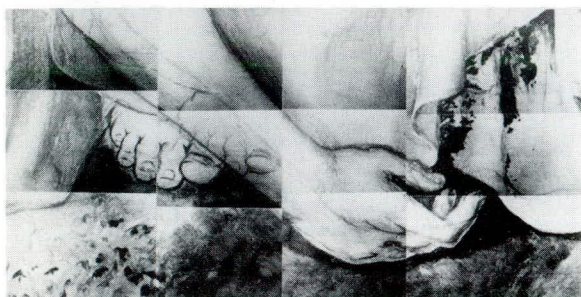
21. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Infraroodreflectogrammontage van de benen van Christus. Rechts is een gedeelte van Maria Magdalena zichtbaar. Utrecht, Centraal Museum.

22. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Infraroodreflectogrammontage van de benen van Christus. Rechts is een gedeelte van Maria Magdalena zichtbaar. Op de montage is calqueerpapier gelegd waarop de twee ondertekeningen zijn overgetekend. De kleinste tekening is de eerste, de grote de tweede en uiteindelijk door Mechtelt gebruikte ondertekening. Utrecht, Centraal Museum.



tekening ook liggen in een grijze onderschildering of een te dikke verflaag. Ook als de tekening anders dan in zwart is uitgevoerd kan deze niet zichtbaar gemaakt worden. Er is al gewezen op het portretmatige karakter van Maria Magdalena. Bij portretten was het geen ongewone praktijk deze niet te ondertekenen. De Meester van de Kerkprediking bijvoorbeeld, ondertekende de portretten in zijn *Kerkprediking* niet.⁷¹ Deze

werden later naar losse studies ingeschilderd. Ook is het mogelijk dat de schilder direct naar een model heeft gewerkt. Dat we onder de heilige geen ondertekening zichtbaar kunnen maken wijst in ieder geval op een andere schildertechniek dan bij de *pietà*-groep, waardoor we rekening moeten houden met een andere hand. Indien we met een andere hand te maken hebben moeten we ons afvragen waarom Mechtelt de fi-



guur van Magdalena niet zelf heeft uitgevoerd. Het antwoord op deze vraag zou kunnen zijn dat zij nog niet in staat was een overtuigend en gelijkend portret te schilderen.

Onder de rest van de compositie is, afgezien van de doornenkroon en de lucht, overal een ondertekening zichtbaar gemaakt. Dit geldt ook voor het kruis, de rotsen en de ruïnes. Uit de korrelige textuur van de lijnen kon worden afgeleid dat de tekening gemaakt werd met zwart krijt. De dubbele ondertekening is het duide-

lijkst te zien bij het gezicht en het bovenlichaam van Maria en bij de benen en de voeten van Christus (afb. 19-22). De groep was eerst in zijn geheel kleiner opgezet. Het hoofd van Christus is op dezelfde plaats gebleven. De elementen daaromheen zijn in de tweede tekening echter vergroot. Dit heeft een verhoging van de linkerhand tot gevolg gehad en een verlaging en vergroting van de voeten van Christus. Maria is in haar geheel naar boven geplaatst en vergroot. Haar rechtervoet staat meer naar rechts (afb. 23-25).

De twee tekeningen vertonen grote overeenkomsten. De eerste, kleine tekening is minder uitgewerkt dan de tweede, maar de compositie en zelfs de lijnen zijn gelijk gebleven. Mechtelt lijkt naar een voorbeeld te hebben gewerkt. Dit zou mogelijk het eerder genoemde onbekende paneel kunnen zijn, dat via een foto is overgeleverd (afb. 9). De wijze waarop getekend is doet een 'natekenen' vermoeden. De compositie is niet los schetsmatig, maar voorzichtig aarzelen op de plamuur gezet. Belangrijke contouren werden enkele malen aangezet. Om niet in verwarring te raken met de eerste tekening, heeft Mechtelt het bovenlichaam en het gezicht van Maria eerst met een dunne laag loodwit bedekt. Dit is te zien op de röntgenfoto (afb. 29).⁷² Bovendien heeft Mechtelt om de juiste lijn tussen de bovenbenen van Christus te benadrukken aan weerszijden hiervan een arcering aangebracht, die aan de onderkant over de eerste tekening heengaat. Deze techniek duidt J. Taubert bij zijn bespreking van de ondertekening van Memling aan met de term *Arbeitsschraffuren*.⁷³ We weten dat Memling deze techniek gebruikte omdat hij in het ontwerp stadium van zijn tekening de vormen nog niet had vastgelegd.

De vormen van de figuren zijn in de ondertekening opgebouwd uit de contourlijnen. De tekening is niet erg uitgewerkt en heeft een lineair karakter. Arceringen zijn vooral gebruikt om schaduwindicaties aan te geven. Zo zijn in de schaduwzone van de rechterzij van Christus en

23. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Pieta*, 1546. Detail. Utrecht, Centraal Museum.

24. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Pieta*, 1546. Infraroodreflectogrammontage van de rechtervoet van Maria en de rechterarm van Christus. Utrecht, Centraal Museum.

25. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Pieta*, 1546. Infraroodreflectogrammontage van de rechtervoet van Maria en de rechterarm van Christus. Op de montage is calqueerpapier gelegd waarop de twee ondertekeningen zijn overgetekend. De kleinste tekening is de eerste, de grote de tweede en uiteindelijk door Mechtelt gebruikte ondertekening. Utrecht, Centraal Museum.

26. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Detail. Utrecht, Centraal Museum.

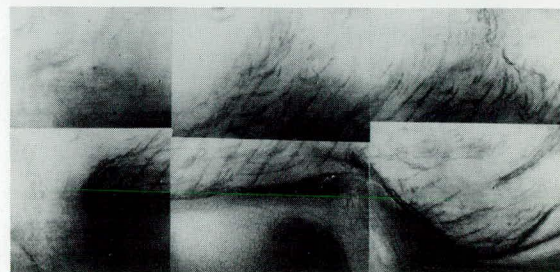
27. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Infraroodreflectogrammon-tage van het lichaam van Christus. Utrecht, Centraal Museum.

28. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Infraroodreflectogrammon-tage van de rotsen met de signatuur. Utrecht, Centraal Museum.

zijn rechteroksel kruisarceringen aangebracht (afb. 26-27). De intensiteit van de schaduwen is echter niet weergegeven. Er kan nauwelijks gesproken worden van een modellering in de ondertekening. Pogingen hiertoe zijn wel ondernomen. Bijvoorbeeld bij de jurk van Maria en het lichaam van Christus. Kleine gebogen arceringen moeten de convexe vormen aangeven. Ze volgen de rondingen van het lichaam. Hoewel de lijnen vaak open en niet continu getekend zijn, is de tekening toch vrij gedetailleerd. De tenen en nagels bijvoorbeeld zijn duidelijk aangegeven. Opvallend aan de tekening van de voeten zijn de 'v'tjes tussen de tenen (afb. 24).

Op sommige plaatsen is slechts verf te zien op de infraroodreflectogrammen. De onderarmen van Maria, geschilderd met orpiment, zijn nauwelijks doordringbaar voor de infraroodreflectograaf. Ook de plooien van haar blauwe bovenmantel zijn moeilijk doordringbaar. De oorzaak ligt in dit geval echter in de vele retouches die op deze plek zijn aangebracht.

Niet ondertekend en wel geschilderd zijn de wonden van Christus. Verder bleek bij het bekijken van de signatuur bij infraroodreflectografie het woord 'fecit' te verdwijnen (afb. 28).

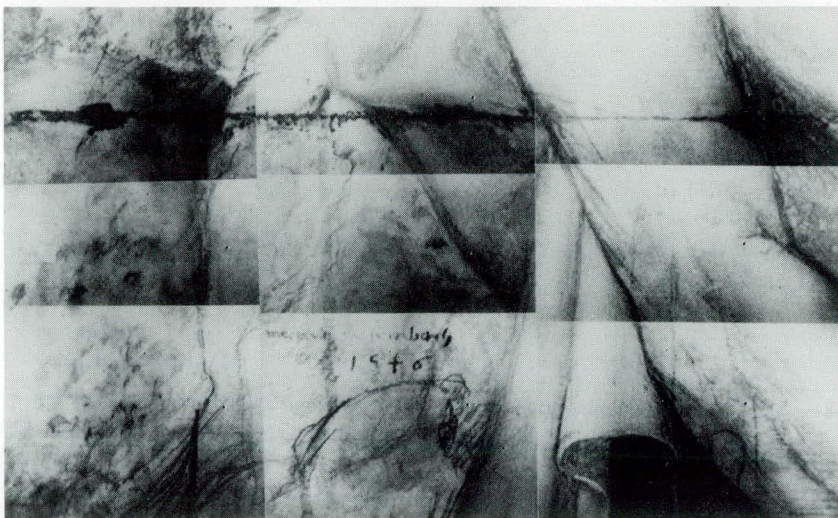


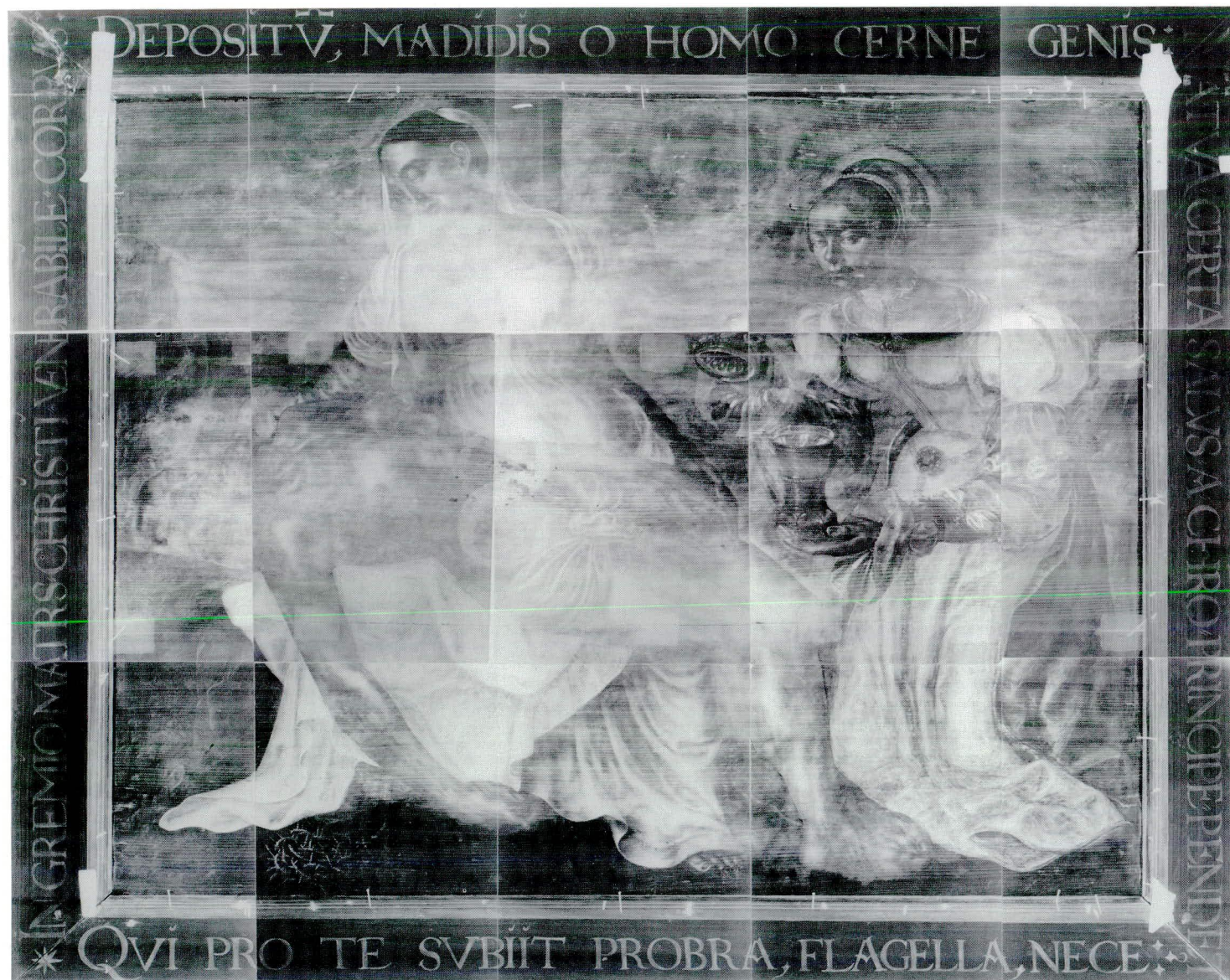
Hieruit kunnen we concluderen dat 'Mechtelt van Lichte[n]berch 1546' met zwarte verf is geschilderd en 'fecit' met een okerachtige verf.

De schildering in verf volgt de tweede ondertekening nauwkeurig. Slechts op enkele plaatsen is ervan afgeweken. Het rechterbovenbeen van Christus bijvoorbeeld is in verf verbreed. Ingrijpende compositieel veranderingen hebben echter niet plaatsgevonden, noch in de ondertekening, noch in de verfuutvoering.

De opbouw van de verflagen en de schilder-techniek

Om inzicht te krijgen in de opbouw van de lagen en het ontstaansproces van het schilderij werd het paneel onderzocht met de stereo-micro-scoop en werden er verfmonsters genomen. Er werden verfddoorsnedes gemaakt en preparaten ten behoeve van pigmentanalyse.⁷⁴





De volgende opbouw van de lagen kon uit dit onderzoek worden afgeleid.

1. *Plamuur*.

Op de drager werd eerst de plamuur aangebracht, ook wel grond of grondering genoemd.

Deze laag diende om oneffenheden van de drager weg te werken en zo een glad oppervlak te krijgen om op te kunnen werken. Bij de *Piëta* was de plamuur bij alle verfmonsters bruinig van kleur, en samengesteld uit calciumcarbonaat

29. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Piëta*, 1546. Röntgenopname. Utrecht, Centraal Museum.

(krijt) met lijm als bindmiddel.⁷⁵ Door het gebruik van veel olie in de volgende stadia heeft de plamuur een bruinige kleur gekregen.

2. *Ondertekening.*

Op de plamuurlaag kwam de ondertekening. De eerste ondertekening is bij Mechtelt direct op de plamuur aangebracht. Bij de tweede tekening lijkt dit niet altijd het geval. Het hoofd en bovenlichaam van Maria en de voeten van Christus zijn op een dunne laag loodwit getekend. Op de röntgenfoto's is op deze plaatsen namelijk een lichtere partij zichtbaar.⁷⁶

3. *Verflagen.*

Verf ontstaat door een bindmiddel en een pigment te wrijven tot een smeerbare massa. Het meest opvallende resultaat bij het onderzoek naar de pigmenten was dat Mechtelt gebruik heeft gemaakt van orpiment, een giftig oranje pigment, arseensulfide, afkomstig uit Italië. Zij heeft het gebruikt voor de mouwen van Maria. Verder zijn azuriet, smalt, organisch rood, loodtingeel, loodwit en oker gevonden. Niet alle kleuren zijn onderzocht, evenmin als het bindmiddel waarvoor Mechtelt hoogstwaarschijnlijk olie gebruikte.

De verflagen zijn eenvoudig van structuur. In bijna alle gevallen is sprake van slechts één gemengde laag. De dikte is gemiddeld 45 micron (nooit meer dan 54 micron). De verflaag werd direct op de plamuur opgebracht.⁷⁷ Dit is niet het geval bij het hoofd en het bovenlichaam van Maria, de voeten van Christus en de achtergrond op het schilderij.⁷⁸ Het blauwe bovenkleed van Maria en de blauwe jurk van Maria Magdalena zijn beide op loodwit geschilderd.

Op basis van de gegevens van het natuurwetenschappelijke onderzoek: de verfloorsneden, de infraroodreflectogrammen en vooral de röntgenfoto's (afb. 29), waarbij stralen door de verflagen, plamuur en drager heendringen en waarbij alles wat in die lagen weerstand biedt wordt geregistreerd, zijn de volgende hypothetische stadia in de werkwijze van de schilderes te

onderscheiden.⁷⁹

- De plamuur wordt opgebracht en daarna gladgeschuurd.
- Eerste tekening met zwart krijt.
- Omdat de schilderes besluit Maria groter op te zetten en het lichaam van Christus te verlengen worden ter voorkoming van verwarring het bovenlichaam van Maria en haar hoofd en de voeten van Christus bedekt met een dunne laag loodwit.
- Tweede tekening.
- De achtergrond wordt met een dunne laag loodwit beschilderd, waarbij het kruis en de figuren worden uitgespaard.⁸⁰ Op de röntgenfoto's is verf te zien die met een grove kwast is opgebracht. Het monster, genomen uit de achtergrond, vertoont bovendien een witte laag. De blauwe partijen, het bovenkleed van Maria en de jurk van Maria Magdalena hebben ook een loodwit onderlaag.
- Nu wordt de verf opgebracht, waarbij de schaduwen in eerste instantie worden aangegeven door het bijmengen van blauw en de lichtere partijen door toevoeging van wit.
- Ophogingen met loodwit op het lichaam van Christus bijvoorbeeld en in de schaduwen een dikkere verflaag ter verdere modellering. Het incarnaat van de gezichten wordt dun opgebracht. Het feit, dat de gezichten op de röntgenfoto's donkerder zijn dan hun omgeving, wijst erop, dat Mechtelt werkte met het optische effect van de lichte ondergrond. Voor de schaduwen wordt met bruin gemengd, voor de modellering met roze.

Opvallend tenslotte op de röntgenfoto's is de modellering van het gezicht van Magdalena, die veel sterker is dan die van het gezicht van Maria. Een verklaring hiervoor kan zijn, dat we met met een andere hand te maken hebben, of dat Mechtelt anders te werk ging bij het schilderen naar een levend model. Ook in dit laatste geval wijst de techniek in de richting van een portret.

DE WERKEN VAN MECHTEL T UIT KAMPEN



Als Mechtelt tussen 1546 en 1549 in Kampen komt te wonen, bestaat hier een bloeiende schildersschool. In 1525 werd in Kampen het St Lucasgilde gevormd.⁸¹ Onder de meesters trekt vooral Ernst Roelofsz. Maler de aandacht.⁸² Van zijn hand is onder andere *Het laatste oordeel* van 1545 dat nog steeds op zijn oorspronkelijke plaats in de vierschaar van het Stadhuis hangt. Twee panelen uit het bezit van het Stedelijk Museum in Kampen, die waarschijnlijk ooit de luiken van een drieluik vormden en dateren van 1548, worden ook aan hem toegeschreven (afb. 30). Op het rechter luik is Johannes de Doper afgebeeld, met op de achtergrond de doop van Christus in de Jordaan. Op het andere zien we Maria met het Christuskind met achter hen een uitbeelding van *De annunciatie*.

Een tijdgenoot van Ernst Maler is Jacob

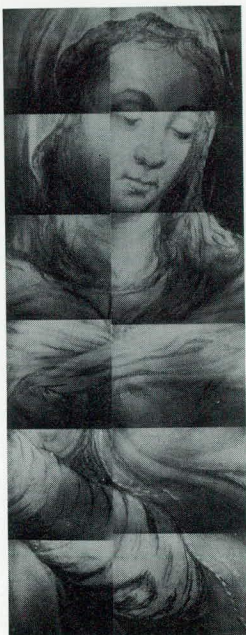
Maler. Aan hem wordt *Het laatste avondmaal* van 1552 in het Stedelijk Museum te Kampen toegeschreven.⁸³ De naam 'Maler' werd overigens in Kampen niet altijd gebruikt als persoonsnaam, maar ook als toenaam, verwijzende naar het ambacht van de persoon in kwestie.

Op dit moment rest ons nog slechts een klein aantal schilderijen van de Kampense schildersschool, waarvan de toeschrijvingen in veel gevallen problematisch zijn.

30. Ernst Maler, *Maria en Johannes de Doper*, 1548. Kampen, Stedelijk Museum.



31. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *De aanbidding van de herders*, 1572. Kampen, Stedelijk Museum.



32. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *De aanbidding van de herders*, 1572. Infraroodreflectogrammontage van Maria. Kampen, Stedelijk Museum.

33. Agnolo Bronzino, *De aanbidding van de herders*. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Uit Mechtelts Kampense periode kennen we drie schilderijen. *De aanbidding van de herders* en twee panelen met voorstellingen van *Het laatste avondmaal*, het ene met de apostelcommunie en het Judasverraad en het andere met de instelling van de eucharistie. *De aanbidding van de herders* is het eerste schilderij dat zij, voor zover ons nu bekend is, in Kampen heeft geschilderd. Het is gesigneerd en gedateerd: 'MECHTEL VAN LICHTENBERCH ANDERS TOE BOCOP M A FAIT L'AN 1572', ofwel 'Mechtelt van Lichtenberg, anders genaamd Toe Boecop, heeft mij gemaakt in het jaar 1572' (afb. 31-32).⁸⁴ Op de voorgrond van het schilderij knielt Maria voor het kind met aan weerszijden drie engelen. De herders zijn om het kind heen gegroepeerd. Op de achtergrond links zien we de aankondiging aan de herders in het veld. Het schilderij is een copie naar een gravure van Giorgio Ghisi, die op haar beurt teruggaat op

een schilderij van Angelo Bronzino, dat op de gravure in spiegelbeeld is weergegeven (afb. 33-34).⁸⁵ Ghisi was werkzaam voor het atelier van Hiëronimus Cock in Antwerpen, dat talloze prenten vervaardigde naar onder andere Italiaanse meesters. Deze prenten kenden een enorme verspreiding en hebben een niet te overschatten invloed uitgeoefend op de kunstproductie van de 16de en 17de eeuw.⁸⁶ Mechtelts *Aanbidding van de herders* is daar een sprekend voorbeeld van. Op de infraroodreflectogrammontage van de benen en voetjes van het Christuskind is te zien dat Mechtelt de benen eerst korter had getekend en later heeft verlengd (afb. 35-36).

In de door Ghisi toegevoegde en door Mechtelt overgenomen tekstcartouches, bracht



34. Copie naar Giorgio Ghisi, *De aanbidding van de herders*. Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



de schilderes wel een nieuwe tekst aan. In de linker cartouche lezen we: 'O Puer, o Mater, vos maxima gaudia mundi' en in de rechter: 'Clara Dei soboles, caelestis gloria regni'.⁸⁷ De vertaling van deze hexameters luidt 'O Kind en Moeder, Gij zijt bij uitstek oorzaak van vreugde voor de wereld' en 'Roemrijke Zoon van God, sieraad van het Hemelse Rijk'. Ook op de lijst van het schilderij is een tekst aangebracht, die echter lange tijd schuil ging achter overschilderingen.⁸⁸ Het betreft hier drie verzen.⁸⁹

Non domini terrae Christi Natalibus adsunt,
Sed pia pastorum gens inopesque viri.
Hos videas inter Matrem Coelique Ministros
Plaudentes Puero cantibus atque prece.
Nempe Deus voluit sic innotescere nobis
Quod populi insontis gaudeat Ille fide.
De tekst richt zich tot de toeschouwer van het schilderij. 'Niet de heren der aarde zijn bij de Geboorte van Christus aanwezig, maar het vrome volkje van herders, en arme lieden. Te midden van de Moeder en de Dienaren des Hemels [dit zijn de engelen] kunt U hen hier zien, hulde brengend aan het Kind met gezang en gebed. God heeft immers op deze wijze aan ons bekend willen maken dat Hij behagen schept in het geloof van onschuldig volk.' Het is onbekend wie het gedicht voor het schilderij heeft geschreven. Mogelijk komt Mechtelts stadsgenoot, de Kamper geleerde Stephanus Winandus Pighius als auteur in aanmerking.



Het tweede schilderij is *Het laatste avondmaal*, gesigneerd en gedateerd 'MECHTELT VAN LIGTENBERCH ANDERS GENANT TO BOCOP ME FECIT ANNO 1574' (afb. 37).⁹⁰ Afgebeeld is de instelling van de eucharistie. Christus zit centraal met Johannes, zijn lievelingsapostel, aan zijn borst. De discipelen zijn eromheen gegroepeerd. In de hoeken aan de bovenzijde zijn vier familiewapens aangebracht. Linksboven dat van de familie Toe Boecop, herkenbaar aan het zwarte ankerkruis met zeven zwarte blokjes op een zilveren veld, en daaronder het wapen van het geslacht Croeser, waar Egbert toe Boecops moeder uit stamde, en dat bestaat uit een gouden vogelkluw op een veld van rood keel. Rechtsboven zien we een gekwartileerd wapen met drie zilveren lelies geplaatst op een vlak van rood keel met een gegolfde rand van zilver van de Lichtenbergers (1+4) en drie naar links gewende klimmende getongde leeuwen van zilver van de familie Vreese of Vriese, ook op een veld van rood keel (2+3). Het wapen rechtsonder, de achtpuntige gouden ster op een veld van rood keel, behoort toe aan de familie Van Rijnevelt en verwijst dus naar Mechtelts moeder, Cornelia de Voocht van Rijnevelt.⁹¹

Het schilderij vertoont op het eerste gezicht overeenkomsten met het avondmaal van Maerten van Heemskerck dat deel uitmaakt van het *Laurentiusaltaar* dat in de zestiger jaren van de

35. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *De aanbidding van de herders*, 1572. Detail. Kampen, Stedelijk Museum.

36. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *De aanbidding van de herders*, 1572. Infraroodreflectogrammontage van de voeten van Christus. Kampen, Stedelijk Museum.

37. Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Het laatste avondmaal*, 1574. Kampen, Stedelijk Museum.





zestiende eeuw te zien was in de Grote of St Laurenskerk te Alkmaar en dat zich nu in de Dom te Linköping bevindt (afb. 38). De dynamiek van Van Heemskercks voorstelling, veroorzaakt door de cirkelvormige groepering van de apostelen rond de tafel en de heftige, emotionele reacties die de afzonderlijke figuren tonen, is een aspect dat we ook in dit werk van Mechtelt aantreffen. Mogelijk heeft zij het schilderij gezien of misschien de prent van Van Heemskerck met hetzelfde onderwerp uit 1548 en waaraan dezelfde principes ten grondslag liggen. Maar prototypen zijn deze werken van Van Heemskerck beslist niet. Bij nadere beschouwing blijkt namelijk niet één van de apostelen werkelijk gelijk aan die van Mechtelt. Dit is wel het geval met een aan Jacob Maler toegeschreven paneel in het Musée des Beaux-Arts in Lille (afb. 39).⁹² Misschien is deze Maler het uitgangspunt voor Mechtelts schilderij geweest. Anderzijds moeten we terdege rekening houden met de mogelijkheid dat Maler Mechtelt heeft gecopieerd en dat Mechtelt naar een ander voorbeeld heeft gewerkt.

Dan bestaat er nog het aan Mechtelt toegeschreven avondmaal, dat vroeger gesigneerd was 'M t Boecop 1547' en dat vele overeenkomsten vertoont met de voornoemde gelijksnamige



voorstelling (afb. 40).⁹³ Mechtelt koos hier voor het iconografische thema van het Judasverraad. Een opvallend verschil is de boog met de doorkijk die de plaats van het baldakijn heeft ingenomen. Het venster geeft zicht op een Scoreliaans landschap met daarin de hof van Gethsemane, waar Christus, terwijl zijn apostelen slapen, in doodsangst bidt tot God.

We worden hier geconfronteerd met drie avondmalen waarvan de onderlinge overeenkomsten te groot zijn om niet te veronderstellen dat ze geheel of gedeeltelijk teruggaan op één of meer prototypen.⁹⁴ Wellicht moeten we ook hier, net als bij *De aanbidding van de herders* denken aan prenten.

Het valt niet mee om Mechtelt stilistisch te plaatsen. In haar Utrechtse periode is invloed van Jan van Scorel aanwijsbaar, terwijl ze in Kampen heel merkbaar beïnvloed raakt door het werk van Maerten van Heemskerck. Of deze invloed van directe aard is, is moeilijk te zeggen. De uitstraling van het werk van Maerten van Heemskerck is daarvoor te algemeen geweest. Stilistische invloed van de Kampense school kon voornog niet worden aangetoond.

Een stilistische analyse van Mechtelts oeuvre wordt verder bemoeilijkt doordat zij misschien wel voor al haar schilderijen gebruik

38. Maerten van Heemskerck, *Het laatste avondmaal*, 1542. Onderdeel van de rechterbuitenvleugel van het Linköping-altaar. Linköping, Dom.

39. Toegeschreven aan Jacob Maler, *Het laatste avondmaal*, tweede helft 16de eeuw. Lille, Musée des Beaux-Arts.



40. Toegeschreven aan Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, *Het laatste avondmaal*, tweede helft 16de eeuw. Kampen, Stedelijk Museum.

heeft gemaakt van voorbeelden, die een eigen stijl moeilijk herkenbaar maken.

Een ander aspect dat een dergelijke analyse zo problematisch maakt, is de omvang van haar oeuvre. Hoewel het nooit helemaal is uit te sluiten, ligt het nauwelijks voor de hand dat haar oeuvre beperkt is gebleven tot de vier hier besproken schilderijen. Niet alleen worden er meer schilderijen in de bronnen genoemd, bovendien is een tijdsspanne van 26 jaar, die ligt tussen de *Piëta* en *De aanbidding van de herders*, en waarin zij niet zou hebben geschilderd, moeilijk voorstelbaar. Het ligt voor de hand dat er schilderijen verloren zijn gegaan. Ook in Kampen woedde een beeldenstorm, zij het pas vrij laat, in 1580. De hervormden, die een sterk groeiende aanhang kenden, hadden voor de godsdienstoeffening slechts de kerk van het H. Geestgasthuis tot hun beschikking en eisten een tweede kerk.

Toen hen deze door de roomsgezinde regenten bij herhaling werd geweigerd, resulteerde dit in een verlate beeldenstorm, waarover Moulin in zijn *Historische Kamper Kronijk* het volgende vertelt: 'In de St. Nikolaas- of bovenkerk werden de houten beelden, kruisen en schilderijen bij hoopen in brand gestoken, de steenen martelaren en heiligen onmeêdoogend verbrijzeld, vlaggen, wimpels en andere versierselen verscheurd. In de Lieve-vrouwe- of buitenkerk hadden dergelijke buitensporigheden plaats; een fraai, door de hand eener aanzienlijke juffer geschilderd kunststuk boven het hoofdaltaar geplaatst, vond evenmin verschooning...' ⁹⁵ De gebeurtenissen die plaats hebben gevonden rondom het 'kunststuk' van de aanzienlijke joffer dat boven het hoofdaltaar in de Buitenkerk geplaatst was, worden in verband gebracht met Mechtelt. Men spreekt dan ook wel van het 'Mechtelt verhaal'. Wellicht ging het hier inderdaad om een schilderij van haar hand, dat zij aan deze kerk geschenken had. Maar ook al hebben we hier met een schilderij van een andere joffer te maken, dan is de kans groot dat er ook werk van Mechtelt ten prooi is gevallen aan de beeldenstormers.

NOTEN

1. Bij het onderzoek naar de *Piëta* van Mechtelt van Lichtenberg werd ik van verschillende zijden bijgestaan. Allereerst wil ik hier bedanken Prof. dr J.R.J. van Asperen de Boer van de Rijksuniversiteit te Groningen, onder wiens leiding het technisch-natuurwetenschappelijk onderzoek werd verricht, en de conservator schilderijen van het Centraal Museum, Jos de Meyere, voor zijn vele suggesties en het lezen van de tekst. Verder gaat mijn dank uit naar Jan Baptist Bedaux (Vrije Universiteit, Amsterdam) voor het kritisch lezen van het manuscript, Marten Jan Bok (Rijksmuseum, Amsterdam) die mij hielp bij het Utrechtse archiefonderzoek, dr Alfred M.M. Dekker (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen) voor zijn transcriptie, vertaling en suggesties voor mogelijke herkomst van de Latijnse teksten op de schilderijen van Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop, mevr. D. Haze van het Gemeentearchief te Kampen, de heer H.C. Diender van de Buitenkerk in Kampen en tenslotte Prof. dr Ilja Veldman van de Vrije Universiteit te Amsterdam.

2. Van Beverwijck (1643), p. 197-198.

3. De naam van Mechtelt werd tot nu toe in de literatuur meestal gespeld met een 'd'. Zelf signeert zij echter niet alleen haar schilderijen, maar ook documenten met een 't'. Vandaar dat ik haar naam, in navolging van Rouffaer (1887) met een 't' spel. Haar juiste geboortjaar is onbekend. We weten dat haar ouders gehuwd zijn in 1516 en dat Mechtelt één oudere zus had. Mechtelt zelf trouwde tussen juli 1546 en november 1549 (zie noot 21). Als zij ongeveer vijftien jaar was toen zij huwde, dan moet zij circa 1520 geboren zijn.

4. Van Riemsdijk (1882), p. 58.

5. Muller (1902), p. 21 en plaat VI en De Meyere (1988), pp. 156-158.

6. De gehele tekst van de huwelijksvoorwaarden is overgeleverd door Booth, Rijksarchief Utrecht, Coll. 1927, nr 12. C. Boot, Lib. E, fol. 225-226. We komen de naam van de moeder van Gerrit van Lichtenberg, Margriet, dochter van Gerit Rycoutsz., nog tegen in 1486: 'Margriete h[uis] v[rouw] van] Gijsbert van Lichtenberch, dese viel te loot het landt in Geeltgens dorp...' Rijksarchief Utrecht, Booth, fol. 402, 403, 541, 542 en 1208.

7. We komen Gijsbert voor het eerst tegen in 1495/1496 als hij genoemd wordt als burger van Utrecht. (Gemeentearchief Utrecht, Stadsarchief I, inv. nr 589, Rekeningen eerste Kameraar, 1495/1496, fol. 20 v°). In 1502 komt hij voor in het register van namen voorkomende in de rekeningen van

de Broederschap van de Ellendige Zielen tot Buurkerk te Utrecht. (Van Rappard (1878), Gemeentearchief Utrecht). Dat hij schilder was blijkt uit een akte van 4 november 1505. Gemeentearchief Utrecht, Stadsarchief I, I 703, Plecht- en Procuratieboeken 4 november 1505: '...alle gijsbert van Lichtenb[erch] die scilders ruerend goit...'. Dat Gijsbert in 1516 al overleden was blijkt uit de tekst van de huwelijksvoorwaarden van Gerrit en Cornelia, waarin staat dat Margriet weduwe was (zie noot 6). Uit een transport van 5 maart 1524 blijkt dat Gerrit nog een broer had die op dat moment in het buitenland vertoefde. (Gemeentearchief Utrecht, Stadsarchief I, inv. nr 703, Plecht- en procuratieboeken, 5 maart 1524).

8. Muller (1880), pp. 56-57.

9. Zie voor de gildenbeweging van 1525 Van Kalveen (1972), pp. 93-114. Voor Utrecht algemeen zie Struick (1984).

10. Gemeentearchief Utrecht, Raadsdagelijk Boek 1525, fol. 14 v°, 25 april (Mevr. L. Bogaers attendeerde mij op dit gegeven).

11. Van de Water (1729), dl. III, p. 146 en p. 161.

12. Hazewinkel (1928), pp. 47-88.

13. Muller (1880), p. 15, noot 1 noemt de mogelijkheid dat Gerrit lid was vanwege zijn hoge adellijke geboorte.

14. De veronderstelling dat Gerrit van Lichtenberg glazenmaker was, is gebaseerd op een passage in Buchelius (1928), p. 35 en Buchelius (17de eeuw), fol. 7. 'Mechtildis, puella Frisca, cujus pater vitrarius Leovardiae, ipse vero pingere in vitro admodum scite novit'. Ofwel: Mechteld, Fries meisje, wier vader glazenmaker van Leeuwarden was, kon zelf echter heel deskundig op glas schilderen. Iedere relatie tussen Mechtelt en haar ouders en Friesland ontbreekt. Haar vader woonde in Utrecht en kwam niet uit Leeuwarden. De passage moet betrekking hebben op een ander meisje, dat ook Mechtelt heette, en dat afkomstig was uit Friesland.

15. Overvoorde en Joosting (1897), pp. I-D.

16. Hazewinkel (1928), pp. 47-88.

17. Van de Water (1729), dl. III, p. 168.

18. Gemeentearchief Utrecht, Stadsarchief I, 704, Plecht- en procuratieboeken, 15 december 1531, fol. 35; 18 december 1537, fol. 197 en 6 mei 1542, fol. 46.

19. Rijksarchief Utrecht, Booth, fol. 402, 403, 541, 542 en 1208.

20. Idem. Zij maken in dat jaar hun huwelijkse voorwaarden.

21. Het huwelijk moet na 31 juli 1546 hebben plaatsgevonden en voor 11 november 1549. Op 31 juli 1546 komen we de naam van Egbert tegen in een transport in Kampen (Gemeentearchief Kampen, Register van Transporten, 31 juli 1546, fol. 115). Alle latere transporten ondertekent Egbert samen met Mechtelt. De *Piëta* in het Centraal Museum te Utrecht is gedateerd 1546 en door Mechtelt gesigneerd met haar meisjesnaam: 'Mechtelt va[n] Lichte[n]berch me fecit 1546'. Dit in tegenstelling tot haar overige werk waar zij naast haar meisjesnaam ook met Toe Boecop tekent. Op 11 november 1549 komen we haar naam, samen met die van haar man, tegen in verband met een verkoping uit landeigendom. (Siesling (1980), p. 78, noot 137).

22. Toe Boecop (1860) en Fehrmann (1971-72), pp. 145-173. Arent en Egbert verkopen samen met toestemming van hun vader een huis en een erf in de Oudestraat bij de Sint Nicolaaskerk in 1537. (Gemeentearchief Kampen, Register van Transporten 11 mei 1537, fol. 87 v°).

23. Rouffaer (1887), p. 203 noot 1: in 1541 werd Egbert lid van de Kamper schepensmemoriën. Egbert blijkt ook 1561 lid te zijn geweest. (Gemeentearchief Kampen, Gedeponeerde Archieven, A.1, Memorieboek, bevattende reglementen, ordonnances, ledenlijst, opgave van ontvangen renten en van inkomsten en uitgaven, fol. 31 v° en fol. 35). Egbert wordt genoemd in de Burgercedule (Gemeentearchief Kampen, Oud Archief, Kampen, 1565, fol. 10v°; 1665 A, fol. 8v° en 1566, fol. 9). Nanninga Uitterdijk (1879), p. 345. Hier wordt Egbert als kerkmeester genoemd in 1575. Zie ook Gemeentearchief Kampen, Oud Archief, Rekeningen van de kerkmeesters van de Sint Nicolaas- of Bovenkerk 1571-1603, nr. 1332, fol. 18: 1573 Egbert aangesteld als kerkmeester op 11 mei; fol. 43: 1575 Egbert aangesteld als kerkmeester op 23 januari. G.P. Rouffaer (1887) geeft nog een rekening van 1574 voor nieuwe ornamenten die Egbert had gekocht: 'Noch van Egbert toe Boecop ontfangen vij st. br...'

24. Zij tekenen altijd samen. Dit is niet zoals Rouffaer (1887), p. 203 beweert een liefhebberij, maar een gewoonte bij een huwelijk in gemeenschap van goederen. Zie Don (1966), p. 547, nr 1635: 1564, 27 juli: 'Egbert toe Boecop en joffer Mechtelt van Lichtenborch zijn vrouw verklaren verkocht te hebben aan Johan Matheeuwz., procurator van de weeskinderen in het Soete Name Jesushuis, 9 heren pond uit 5 morgen land, gelegen op de Oestermate, belend ten O. Arent toe Boecop, ten W. het H. Geest Gasthuis te Campen...' Don (1966), p. 564, nr 1707: 1574, 11 juni: 'Jacob Jonckher, schultste Isselmuden en Oesterholt, oorkondt, dat te Campen. Waar Ernst Kruse hem de aarde gunde, Egbert to Bokop en joffer Mechtelt van Lichtenburch zijn vrouw verkocht hebben aan Johan mattheussen, procura-

tor van de huiszittende armen, 6 goudgulden en 1 oert per jaar uit hun land en goed, gelegen op het eiland tegenover Grafhorst, geheten Den Brinck, belend ten O. en N. de stad Campen, ten Z. en O. de IJssel...' (document met zegel van Toe Boecop). Siesling (1980), p. 15, noot 137 spreekt in beide gevallen over 'schenkingen'. Voor de ongepubliceerde transporten zie Gemeentearchief Kampen, Register van transporten 15 september 1565, fol. 178; 16 september 1575, fol. 176v° en 11 juni 1579, fol. 38. Bij de transporten uit 1565 en 1575 treden Egbert en Mechtelt samen op, op 11 juni 1579 tekent Mechtelt, inmiddels weduwe, alleen.

25. Gemeentearchief Utrecht, Stadsarchief I, 704, Plecht- en procuratieboeken, 25 februari 1563, fol. 32: Egbert en Mechtelt verkopen 'een camer met een cucketngen ende een hoffstedecken daer tzelve getimmer op staet' aan Hugo Snell; 4 maart 1563, fol. 33-34: Egbert en Mechtelt verkopen 'een huysken genaempt Sprockelenborch' aan Hubert van Dijck, 'besemmaecker' en 1 maart 1565, fol. 70-71: Egbert en Mechtelt verkopen een huis met de naam 'Daer die Swaen wthangt' aan Frederick van Moort. Op 1 september 1565, fol. 74-75: geven zij aan Gerrit Willems. van Woudenberch 'den vrijen eigendom van eene camere met een lege erff gelegen aan de 'brestraet byt Bagijnhoff'. Op 30 oktober 1576 vinden we een laatste vermelding in het Gemeentearchief van Utrecht, Stadsarchief I, 704, Plecht- en procuratieboeken, 30 oktober 1576, fol. 194-195. Zij verkopen een huis in de 'Lollestraet'.

26. Zie Rijksarchief Utrecht, Booth, fol. 402, 403, 541, 542 en 1208. 'Sweer de Voogd had bij Magdalena van Ullen een natuurlijke dochter Aleijd die hij op 22 maart 1543 voor de schepenen te Utrecht gemaakt heeft 300 carolus gulden.' Deze schuld wordt afgelost door Egbert in 1566. Sweer is de zoon van Dirk, de broer van Cornelia. Hij sterft zonder wettige nakomelingen.

27. Over het aantal kinderen zijn de verschillende auteurs het nogal oneens. Dit komt waarschijnlijk doordat er vroege sterfgevallen voorkomen in het gezin. Siesling (1980), p. 15, houdt het, evenals Hoogewerff (zie de fiches op het RKD in Den Haag) op twee dochters. Zie ook Prins (1948) p. 62. Deze laatste beweert ten onrechte dat Margaretha en Cornelia zussen waren van Mechtelt. Op de 17de eeuwse stamboom in het Gemeentearchief in Kampen wordt alleen Catarina niet genoemd. De andere stamboom die zich in hetzelfde archief bevindt en die na 1837 gedateerd moet worden, noemt alle kinderen. Alleen de naam van Dirck wordt verward met die van Arent. Van Buchell (17de eeuw), fol. 53-54, geeft een zeer betrouwbare stamboom. Van een aantal kinderen zijn de testamenten bewaard gebleven in het Gemeentearchief van Kampen. Hierin wordt nooit verwezen naar Mechtelt of naar haar schilderijen. Zie ook Gemeentearchief Utrecht, Stadsarchief II, Minuten van Procuratieën en Certificatiën, 4 juni 1631, acte nr 292 (met dank aan de heer Wijburg). Het betreft een machtiging van Dirk toe Boecop op zijn zoon

Egbert als erfgenaam van Cornelia, weduwe van Gerard toe Boecop. Zij stierf op huize Rouwenburg in de Meierij van 's-Hertogenbosch. In de acte wordt verwezen naar een testament opgemaakt op 8 juli 1611 voor schepenen van Kampen en een confirmatie daarvan van augustus 1626. Het testament bevindt zich in het Gemeentearchief van Kampen, testamenten nr 137, 8 juli 1611, fol. 118.

28. Zie voor de geboortedatum, de sterfdatum en de begraafplaats van Dirck toe Boecop De Lange (1862), Bijlage B. De stamboom van 1837 in het Gemeentearchief in Kampen (zie noot 27), geeft als naam van de oudste zoon Egbert op. Dit is onjuist.

29. Gemeentearchief Utrecht, Lijst met protocollen, notaris G. Vastert in Utrecht, 16 februari 1650, fol. 163. In het testament van Egbert toe Boecop, de zoon van Dirck en de kleinzoon van Mechtelt vinden we de volgende aantekening. Als enige zoon erft Theodoor de bibliotheek 'van allen Boeken, Latijnschen, duijtschen ende franschen...' en 'allen die schilderije die bij sijn sa[llige] Grootmoeder van Lichtenberch selfs gedaen sijn...' (Met dank aan de heer J. Schilder, die mij op dit testament heeft gewezen).

30. Zie K. Schilder (1988), p. 49a, nr 183: een versleten wapenschild mogelijk van het echtpaar De Wolffs en Toe Boecop bevindt zich in Bovenkerk in Kampen. Op het Iconografisch Bureau in Den Haag bevindt zich een notitie met betrekking tot een Margriet waaruit blijkt dat zij leefde tot 1619 en gehuwd was met Otto van Haeften. Het bijgevoegde wapen is een zwart ankerkruis, maar nu met acht zwarte blokjes in plaats van zeven, zoals bij het wapen van de familie Toe Boecop in Kampen. Deze Margriet, niet te verwarren met Margaretha, de dochter van Mechtelt die soms ook Margriet wordt genoemd, komt voor op een portret in het Provinciaal Overijssels Geschiedkundig Museum in Zwolle. De afgebeelde vrouw is de dochter van Margriet van Oldenbarneveld en Arent toe Boecop.

31. Mechtelt is peet van de oudste zoon van haar dochter Cornelia in 1578. J. de Lange (1862), Bijlage B.

32. Gemeentearchief Kampen, Staat van eigenaars en/of bewoners van percelen, straatsgewijze opgemaakt, vermoedelijk omstreeks 1570, Inv. dl. I-338: 'Egbert toe Bocop Nijestrade W. Zijdt (van S. Jacobsstrate tot Broederstrate)'.

33. Idem. 'Arent toe Bocop Nijestrade O. Zijdt (van S. Jacobsstrate tot Broederstrate)'.

34. Gemeentearchief Kampen, Register van Transporten 11 juni 1579, fol. 38. Het gaat om een huis en erf, in de Nieuwstraat strekkende van de straat tot achter aan het erf van Henrick Glauwe, met belendingen de weduwe Wulff Schinkel en de steeg.

35. Het sterfjaar van Mechtelt is overgeleverd door Buchelius (januari 1560-april 1599), fol. 231 v^o: 'Anno 1598, majus...Hanc praeterea vitam mutarunt:...Mechtildis Boecopia Gisberti Boecopii Campensis F'. De 'F' staat voor 'filia'. Zoals vermeld in de uitgave van Buchelius door Hoogewerff en Van Regteren Altena: Buchelius (1928) zou men verwachten 'uxor', ware het niet dat 'filia' of 'joffer' geen ongebruikelijke aanduidingen waren voor echtgenotes in de zestien- en zeventiende eeuw.

36. Zie bijvoorbeeld Tufts (1974); Bachmann en Piland (1978), pp. 48-71; Harris en Nochlin (1978) en Honig Fine (1978), pp. 24-38. Mechtelt wordt wel genoemd in Greer (1979), p. 3, 170 en 171 en in Krichbaum en Zondergeld (1979), p. 131.

37. Tufts (1974), pp. 51-53.

38. Zie noot 7.

39. Nanninga Uitterdijk (1875), pp. 47-66.

40. Miedema (1980), pp. 71-87; Miedema (1987A), pp. 1-34 en Miedema (1987B), pp. 141-147.

41. Zie noot 2.

42. Volgens Hoogewerff bevond zich een gesigneerd vrouwenportret van Cornelia uit het jaar 1595 in het bezit van Douarière J.M. van Boecop te Brummen en een ongedateerd mansportret (kniestuk) in de regentenzaal der Vereenigde Gasthuizen te Kampen. Waarschijnlijk doelt hij toch op het gesigneerde mansportret. Hoogewerff (1936-47), p. 439, noot 2. In 1934 werd het schilderij op verzoek van het College van B & W door de Vereenigde Gast- en Proveniershuizen te Kampen aangekocht van mevrouw Douarière M. Baronesse van Boecop-Cazius te Brummen om bij het werk van Mechtelt van Lichtenberg, dat in de Regentenkamer hing, gevoegd te kunnen worden. Welcker (1935).

43. Het schilderij wordt één keer genoemd als het laatste werk dat Mechtelt gemaakt zou hebben. Zie Thieme Becker (1907), p. 187. Toentertijd bevond het schilderij zich in het museum in Zwolle. De datering die vermeld wordt is 1577. Uit de documentatie van het Centraal Museum te Utrecht blijkt dat het schilderij eind februari 1962 werd aangeboden door Kunsthandel Katz in Apeldoorn. Een foto van het schilderij komen we tegen in de veilingcatalogus Den Haag (1987), nr 190 als Vlaamse school zonder de vermelding van de signatuur. Het schilderij lijkt een grote schoonmaakt te hebben ondergaan, waarbij de signatuur misschien is verdwenen.

44. Het is wel opvallend dat de overeenkomsten juist de figuren betreffen waarvan wel wordt verondersteld dat het portretten zijn. Beide apostelen op *Het laatste avondmaal* dat aan Mechtelt wordt toegeschreven hebben onder hun mantel een zestiende-eeuws kraagje.

45. Naast het hier besproken werk van Mechtelt zijn er nog drie schilderijen waarover tot nog toe twijfel bestond. Ze worden o.a. genoemd bij: Rouffaer (1887), pp. 48-60 en Hoogewerff (1936-47), deel IV, pp. 440-447. *De aanbidding van de herders*, een paneel uit de Buitenkerk in Kampen (afm.: 106,5 × 146 cm, met lijst: 140 × 163 cm.) wordt nog steeds als een mogelijk werk van Mechtelt beschouwd, zie Diender (1981). Kring van Pieter Aertsen ligt echter meer voor de hand. Eerder zou ik geneigd zijn het tweede paneel dat in de Buitenkerk hangt en dat aan Mechtelt wordt toegeschreven als een werk van haar hand te beschouwen. Ik doel hier op de *Memorietafel voor Joseph Truchsess von Rheinfelden* (afm.: 114 × 84 cm., met lijst circa 120 × 100 cm.). Zie Diender (1982). Ook in dit geval echter is de basis voor toeschrijving zeer wankel en moet er eerst verder onderzoek worden verricht om deze toeschrijving te kunnen onderbouwen. Infrarood-reflectografisch onderzoek zou hierbij voorop moeten staan. Het laatste schilderij dat ik hier nog zou willen noemen is het *Portret van Maria van den Bochorst*, gemerkt: 'MEMORA NOVISSIMA TUA ANNO 1566' 'EATATIS SUAE 36' (afm. 68 × 52 cm.). De huidige verblijfplaats is onbekend. Het paneel is wat in de vergetelheid geraakt. Mechtelts naam wordt er in de literatuur niet meer aan verbonden. Over het zelfportret en het portret van haar man Egbert toe Boecop, die genoemd worden door Van Beverwijck (1643), p. 198 is niets bekend.

46. Siesling (1980) schrijft het schilderij op iconografische gronden af. Recentelijk zijn er door mij echter infrarood-reflectogrammen gemaakt van het schilderij onder leiding van prof. dr J.R.J. van Asperen de Boer en de overeenkomsten met de ondertekening van *Het laatste avondmaal* dat gesigneerd is en dat werd onderzocht door Peter Schoon, zijn zo groot dat ik het weer meen te moeten toeschrijven. Een artikel over de Kamper avondmalen wordt voorbereid door Peter Schoon en ondergetekende.

47. Tent. cat. Utrecht (1977), pp. 21-28.

48. De 'religieuze' kledij van de twee kinderen rechts duidt erop dat zij op het moment van afbeelden reeds waren overleden.

49. De Nederlandse term *piëta* wordt nauwelijks in de literatuur toegepast. Men gebruikt het Italiaanse *pietà*, of, en dan doelt men meestal op de Duitse tweefigurige beelden-groepen *Vesperbild*. Een eveneens Duitse term voor dergelijke voorstellingen is *Marienklage*. In de Nederlandse literatuur worden ook de benamingen *Moeder van Smarten*, en *Nood Gods* gebruikt. Omdat *pietà* de oorspronkelijke Italiaanse term is waarvan de Nederlandse is afgeleid en deze

benaming bovendien meer is ingeburgerd zal ik, behalve als het over het Utrechtse paneel gaat, spreken over *pietà*. Hiermee bedoel ik een tweefigurige groep. Een bewening is een *pietà* met meer figuren. Als het gaat over de Duitse beeldhouwde tweefigurengroepen wordt de term *Vesperbild* gebruikt.

50. Pinder (1920), pp. 145-163.

51. Swarzenski (1924), pp. 127-134.

52. Een andere these voor het ontstaan van het thema wordt nog verdedigd door Dobrzeniecki (1967), pp. 5-24. Volgens hem zou de *pietà* ontstaan zijn als transformatie van Maria met het kind op schoot. Zie ook: Gravenkamp (1948) en de tent. cat. Paderborn (1980).

53. Op de lijst is de tekst met de volgende afkortingen weergegeven: 'IN GREMIO MATRIS CHRISTI VENERABILE CORPVS / DEPOSITV(M), MADIDIS O HOMO CERNE GENIS / NA(M) TVA CERTA SALVS A CHR(IST)O PRINCIPE PENDET, / QVI PRO TE SVBIIIT PROBRA, FLAGELLA, NECE(M). De regels vormen twee legische disticha, ieder bestaande uit een hexameter en een pentameter. Als auteur van de tekst zou de rector van de Hieronymusschool in Utrecht, Georgius Macropedius (1487-1558) in aanmerking kunnen komen.

54. Belting (1981), p. 132 e.v.

55. Timmers (1978), p. 283.

56. Lucas 7: 36-50.

57. Tent. cat. Nijmegen (1985), pp. 129-159 en tent. cat. Utrecht (1988), pp. 65-73.

58. Volgens De Jonge (1929), pp. 267-278 is er bij het schilderij van Jan van Scorel, *Maria Magdalena* uit het Rijksmuseum te Amsterdam sprake van een portret van Agatha van Schoonhoven, de geliefde van Jan van Scorel. In de tent. cat. Amsterdam (1986), cat. nr 184 drukt men zich wat voorzichtig uit over het schilderij en spreekt men van een portretmatige uitbeelding van de heilige. Zie ook *Het portret van Catharina van Aragon als H. Maria Magdalena* in tent. cat. Brugge (1960), cat. nr 65, pp. 162-164. Zie ook noot 61. Tenslotte is er nog de *Maria Magdalena* die wordt toegeschreven aan Jan Gossaert (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel). In de linkerbovenhoek bevindt zich een gekroonde 'Y'. Mogelijk gaat het hier om een portret van Isabella van Oostenrijk. Zie tent. cat. Nijmegen (1985), pp. 150-151.

59. Ring (1913), p. 98 e.v.

60. Wishnevsky (1968), pp. 5-71.

61. 'Marie de Bourgogne voorstellende de H. Magdalena'. Paneel, 26,5 × 22,5 cm., Vlaams, tweede helft van de 15de eeuw. Musée Condé, Chantilly. Zie Davies (1954), cat. nr. 63, p. 209 en cat. London (1973), cat. nr. 2614, p. 439. Van het paneeltje zijn zeker elf versies bekend zonder tekst erop geschilderd.
62. Tent. cat. Nijmegen (1985), p. 150.
63. Detzel (1894), pp. 514-518.
64. E. Kirschbaum e.a. (1968-76), dl. 7 *Ikonographie der Heiligen*, kol. 516-541.
65. Het natuurwetenschappelijk onderzoek is verricht in het kader van een doctoraal bijvak 'Methoden en technieken van materieel onderzoek van kunstwerken' onder leiding van prof. dr J.R.J. van Asperen de Boer. In zijn bezit zijn het dossier, de verfmonsters, de negatieven van de foto's e.d. Voor het onderzoek met de stereo-microscoop werd gebruik gemaakt van een ZEISS IV microscoop met oculair 10 × en objectief met zoomlens 0,8 tot 4,0. De microscoop was bevestigd op een LINHOF statief. Voor het onderzoek met strijklicht is het paneel uit de lijst gehaald. De opnamen zijn gemaakt in het Centraal Museum.
66. De infraroodreflectogrammen werden genomen in het Centraal Museum te Utrecht op 5 januari en op 9 juli 1987. Ze werden vervaardigd met behulp van een Grundig FA 70 televisiecamera met een Hamamatsu N 214 infraroodvidicon en een Kodak Wratten 87 A filter van een Grundig BG 12 monitor (875 lijnen). De lichtbron was een kwartsbuis-filmamp. De reflectogrammen werden gefotografeerd vanaf de monitor met een Nikon EL2 met een micro-NIK-KOR 55 mm. (1:3,5) lens (diafr. 8). De film die gebruikt werd was Agfa Pan professional 25 ASA/15 DIN. De films zijn genummerd AB 1029- AB 1033 en AB 1044-AB 1046. De röntgenfoto's zijn gemaakt op 21 juli 1987 door de Röntgen Technische Dienst te Rotterdam in opdracht van het Centraal Museum.
67. De verfmonsters, genummerd A 254/1-A 254/6 zijn genomen door Prof. dr J.R.J. van Asperen de Boer in het Centraal Museum. Er werd gebruik gemaakt van een ZEISS IV binoculaire stereo-microscoop met oculair 10 × en objectief met zoomlens 0,8 tot 4,0. De microscoop was bevestigd op een LINHOF statief.
68. Zie De Coö (1948).
69. Nicolaus (1980), p. 23.
70. Voor de onderzoeksmethode zie Van Asperen de Boer (1970); Van Asperen de Boer (1975), pp. 1-41 en Van Asperen de Boer (1986).
71. Scholten (1986), pp. 53-74.
72. Een witte tussenlaag werd aangetroffen in het verfmonster genomen in de rechter lus van de bovenrand van Maria's kleed, monsterformulier A 254/2.
73. 'Arbeitsschaffuren zur Anzeichnung des Formzusammenhangs'. Taubert (1956), p. 117.
74. Een deeltje van het verfmonster werd ingebed in polyester (Poly-Pol PS 230), gemengd met een katalysator (methylethylketonperoxide). Na het hard worden werden ze doorgezaagd en gepolijst met schuurpapier nrs. 280, 360, 400 en 600. De preparaten werden bekeken onder een ZEISS Standard 08 microscoop met een 200× vergroting. De preparaten werden fijngewreven in kunstmatige canada-bal-sem.
75. Nicolaus (1980), pp. 62-64. In het noorden van Europa werd voornamelijk krijt gebruikt voor de grond.
76. De witte tussenlaag is ook te zien op verfdoorsnede A 254/2.
77. Tent. cat. Utrecht (1977), p. 52. Bij schilders in de periferie van de groep van Van Scorel was een witte isolerende laag afwezig bij de allervroegste schilderijen, waar de onder-tekening in penseel was uitgevoerd.
78. De plamuurlaag in monster A 254/3 ontbreekt.
79. Wolters (1938) en tent. cat. Utrecht (1967).
80. Scholten (1986), p. 60. Ook de Meester van de Kerkprediking schilderde een tussenlaag bij de achtergrond, waarbij figuren werden uitgespaard. De laag was grijsblauw van kleur.
81. Nanninga Uitterdijk (1875), pp. 47-66.
82. Zie Rouffaer (1886), pp. 48-60.
83. Hoogewerff (1936-1947) IV, pp. 418-439. In de tent. cat. Amsterdam (1986), p. 377, wordt in de tekst vermeld dat *Het laatste avondmaal* wordt toegeschreven aan Jacob Maler. Het bijschrift van de foto vermeldt echter Ernst Maler.
84. Paneel, afm. 199 × 169 cm. (met lijst: 234 × 204 cm.). Stedelijk Museum, Kampen, inv. nr 3337.
85. Steltman (1960-61), pp. 202-207.
86. Tent. cat. Rotterdam (1988)

87. Op het schilderij zijn de teksten als volgt geschreven: 'O PVER O MATER VOS MAXIMA GAVDIA MV(N)DI' EN 'CLARA DEI SOBOLES CAELESTIS GLORIA REGNI'. De teksten vormen ieder een hexameter. Het eerste vers bewaart in de tweede vershelft een reminiscentie aan een middeleeuws kerstlied, waarin de versregel 'Ecce *mundi gaudia*' voorkomt. Zie Mak (1948), pp. 26-27. Het tweede vers bewaart in de eerste vershelft een reminiscentie aan Vergilius, *Ecloga* IV, vs. 49: 'Cara deum suboles, magnum Iouis incrementum'. Dit gedicht bezingt ook een heilsverwachting in de geboorte van een kind.

88. Er wordt verwezen naar de tekst door o.a. Rouffaer (1887), pp. 204-205. De tekst schijnt onleesbaar te zijn geweest. Steltman (1960-61) en Siesling (1980) noemen de tekst op de lijst niet. Het paneel is in 1985 gerestaureerd door het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap in Amsterdam. Zie de documentatie van het Stedelijk Museum in Kampen.

89. Op de lijst staat de tekst als volgt geschreven: NON DOMINI TERRAE CHRISTI NATALIBVS ADSVNT, SED PIA PASTORVM GENS / INOPESQ(VE) VIRI. HOS VIDEAS INTER MATREM COELIQ(VE) MINISTROS / PLAUDENTES PVERO CANTIBVS ATQ(VE) PRECE. NEMPE DEVS VOLVIT SIC / INNOTESCERE NOBIS QVOD POPVLI INSONTIS GAVDEAT ILLE FIDE. De verzen vormen drie elegische disticha, ieder bestaande uit een hexameter en een pentameter.

90. Paneel, 185 × 201 cm. (met lijst: 219 × 235 cm.), Stedelijk Museum, Kampen, inv. nr. 3334.

91. Zie Rouffaer (1887), pp. 205-206.

92. Zie voor dit schilderij Foucart (1972), pp. 283-296, afb. 3 en Grosshans (1980), afb. 195.

93. Paneel, 183 × 301,5 cm. (met lijst: 218 × 235 cm.). Voorheen ges. en gedat.: 'M t Boecop 1547'. Stedelijk Museum, Kampen, inv. nr. 3336.

94. *Het laatste avondmaal* van Jacob Maler uit het Stedelijk Museum in Kampen uit 1552 vertoont nauwelijks parallellen met dat van Mechtelt. Zij zal dit paneel ongetwijfeld hebben gekend, evenals de 1552 gedateerde prent van de Meester AI uit Kampen met hetzelfde onderwerp, dat enige gelijkenis vertoont met het paneel van Maler uit hetzelfde jaar. Toch kunnen we hier niet spreken van een direct voorbeeld voor Mechtelt.

95. Moulin (1849), deel 2, pp. 128-129. Moulins verhaal over de beeldenstorm is waarschijnlijk gebaseerd op een handschrift van Theodorus Petreius, die onder de titel 'Iconoclastae' een ooggetuigeverslag geeft (Gemeentearchief Kampen, Nieuw Archief, handschriften, E nr 171, pp. 94-95).

BIBLIOGRAFIE

(De titels die met een * zijn gemerkt bevatten informatie over Mechtelt van Lichtenberg toe Boecop).

Anoniem (1987)

*Anoniem, 'Schilderij Toe Boecop onder de microscoop', *Nieuw Kamper Dagblad*, 12 februari 1987.

Van Asperen de Boer (1970)

J.R.J. van Asperen de Boer, *Infrared reflectography. A contribution to the examination of earlier European paintings*, (diss.) Amsterdam 1970.

Van Asperen de Boer (1975)

J.R.J. van Asperen de Boer, 'An introduction to the scientific examination of paintings', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 26 (1975), pp. 1-40.

Van Asperen de Boer (1986)

J.R.J. van Asperen de Boer, M. Faries en J.P. Filedt Kok, 'Schildertechniek en atelierpraktijk in de zestiende-eeuwse Noordnederlandse kunst', tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam *Kunst voor de Beeldenstorm*, Amsterdam 1986, pp. 85-105.

Bachmann en Piland (1978)

D.G. Bachmann en S. Piland, *Women Artists: an historical, contemporary and feminist bibliography*, Metuchen, N.J./London 1978.

Belting (1981)

H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

Van Beverwijck (1643)

*Joh. van Beverwijck, *Van de Wtinementheyte des Vrouwelicken Geslachts*, Dordrecht 1643.

Toe Boecop (1860)

*Arent toe Boecop, *Kronijk van Arent toe Boecop*, Utrecht 1860. (Uitgave van het Historisch Genootschap, Utrecht).

Boonenburg (1973)

*K. Boonenburg, 'Belangrijke aanwinst voor het Overijssels Museum' (Stencil voor museumbezoekers), Zwolle 1973 (onvindbaar).

Booth

Booth, *Genealogische aantekeningen van Van Buchell vervolgd door Dr. C. Booth*, s.l., s.a. (Rijksarchief Utrecht).

Booth (1700)

*C. Booth en E. Booth, *Genealogische aantekeningen omtrent Utrechtse en andere familiën, met bewijsstukken, brieven en enkele afbeeldingen van wapenen in zwart en in kleuren*, s.l. (circa 1700).

Van Bruggen (1987)

*T. van Bruggen, 'Natuurwetenschappelijk onderzoek naar "Het Laatste Avondmaal". Schilderij onder de loep', *Kamper Courant*, 13 februari 1987.

Buchelius (1560-99)

*Arnoldus Buchelius, *Commentarius rerum quotidianarum, in quo, praeter itinera, diversarum regionum, urbium, oppidorumque situs, antiquitates, principes, instituta, mores, multa eorum quae tam inter publicos quam privato contingere solent, occurrent exempla*, januari 1560-april 1599 (*Diarium van Van Buchell*).

Buchelius (1585-90)

*Arnoldus Buchelius, *Pictorum Catalogus*, s.l. 1585-1590.

Buchelius (17de eeuw)

*Aern. van Buchell, *Aanteekeningen betreffende meest Nederlandsche schilders en kunstwerken*, s.l. (begin 17e eeuw).

Buchelius (1928)

*Arnoldus Buchelius, 'Res Pictoriae'. *Aantekeningen over kunstenaars en kunstwerken, voorkomende in zijn Diarium, Res pictoriae, Notae quotidianae en Descriptio urbis Ultrajectinae (1583-1639)*, uitg. door G.J. Hoogewerff en J.Q. van Regteren Altena (*Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, deel 15), 's-Gravenhage 1928.

Van Buchell (17de eeuw)

*Aern. van Buchell, *Genealogiën van aanzienlijke Noord- en Zuid-Nederlandse familiën, met afbeeldingen in kleuren van wapens*, s.l. (17de eeuw).

Van Buchell (1907)

*Arend van Buchell, *Diarium van Arend van Buchell*, uitg. door G. Brom en L.A. van Langeraad, Amsterdam 1907.

Van Buchell (1940)

*Aernout van Buchell, *Notae quotidianae van Aernout van Buchell*, uitg. door J.W.C. van Campen, Utrecht 1940.

Büttner (1983)

F.O. Büttner, *Imitatio Pietatis. Motive der Christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983.

Cat. Haarlem (1923)

*Cat. Haarlem 1923, *Verkorte gids uit het bisschoppelijk Museum*, Haarlem 1923.

Cat. London (1973)

Cat. London 1973, *National Gallery Illustrated Catalogue*, London 1973.

De Coö (1949)

*Joz. de Coö, 'Een onbekend schilderij van Mechteld van Lichtenbergh (anders Toe Boecop)', *Gazet van Antwerpen*, 22 maart 1949.

Davies (1954)

Martin Davies, *Les Primitifs Flamands. enz.*, The National Gallery London, dl. II, Antwerpen 1954.

Detzel (1894-96)

H. Detzel, *Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der Christlichen Kunst*, 2 delen, Freiburg im Breisgau 1894-1896.

Diender (1981)

*H.C. Diender, 'Een Mechteld toe Boecop te zien in de Buitenkerk', *Nieuw Kamper Dagblad*, 20 juni 1981.

Diender (1982)

*H.C. Diender, 'Na succesvolle restauratie. Hangt er weer een Mechteld toe Boecop in de Buitenkerk?', *Kamper Nieuwsblad*, 9 mei 1982.

Dobrzaniecki (1967)

T. Dobrzaniecki, 'Mediaeval sources of the pietà', *Bulletin du Musée national de Varsovie* 8 (1967), pp. 5-24.

Don (1966)

*J. Don, *De archieven der gemeente Kampen*, 3 delen, Kampen 1966.

Elte (1952)

*S. Elte, 'Kampen van Rooms-Katholiek tot Calvinistisch', *Verslagen en Mededelingen van de Vereniging tot Beoefening van Overijssels Recht en Geschiedenis* 67 (1952), pp. 61-141.

Elzenga (1983)

*E. Elzenga, 'Maelers en Toe Boecops op de zolder van de burgemeester', *Nieuw Kamper Dagblad*, 4 januari 1983.

Ennema (1946)

*Joan H.P. Ennema, *Kampen de aloude hanzestad*, Amsterdam 1946.

Fehrmann (1950-51)

*C.N. Fehrmann, 'De werken van de familie Maler te Kampen', *Kamper Almanak* (1950-51), pp. 173-194.

Fehrmann (1971-72)

*C.N. Fehrmann, 'De Kamper burgemeester Arent toe Boecop en zijn tijd', *Kamper Almanak* (1971-72), pp. 145-173.

Fehrmann (1972)

*C.N. Fehrmann, *Kampen vroeger en nu*, Bussum 1972.

Foucart (1972)

*Jacques Foucart, 'Tableaux et dessins des écoles du Nord XVIIe et XVIIIe siècles', *La Revue du Louvre* 22 (1972), pp. 283-296.

Gravenkamp (1948)

Curt Gravenkamp, *Marienkloge. Das deutsche Vesperbild im 14. und im frühen 15. Jahrhundert*, Aschaffenburg 1948.

Greer (1979)

*G. Greer, *Vrouwenwerk. Wedloop vol hindernissen*, Amsterdam 1979.

Grosshans (1980)

R. Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin 1980.

Harris en Nochlin (1978)

A.S. Harris en L. Nochlin, *Women Artists, 1550-1950*, New York 1978.

Hazewinkel (1928)

H.C. Hazewinkel, 'Voor 400 jaar', *Jaarboekje van Oud Utrecht* (1928), pp. 47-88.

Honig Fine (1978)

E. Honig Fine, *Women and Art. A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*, London 1978.

Hoogewerff (1936-47)

*G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst van haar oorsprong tot het einde van de 16de eeuw*, 5 delen, 's-Gravenhage 1936-1947.

De Jonge (1929)

C.H. de Jonge, 'Portretten van Jan van Scorel en Agatha van Schoonhoven', *Oud Holland* 46 (1929), pp. 267-278.

Kamper Nieuwsblad (1965)

*'Schilderijenbezit van Kampen werd gerestaureerd'. *Kamper Nieuwsblad*, 20 maart 1965.

Van Kalveen (1972)

C.A. van Kalveen, 'De Gildenbeweging van april 1525 en haar voorgeschiedenis', *Jaarboek Oud Utrecht* (1972), pp. 93-114.

Kirschbaum (1968-76)

E. Kirschbaum e.a., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 delen, Rome enz. 1968-76.

Korteling (1953-54)

*Herman Korteling, 'Merkwaardige schilderijen van een 16e eeuwse Kamper schilderes', *Kamper Almanak* (1953-54), pp. 147-155.

Kramm (1857-64)

*Christiaan Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters van den vroegsten tot op onzen tijd*, dl. 2, Amsterdam 1857-64.

*Krichbaum en Zondergeld (1979)

J. Krichbaum en R.A. Zondergeld, *Künstlerinnen. Von Antike bis zur Gegenwart*, Keulen 1979.

De Lange (1862)

*J. de Lange, *Uittreksels uit het Dagboek van Arent toe Boecop* (Vereeniging tot Beoefening van Overijsselsch Regt en Geschiedenis), Deventer 1862.

Louwen en Van der Veen (1981)

J. Louwen en W. van der Veen, 'Bijna gelijk en toch verschillende makers. Historie van Kampen en die van Mechteld toe Boecop in nieuwe studie belicht', *Nieuw Kamper Dagblad*, 18 april 1981.

Mak (1948)

J.J. Mak, *Middeleeuwse Kerstliederen*, Utrecht/Brussel 1948.

De Meyere (1973)

*J.A.L. de Meyere, 'Piëta van Mechteld van Lichtenberch toe Boecop', *Centraal Museum Utrecht. Mededelingen*, nr 3, 1973.

De Meyere (1981)

J.A.L. de Meyere, *Jan van Scorel 1495-1562. Schilder voor prins en prelaten*, Utrecht 1981.

De Meyere (1988)

J.A.L. de Meyere, *Utrecht op schilderijen: zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht*, Utrecht 1988.

Miedema (1980)

H. Miedema, 'Over de waardering van architect en beeldende kunstenaar in de zestiende eeuw', *Oud Holland* 94 (1980), pp. 71-87.

Miedema (1987A)

H. Miedema, 'Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw', *Oud Holland* 101 (1987), pp. 1-34.

Miedema (1987B)

H. Miedema, 'Over kwaliteitsvoorschriften in het St. Lucas gilde; over "doodverf"', *Oud Holland* 101 (1987), pp. 141-147.

Moulin (1849)

E. Moulin, *Historische Kamper Kronijk*, Kampen 1849.

Muller (1880)

S. Muller Fz., *Schilders-vereenigingen te Utrecht* (De Utrechtse Archieven I), Utrecht 1880.

Muller (1902)

S. Muller Fz., *Oude huizen te Utrecht*, 's-Gravenhage 1902.

Muller (1904)

S. Muller Fz., 'Utrechtsche schildersverenigingen', *Oud Holland* 22 (1904), pp. 1-9.

Nanninga Uitterdijk (1875)

J. Nanninga Uitterdijk, 'Het St. Lucasgilde te Kampen', *Bijdragen tot de Geschiedenis van Overijssel* 2 (1875), pp. 47-66.

Nanninga Uitterdijk (1879)

J. Nanninga Uitterdijk, 'Aanteekeningen uit de rekeningen der St. Nicolaaskerk te Kampen betreffende kunst en kunstvoorwerpen, 1561-1574', *Bijdragen tot de geschiedenis van Overijssel* 5 (1879), pp. 281-305.

Nanninga Uitterdijk (1881)

*J. Nanninga Uitterdijk, 'Iets over een Kamper schilder uit de 16de eeuw', *Verslagen en Mededeelingen van de Vereeniging tot Beoefening van Overijssels Regt en Geschiedenis* 12 (1881), pp. 30-41.

Nicolaus (1980)

K. Nicolaus, *Het schilderij: materiaal-techniek-behoud*, De Bilt 1980.

Overvoorde en Joosting (1879)

J.C. Overvoorde en J.G.Ch. Joosting, *De gilden van Utrecht tot 1528*, 's-Gravenhage 1897.

Panofsky (1927)

E. Panofsky, 'Imago Pietatis', *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, pp. 261-308.

Pinder (1920)

W. Pinder, 'Die Dichterische Wurzel der Pietà', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 42 (1920), pp. 145-163.

Pinder (1922)

W. Pinder, *Die Pietà*, Leipzig 1922.

Plesters (1955-56)

J. Plesters, 'Cross-sections and Chemical Analysis of Paint Samples', *Studies in Conservation* 2 (1955-56), pp. 110-157.

Prins (1948)

*Fl. Prins, 'Mechteld van Lichtenberg op de tentoonstelling van Kerkelijke Kunst', *Antwerpiensia* (1948), pp. 62-64.

Van Rappard (1878)

F.A.L. van Rappard, *Register van namen, voorkomende in de rekeningen der Broederschap van de Ellendige Zielen tot Buurkerk te Utrecht, 1486-1613*, s.l. 1878 (Gemeentearchief Utrecht).

Van Riemsdijk (1882)

Th.H.F. van Riemsdijk, *Geschiedenis van de Kerspelkerk van St. Jacob te Utrecht*, Leiden 1882.

Ring (1913)

G. Ring, *Beiträge zur Geschichte der niederländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig 1913.

Rouffaer (1886)

*G.P. Rouffaer, 'Vier Kamper schilders, Ernst Maeler, Mechtelt toe Boecop, Bernhard Vollenhove, Steven van Duyven', *Oud Holland* 4 (1886), pp. 48-60.

Rouffaer (1887)

*G.P. Rouffaer, 'Vier Kamper schilders, Ernst Maeler, Mechtelt toe Boecop, Bernhard Vollenhove, Steven van Duyven. II: Mechtelt toe Boecop', *Oud Holland* 5 (1887), pp. 201-209.

Schilder (1988)

K. Schilder, *Inventaris van de zerken in de Bovenkerk*, Kampen 1988.

Scholten (1986)

F. Scholten, 'Technische aspecten van de Kerkprediking en twee andere werken uit de Aertgen van Leyden-groep', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986), pp. 53-74.

Seeck (1907)

Otto Seeck, 'Die Beweinung mit dem Stifter', *Zeitschrift für bildende Kunst* (1907), pp. 197-211.

Selles (1989)

*A. Selles, 'Mechtelt toe Boecop blijkt een zondagsschilder van formaat', *Kamper Courant*, 13 januari 1989.

Siesling (1980)

*J.L. Siesling, *Mechteld toe Boecop en de Kamper Laatste Avondmalen. Een iconografische studie*, Zwolle 1980.

Steltman (1960-61)

*Susanna G. Steltman, 'Mechteld toe Boecop en haar Italiaanse relaties', *Kamper Almanak* (1960-61), pp. 202-207.

Struick (1984)

J.E.A.L. Struick, *Utrecht door de eeuwen heen*, Utrecht/Antwerpen 1984.

Swarzenski (1924)

G. Swarzenski, 'Italienische Quellen der deutschen Pietà', *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München 1924, pp. 127-134.

Taubert (1956)

J. Taubert, *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen* (diss.), Marburg 1956.

Telder (1945)

G. Telder E. Jzn., *Bij onze "Ouden van dagen" in oorlogstijd*, s.l. 1945.

Tent. cat. Amsterdam (1986)

Tent. cat. Amsterdam 1986, *Kunst voor de Beeldenstorm*, Rijksmuseum, Amsterdam 1986.

Tent. cat. Antwerpen (1948)

*Tent. cat. Antwerpen 1948, *Tentoonstelling Kerkelijke Kunst*, Stedelijke feestzaal Meir, Antwerpen 1948.

Tent. cat. Brugge (1960)

Tent. cat. Brugge 1960, *De eeuw der Vlaamse primitieven*, Stedelijk Museum voor Schone Kunsten en Groeningemuseum, Brugge 1960.

Tent. cat. Nijmegen (1985)

Tent. cat. Nijmegen 1985, *Tussen heks en heilige. Het vrouwbeeld op de drempel van de moderne tijd, 15de/16de eeuw*, Commanderie van Sint-Jan, Nijmegen 1985.

Tent. cat. Paderborn (1980)

Tent. cat. Paderborn, *Gotische Vesperbilder*, Diözesanmuseum, Paderborn en Sauerland-Museum, Arnsberg 1980.

Tent. cat. Rotterdam (1988)

Tent. cat. Rotterdam 1988, *In de Vier Winden. De prentuitgeverij van Hiëronymus Cock 1507/10-1570*, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1988.

Tent. cat. Utrecht (1913)

*Tent. cat. Utrecht 1913, *Noord-Nederlandse schilder- en beeldhouwkunst vóór 1575*, Centraal Museum, Utrecht 1913.

Tent. cat. Utrecht (1967)

Tent. cat. Utrecht 1967, *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Centraal Museum, Utrecht 1967.

Tent. cat. Utrecht (1977)

Tent. cat. Utrecht, 1977, *Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540. Documenten Technisch Onderzoek*, Centraal Museum, Utrecht en Musée de la Charreterie, Douai 1977.

Tent. cat. Utrecht (1988)

Tent. cat. Utrecht, 1988, *Helse en hemelse vrouwen. Schrikbeelden en voorbeelden van de vrouw in de christelijke cultuur*, Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht 1988.

Thieme Becker (1907)

*U. Thieme, F. Becker e.a., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 delen, Leipzig 1907-1950.

Timmers (1978)

J.J.M. Timmers, *Symboliek en iconografie der christelijke kunst*, Bussum 1978.

Tufts (1974)

E. Tufts, *Our Hidden Heritage. Five Centuries of Women Artists*, New York 1973.

Van de Water (1729)

J. van de Water, *Groot Placaatboek*, dl. III, Utrecht 1729.

Veilingcat. (1987)

Veilingcat. Den Haag, 1987, *Importante schilderijen veiling*, Diederiks Auction B.V., 26 oktober 1987.

Welcker (1935)

*C.J. Welcker, *Verslag over den toestand van het Archief, de Bibliotheek en het Museum der Gemeente Kampen over het jaar 1934*, Kampen 1935.

Wiersma (1989)

Hans Wiersma, 'Schildertechniek Mechteld toe Boecop in kaart gebracht. Beter inzicht in uniek bezit', *Nieuw Kamper Dagblad*, 12 januari 1989.

Wishnevsky (1968)

R. Wishnevsky, *Studien zum 'portrait historié' in den Niederlanden*, München 1968.

Wolters (1938)

Chr. Wolters, *Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte*, Frankfurt 1938.

