

De Madonna's van
Jan van Scorel 1495
1562

Serieproductie van een geliefd motief

Molly Faries
Liesbeth M. Helmus

Serieproductie van een geliefd motief

De Madonna's van Jan van Scorel

ccc
central
museum

Voorwoord

In 1958 verwierf het Centraal Museum de *Madonna met wilde rozen*, een originele compositie van Jan van Scorel uit zijn Haarlemse periode. Ter ere van de aankoop organiseerde de toenmalige directrice, mevrouw M.E. Houtzager, rond de jaarwisseling een kleine kersttentoonstelling, waarin de aanwinst werd omringd met schilderijen, beelden en een zilverstuk uit de eigen collectie. In 1997 lukte het een tweede, tot dan toe onbekende *Maria met kind* door Jan van Scorel te verwerven, en ook dit keer organiseren wij ter viering van de aankoop een tentoonstelling.

De Madonna neemt in het oeuvre van de schilder Jan van Scorel een aparte plaats in. Er is een aantal typen bekend, die zowel in de werkplaats van Scorel als daarbuiten zeer veelvuldig zijn geschilderd. Van drie composities is het origineel bewaard gebleven en van al deze drie bestaan meerdere, latere varianten, die op het prototype teruggaan.

Van de drie originele composities heeft het Centraal Museum er nu twee in bezit. De derde is de prachtige *Maria met kind* uit de verzameling van de Kartinaja Galerija in Tambov. Op de tentoonstelling worden deze drie Madonna's met hun verschillende versies getoond.

Ik wil de museale en particuliere bruikleengevers die bereid waren hun kostbare en kwetsbare panelen zo ruimhartig voor deze tentoonstelling ter beschikking te stellen, heel hartelijk bedanken. Het enige schilderij dat wel in de catalogus is opgenomen, maar dat te kwetsbaar was om te reizen is de kopie naar de Tambov-Madonna uit Philadelphia. Zowel de Gemäldegalerie in Berlijn, het Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid en het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam werkten zonder aarzelen mee. Een speciaal woord van dank gaat uit naar mevrouw Tamara Shestakova (Directeur Tambov Picture Gallery), de heer Aleksei Kuznetsov (Hoofd Cultureel



Departement Bestuur regio Tambov), mevrouw Tatiana Bogatova (expert Afdeling Internationale Betrekkingen, Ministerie van Cultuur van de Russische Federatie) en vooral Mr. J. Hesseling (Ambassadeeraad voor Onderwijs- en Culturele Zaken, Nederlandse Ambassade in Moskou), die de belangrijke bruikleen uit Tambov mogelijk maakten. Het Russische paneel vormt het hoogtepunt van de tentoonstelling.

De Madonna's van Jan van Scorel zijn al sedert het begin van de jaren zeventig van de afgelopen eeuw onderwerp van materieel-technisch onderzoek. Met infraroodreflectografie kan de ondertekening, die een belangrijk aspect is bij het onderscheiden van de gehanteerde kopieermethoden in de werkplaats, zichtbaar worden gemaakt. Röntgenfoto's geven, evenals de bestudering van verfmonsters, inzicht in de schildertechniek. Op de tentoonstelling wordt al het beschikbare onderzoeksmateriaal getoond.

Het onderzoek had nooit zo veelomvattend kunnen zijn en de resultaten ervan zo interessant zonder de medewerking van R. Grosshans en Christoph Schmidt van de Berlijnse Gemäldegalerie, Mar Borobia van het Museo Thyssen-Bornemisza en Jeroen Giltaij van het Museum Boijmans Van Beuningen. Ten slotte wil ik vooral Molly Faries, Scorel-specialiste bij uitstek en co-auteur van de publicatie, en J.R.J. van Asperen de Boer bedanken. Beiden werkten al eerder, in 1977, mee aan de tentoonstelling *Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540* en waren wederom bereid hun expertise aan het Centraal Museum ter beschikking te stellen.

Sjarel Ex
Directeur

De Madonna's van
Jan van Scorel $\frac{1495}{1562}$

Molly Faries en Liesbeth M. Helmus

Inhoud

Inleiding	4
-----------	---

Catalogus

A	Jan van Scorel	22
	<i>Maria met kind</i> ca. 1527-1530	
	Centraal Museum, Utrecht	
A-1	Jan van Scorel (toegeschreven aan)	30
	<i>Maria met kind</i>	
	Verblijfplaats onbekend (voorheen Galerie Robert Finck, Brussel)	
A-2	Jan van Scorel (toegeschreven aan)	34
	<i>Maria met kind</i>	
	Verblijfplaats onbekend (voorheen collectie Kisters, Zwitersland)	
A-3	Jan van Scorel (werkplaats)	38
	<i>Maria met kind</i>	
	Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam	
A-4	Jan van Scorel (toegeschreven aan)	44
	<i>Drieluik met op met middenpaneel Anna te Drieën en op de zijluiken stichters met heiligen</i>	
	Collectie E. Loncke, België	

Literatuur	94
Tentoonstellingen en Catalogi	97
Colofon	101

B	Jan van Scorel (en werkplaats)	52	C	Jan van Scorel	82
	<i>Madonna met wilde rozen</i> ca. 1530			<i>Maria met kind</i> ca. 1527-1530	
	Centraal Museum, Utrecht			Kartinaja Galeria, Tambov	
B-1	Jan van Scorel (werkplaats)	62	C-1	Jan van Scorel (kopie naar)	90
	<i>Madonna met veldbloemen</i>			<i>Maria met kind</i>	
	Gemäldegalerie, Berlijn			La Salle University Art	
				Museum, Philadelphia	
B-2	Jan van Scorel (toegeschreven aan)	68			
	<i>Madonna met narcissen en twee</i>				
	<i>stichters</i>				
	Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid				
B-3	Jan van Scorel (kopie naar)	74			
	<i>Drieluik met op het middenpaneel</i>				
	<i>de Heilige Familie en op de zijluiken</i>				
	<i>stichters</i> ca. 1523-1537 (zijluiken)				
	Particuliere collectie				

Inleiding

Het leven van Jan van Scorel is goed gedocumenteerd. Hij werd geboren op 1 augustus 1495 en ontleende volgens oude bronnen zijn naam aan zijn geboorteplaats Schoorl. In een akte uit 1541 staat dat hij de natuurlijke zoon was van Diewer Aernstdochter en de pastoor Andries Ouckeyn. Scorel stierf op 6 december 1562. Volgens een aantekening in de besluiten van het kapittel van Sint Marie in Utrecht blies hij om tien uur 's avonds zijn laatste adem uit.¹

In de Mariakerk van het kapittel waar hij 34 jaar lang kanunnik was geweest, werd een grafmonument opgericht, waarvan enkele fragmenten bewaard zijn gebleven.² Met behulp van de beschrijving en schets die de Utrechtse historicus Arnoldus Buchelius in 1592 maakte, is het mogelijk geweest het monument te reconstrueren.³ Boven de grafsteen, die waarschijnlijk werd uitgevoerd naar ontwerp van Jan van Scorel zelf, hing zijn portret dat zijn voormalige leerling Anthonie Mor van Dashorst drie jaar daarvoor had geschilderd. De signatuur en datering 'Antonius mor.pingebat a 1559' op de bovenrand van de balustrade werden op een onbekend moment weggeschilderd en vervangen door de namen van de vervaardiger en de geportretteerde en, vreemd genoeg, het jaartal 1560. Uit infraroodreflectografisch onderzoek is gebleken dat er bovendien een Latijns opschrift op de balustrade stond geschreven, dat in vertaling luidt: 'Deze man heeft de kunst eer gebracht en zij bracht hem op haar beurt roem; bij zijn dood dacht de kunst dat zij zelf stierf.'⁴

Het grafschrift is niet onverdiend. De betekenis van Jan van Scorel voor de schilderkunst van de Noordelijke Nederlanden is zeer groot geweest. Karel van Mander, Scorels vroegste biograaf, verhaalt in 1604 dat de schilder gedurende zijn leven door collega's 'Lanteeren-drager en Straet-maker onser Consten' werd genoemd. In de afgelopen eeuw wordt hij door kunsthistorici vergeleken met giganten als Leonardo da Vinci en Petrus Paulus Rubens. Het was G.J. Hoogewerff die hem in een van zijn vele Scorel-publicaties 'de Leonardo van het Noorden' noemde. Hoogewerffs Berlijnse collega Max J. Friedländer gaf Scorel de bijnaam



Anthonie Mor van Dashorst

Portret van Jan van Scorel, 1559. Paneel, ca. 58 cm (diameter)

The Society of Antiquaries of London, London

foto: The Society of Antiquaries of London, London

de 'Rubens van de zestiende eeuw'.⁵ Friedländers vergelijking is misschien de meest geëigende. Zowel Scorel als Rubens waren schilders die internationaal georiënteerde kunststromingen in het Noorden introduceerden. Bij beiden werd de basis voor hun vernieuwende invloed gelegd tijdens een aantal studiejaren in Italië, met name in Rome. Beiden bezochten vorstenhoven en ondernamen bij gelegenheid diplomatieke missies. De belangrijkste overeenkomst is echter dat van beide schilders bekend is dat ze er een bloeiende werkplaats op nahielden. Een goedlopende werkplaats waarin een groot aantal leerlingen en assistenten werkzaam was, betekende een hoge productie, een groot oeuvre – en tal van problemen waar het de toeschrijving van de veelal ongesigneerde stukken betreft.

Voordat Scorel in 1527 in Haarlem zijn eerste werkplaats vestigde, maakte hij een jarenlange reis. Via Duitsland ging hij naar Karinthië, waar hij zijn vroegst bekende werk schilderde. Het gesigeneerde en 1519 gedateerde altaarstuk met *De heilige Maagschap* bevindt zich nog altijd op de oorspronkelijke plaats in de Sint Martinuskerk te Obervellach. Vanuit Karinthië reisde Scorel door naar Venetië, vanwaaruit hij in 1520 een aantal maanden op pelgrimstocht ging naar het Heilige Land. Het zal de zomer van 1522 zijn geweest dat hij zich in Rome vestigde. Ongeveer een half jaar eerder was Adriaan Florisz. Boeyens (1459-1523) tot paus gekozen. Volgens Van Mander benoemde deze geboren Utrechter Scorel tot 'conservator' van de pauselijke verzamelingen. Als bewaarder van de kunstschaten volgde Scorel in deze functie Rafaël (1483-1520) op, door wiens werk hij in belangrijke mate werd beïnvloed. In 1524, na de dood van paus Adrianus VI, ging Scorel naar huis terug. Hij kwam in Utrecht te wonen bij Herman van Lokhorst, deken van de Utrechtse Sint Salvatorkerk en eertijds kanunnik van de Mariakerk. Voor hem schilderde hij het *Drieluik met de intocht van Christus in Jeruzalem* dat tegenwoordig wordt bewaard in de collectie van het Centraal Museum.⁶ Het is het eerste grote werk dat van na Scorels terugkeer bekend is en waaruit de invloed van zijn Italiaanse verblijf blijkt.

Scorel genoot gedurende zijn gehele leven de bescherming van de geestelijkheid, hooggeplaatste stadsbestuurders en de adel. Op 16 oktober 1528 liet het kapittel van Sint Marie hem toetreden als kanunnik. Zijn positie in de kerk verschaftte hem een economische voorsprong op andere schilders in Utrecht, voor wie het

lidmaatschap van het zadelmakersgilde verplicht was. Als geestelijke hoefde Scorel zich niet aan de regels van het gilde te houden. Hij was vrijgesteld van de stedelijke verordeningen, zoals het betalen van gildencontributies en leerlingenbijdragen, hetgeen het voeren van een werkplaats alleen maar vereenvoudigde.

Scorel vestigde zijn eerste werkplaats in 1527 in Haarlem, waarheen hij vanwege politieke troebelen de wijk had genomen. Zijn tweede werkplaats in Utrecht kende van 1535 tot 1545 zijn grootste productie. Uit documenten is bekend dat in deze periode van Scorels loopbaan ten minste twaalf altaarstukken zijn ontstaan, waarvan de meeste verloren zijn gegaan. Gezien de grootte van de nog bestaande altaarstukken, tot zo'n 2,3 meter hoog en 5,2 meter breed, moet de werkplaats Scorel in staat hebben gesteld monumentale opdrachten uit te voeren. Dit strookt met de tendens naar steeds grotere afmetingen in de zestiende eeuw. Er moeten ook veel meer afzonderlijke panelen in de werkplaats zijn geproduceerd dan het tachtigtal dat bewaard is gebleven. De werkplaats die Scorel in Haarlem vestigde was in een aantal opzichten nieuw voor de Noordelijke Nederlanden. Wat omvang en organisatie betreft moet hij een uitzonderlijke plaats hebben ingenomen, hetgeen onlosmakelijk te maken heeft met Scorels bijzondere positie en zijn vermogen als ondernemer op te treden. Scorel ontwikkelde, geheel in de geest van Rafaël, een strak georganiseerd schilderproces. Hij introduceerde het gebruik van krijt in de ondertekening in combinatie met een schematischer opzet van het ontwerp in verband met de taakverdeling in de werkplaats.⁷

De schilderijen die dateren uit de periode van Scorels werkplaats in Utrecht zijn in 1977 het onderwerp geweest van de tentoonstelling *Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540*. In deze expositie, die werd gehouden in het Centraal Museum te Utrecht en in het Musée de la Chartreuse te Douai, speelde het natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen uit de Scorel-groep een belangrijke rol.⁸ Hetzelfde geldt voor de tentoonstelling *De Madonna's van Jan van Scorel (1495-1562). Serieproductie van een geliefd motief*, die zich op Scorels Haarlemse werkplaats richt.

De werkplaats in Haarlem (1527-1530)

‘En alsoo Schoorel veel aengheloopen en versocht wiert Jongers aen te nemen, huyrde een huys te Haerlem [...]’, schrijft Van Mander.⁹ Het is de eerste betrouwbare vermelding over Scorels werkplaats. Volgens zijn biograaf had Scorel zoveel aanloop, dat hij in Haarlem een huis huurde, waar hij *Jongers* (leerlingen) aan- nam. De bekendste leerling uit deze periode is ongetwijfeld Maerten van Heemskerck (1498-1574). Van Mander verhaalt hoe de jonge schilder kwam te werken in de nieuwe werkplaats van Scorel, hoe hij zoveel oefende dat hij de meester in de ‘Const achterhaelde, dat men hun werck qualijck con onderscheyden: soo eyghentlijck de selve manier aenghenomen hebbende [...]’¹⁰. De schilderijen van Scorel en Van Heemskerck zijn in deze periode inderdaad zo verwant, dat onderzoekers ze al sinds jaar en dag dan weer op naam van de een en dan weer op naam van de ander plaatsen. Hoewel over de onderlinge verhouding tussen de twee schilders inmiddels veel meer bekend is dan voorheen, zijn er nog tal van toeschrijvingsproblemen.¹¹ *De jonge scholier* uit de collectie van het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam is zo’n voorbeeld. Terwijl het schilderij in 1994 in de jongste bestandscatalogus van het museum wordt opgevoerd als de enige Scorel die de collectie rijk is, is Molly Faries ervan overtuigd dat het niet om een werk van Scorel gaat, maar om een schilderij van Van Heemskerck.¹² Ook Harrison schrijft het in zijn oevrecatalogus van Van Heemskerck aan deze schilder toe, terwijl Grosshans in zijn monografie *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde* uit 1980 beweert dat de toeschrijving aan Van Heemskerck volkomen misplaatst is.¹³

Niet alleen Maerten van Heemskerck maar ook andere bekende zestiende- eeuwse schilders zoals Jan Swart van Groningen, Jan Vermeyen, Cornelis Buys II, Lambert Sustis, Herman Postma en Jan Stephan van Calcar, hebben ofwel in de werkplaats van Scorel gewerkt, of zijn er op de een of andere manier mee in aan- raking geweest. Anthonie Mor, die het portret voor het grafmonument van Jan van Scorel schilderde, is een bekende leerling uit de Utrechtse werkplaats. Ook deze samenwerking heeft tot toeschrijvingsproblemen geleid. *De vijf Jeruzalem- vaarders* uit de collectie van het Centraal Museum, nu in de bestandscatalogus opgenomen als een authentiek werk van Jan van Scorel, heeft jarenlang afwisse- lend op naam van Jan van Scorel en Anthonie Mor gestaan.¹⁴

Van het huis dat Scorel volgens Van Mander in Haarlem huurde, is niets bekend. Twee woningen van Scorel in Utrecht bestaan echter nog steeds. Het waren claustrale huizen gelegen binnen het immunitetsgebied van de Mariakerk. Scorel woonde vanaf 1539 op nummer 13, iets ten noorden van een van Scorels opdrachtgevers, de geleerde kanunnik Hubert van Buchell.¹⁵ Het complex bestaat uit een torenachtig bouwsel dat dateert uit het begin van de veertiende eeuw, en een later toegevoegde vleugel die omstreeks 1500 werd vernieuwd.¹⁶ Het huis is zelfs voor huidige begrippen groot. Het is bekend dat Scorel juist in de jaren 1535 tot 1545, toen de productiviteit van zijn werkplaats enorm toenam, extra ruimte huurde buiten het immunitetsgebied van de kerk.¹⁷

Reproductiemethoden in de werkplaats van Jan van Scorel

Een groot aantal schilderijen die in verband kunnen worden gebracht met de werkplaats van Jan van Scorel, is met technische hulpmiddelen onderzocht. Vooral infraroodreflectografisch onderzoek blijkt belangrijk bij het verkrijgen van inzicht in de reproductiemethoden die in de werkplaats werden gehanteerd. De ondertekening die met infraroodreflectografie aan het licht wordt gebracht, toont vaak het duidelijkst of een schilderij een herhaling is naar een bestaande compositie of niet.

Bij schilders uit de vijftiende eeuw, zoals Rogier van der Weyden of Hans Memling, ontwikkelde zich een werkplaatsroutine die onderzoekers in belangrijke mate heeft geholpen de artistieke groep als geheel te onderscheiden. Bij sommige zestiende-eeuwse schilders, zoals de Meester van 1518, schijnt een volledig uitgewerkte ondertekening, die tevens functioneerde als een soort van kwaliteitscontrole in de werkplaats, de norm te zijn geweest. Efficiënte en precieze uitvoering van het ontwerp was immers verzekerd, omdat de compositie duidelijk was vastgelegd voordat er verf werd opgebracht. Het is mogelijk dat Jan van Scorel dit type van de uitvoerig uitgewerkte ondertekening leerde kennen toen hij van 1512 tot circa 1518 assistent was in de werkplaats van Jacob Cornelisz van Oostsanen in Amsterdam. Schilderijen die in deze werkplaats zijn ontstaan, zijn vaak op de boven beschreven precieze en uitvoerige manier ondertekend. Het is zelfs denk-

baar dat Scorel de 'lay-out'-man van Van Oostsanens werkplaats was. Scorel ontwikkelde in de jaren dat hij bij zijn leermeester werkte, ongetwijfeld de vaardigheden die nodig waren om het eerste stadium in de productie aan hem toe te vertrouwen.¹⁸ In zijn eigen werkplaats volgde Scorel echter andere methoden. Uit het infraroodreflectografisch onderzoek naar schilderijen uit de Scorel-groep blijkt dat er niet met een enkel type ondertekening werd gewerkt, maar dat er verschillende, meer en minder uitgewerkte ondertekeningen werden gebruikt.

De ondertekeningen van schilderijen die zijn ontstaan in de werkplaats van Jan van Scorel en die teruggaan op een originele compositie, zijn in drie basiscategorieën onder te verdelen.¹⁹ Veel voorkomend is de ondertekening die bestaat uit een samenstelsel van schetsmatige lijnen waarbij de compositie nogal vaag blijft. Dit type komt veelal voor in variaties van vaststaande composities die in verschillende afmetingen zijn uitgevoerd, zoals de vele versies van Scorels aanbidding van de wijzen. Het rudimentaire karakter van deze ondertekeningen suggereert dat er een uitgewerkt model van de compositie aanwezig was.

Een tweede categorie ondertekeningen bestaat in hoofdzaak uit nauwkeurig aangebrachte lijnen die alleen de hoofdvormen aanduiden. Een voorbeeld is de ondertekening van *Madonna en kind* uit Kassel.²⁰ Onderdelen van de gezichten en andere basisvormen zijn in tamelijk dunne en gelijkmatige lijnen aangeduid. Waarschijnlijk is de voorstelling in dit geval overgetrokken, waarna de lijnen zijn opgehaald en opgewerkt met wat arceringen. Van de Kasselse compositie is echter geen origineel van Scorel bekend die deze bewering kan staven.

Een derde categorie wordt aangetroffen in een andere kleine groep schilderijen, waaronder een *Christus als Man van Smarten* uit Darmstadt.²¹ Hoewel het figuurtype dichter bij Scorels schilderijen uit zijn Haarlemse periode staat, werd het schilderij toegeschreven aan Lucas van Leyden.²² De verschillende elementen van de voorstelling zijn in de ondertekening weergegeven als stijve, blokachtige vormen. Het ontwerp lijkt een schematische vertaling van de volumes van een bestaande tekening of schildering.

De drie verschillende categorieën ondertekening wijzen erop dat Scorel en zijn assistenten in de werkplaats kennelijk meerdere reproductiemethoden hanteerden. Op geen van de onderzochte schilderijen is een raster te zien, of zijn er sporen



Jan van Scorel

Twaalf leden van de Jeruzalembroederschap te Haarlem, ca. 1528

Paneel, 114 x 275,7 cm. Frans Halsmuseum, Haarlem (fragment met Scorels zelfportret)

foto: Frans Halsmuseum, Haarlem

zichtbaar waaruit blijkt dat de compositie door middel van een carton is overgebracht. Letterlijke reproducties en varianten van composities komen voor het eerst voor tijdens Scorels Haarlemse jaren (1527-1530). In die periode ontwikkelde de schilder een standaardrepertoire aan onderwerpen, waaronder de kruisiging, de aanbidding van de wijzen en met name de Madonna met kind. De ontwikkeling en de bewerking van compositiemodellen moeten vanaf het allereerste begin routine zijn geweest.

Onderzoek naar de Madonna's van Jan van Scorel

De Madonna-met-kindcompositie neemt in het oeuvre van Jan van Scorel een speciale plaats in. Van drie composities is het origineel bewaard gebleven en van alle drie bestaan meerdere varianten die op het prototype teruggaan. In 1958 verwierf het Centraal Museum *Madonna met wilde rozen*, een originele compositie van Jan van Scorel met een uitvoerige ondertekening (cat. nr. B). Toen in 1995-1996 een tweede, tot dan toe onbekende *Maria met kind*, eveneens van de hand van Jan van Scorel op de Zweedse kunstmarkt verscheen, besloot het Centraal Museum ook dit paneel te kopen (cat. nr. A). Het derde prototype is de prachtige *Maria met kind* uit de Kartinaja Galeria in Tambov (cat. nr. C). Dit schilderij maakt onderdeel uit van een diptiek. Het Christuskind staat op Maria's schoot. Samen buigen ze naar rechts, naar het rechterluik waarop de stichter staat afgebeeld.

De drie Madonna's zijn het beginpunt geweest voor verschillende andere schilderijen, die zowel in de werkplaats van Jan van Scorel als daarbuiten werden vervaardigd. Zo zijn van de Utrechtse *Maria met kind* vier varianten bekend. Van twee schilderijen is de compositie alleen via een foto bewaard gebleven. De twee andere zijn op de tentoonstelling aanwezig. Maria en het Christuskind zijn met en zonder landschap op de achtergrond geschilderd en in één geval opgenomen op het middenpaneel van een drieluik. Zij worden daar geflankeerd door de heilige Anna, waardoor een voorstelling van Anna te Drieën is ontstaan. *Madonna met wilde rozen* is afgebeeld met en zonder stichters, op het middenpaneel van een drieluik met Jozef erbij, en bovendien met verschillende soorten bloemen in

haar hand. Van de Tambov-Madonna is slechts één andere versie bekend, die in het kader van de tentoonstelling niet kon worden onderzocht.

De twee Utrechtse schilderijen en het paneel uit Tambov vormden het uitgangspunt van het onderzoek en de tentoonstelling. Ze zijn in de catalogus A, B en C genummerd. De catalogusnummers van de van deze originele composities afgeleide versies zijn samengesteld uit een van de drie hoofdletters en een numeriek getal. Dit is gedaan om steeds duidelijk aan te geven welk van de drie prototypen wordt bedoeld. De schilderijen staan op naam van Jan van Scorel, zijn volgens de traditie aan hem toegeschreven, of zijn naar Scorel gekopieerd. Bovendien zijn de titels zo gelijkvormig, dat een doorlopende catalogusnummering de verwarring alleen maar groter had gemaakt.

De schilderijen hebben alle een afwijkend formaat. De *Madonna met veldbloemen* is aan weerszijden verbreed en eenzelfde soort vergroting heeft plaatsgevonden bij *Madonna met narcissen en twee stichters*, waar aan de boven- en onderzijde planken aan de drager zijn toegevoegd. Het is opmerkelijk dat de bovenzijde van de panelen van twee prototypen lunetvormig is (cat. nrs. B en C) en in het derde geval de vorm heeft van een driepas (cat. nr. A). *Madonna met wilde rozen* is in zijn huidige verschijningsvorm weliswaar rechthoekig, maar uit alles blijkt dat het paneel bij de aanzet van de ronding is afgezaagd, waarna de linker- en rechterbovenhoeken zijn aangevuld met zwikvormige stukjes hout. Hetzelfde geldt voor de twee schilderijen waarvan wordt verondersteld dat zij in de werkplaats werden vervaardigd. Het Rotterdamse paneel (cat. nr. A-3) is lunetvormig aan de bovenzijde en voor de *Madonna met veldbloemen* uit Berlijn (cat. nr. B-1), nu rechthoekig, geldt hetzelfde als voor de *Madonna met wilde rozen*. De oorspronkelijke vorm was halfrond. De twee versies waarvan de huidige verblijfplaats onbekend is (cat. nrs. A-1 en A-2) en de kopie naar de Tambov-Madonna (cat. nr. C-1) zijn, voor zover bekend, alle drie altijd rechthoekig geweest. Mogelijk werd de ronde top in de loop van de zestiende eeuw als ouderwets ervaren en hebben de kopiisten daarom gekozen voor een rechthoekig formaat. De verandering van de vorm van de panelen van de *Madonna met wilde rozen* en de *Madonna met veldbloemen* moet in hetzelfde licht worden gezien. Het is onbekend wanneer deze wijziging in de formaten heeft plaatsgevonden, maar zij is ongetwijfeld eveneens ingegeven door een veranderde smaak.

Een aantal van de tentoongestelde werken is herhaaldelijk met verschillende generaties infraroodreflectografieapparatuur onderzocht, cat nr. B al in 1966 met de Barnes Infrared Camera. Later werd een infrarood vidiconsysteem gebruikt, waarbij de individuele reflectogrammen van het monitorscherm werden gefotografeerd en de afdrukken tot montages verwerkt. De negatiefnummers zijn in de catalogus vermeld.²³

In een langdurig onderzoek tussen 1974 en 1981 zijn door J.R.J. van Asperen de Boer vele verfmonsters genomen van schilderijen behorende tot de Scorel-groep. Tijdens recente restauraties zijn nog enkele aanvullende monsters genomen. Van de meeste monsters zijn ook verfddoorsneden gemaakt.²⁴ Uit de verfmonsters en de bestudering van röntgenfoto's komt een aantal karakteristieken van de verfpbouw van de schilderijen uit Scorels Haarlemse periode naar voren.²⁵ Op de eiken drager wordt eerst een krijt/lijmplamuur aangebracht. Op deze plamuur treft men bij schilderijen die geacht kunnen worden door of onder toezicht van Jan van Scorel tot stand te zijn gekomen, bijna steeds een dunne loodwithoudende tussenlaag aan in verfddoorsneden. Deze laag ontbreekt in enkele vroege panelen, die dateren uit de periode voor Scorels Italiaanse reis, zoals het middenpaneel van het altaarstuk met *De heilige Maagschap* uit Obervellach. Deze vroege schilderijen zijn soms met penseel ondertekend. De tussenlaag is over het hele paneel met een brede kwast in alle richtingen aangebracht, zoals te zien is in röntgenfoto's. Op deze witte laag met een dikte tussen de 10 en 20 micron (1 micron = 1/1000 mm) bevindt zich de ondertekening, die vermoedelijk in zwart krijt is uitgevoerd. Dit kan worden afgeleid uit het onderbroken karakter van de lijnen zoals dit soms zelfs met het blote oog en anders in infraroodreflectogrammen zichtbaar is. De ondertekening 'hobbelt' als het ware over de onregelmatige kwaststreken van de tussenlaag. Dit komt doordat zwart krijt niet vloeit zoals een zwarte waterverf aangebracht met een penseel dat doet. Een witte tussenlaag waarop de ondertekening wordt uitgevoerd, is ook aanwezig in panelen van bijvoorbeeld Pieter Aertsen, maar lang niet altijd in onderzochte werken van Scorels leerling Maerten van Heemskerck. De eigenlijke verfpbouw is eenvoudig: één of twee lagen, soms drie zoals bij hoogsels in boombladjes.

De compositie van *Maria met kind* en de varianten uit de werkplaats²⁶

De compositie van *Maria met kind* (cat. nr. A) lijkt Jan van Scorel aan het begin van zijn Haarlemse periode te hebben ontwikkeld. Voor deze, maar ook voor andere nieuw ontwikkelde Madonna's, moet Scorel hebben teruggegrepen op motieven uit zijn Romeinse schetsboek of op prenten die hij had verzameld. Zo is wel geopperd dat de houding van het Christuskind op *Maria met kind* is ontleend aan de linkerputto in Raimondi's prent naar Rafaëls allegorische figuur van de *Dichtkunst*. Er zijn verschillende varianten van de compositie bekend, waarbij de Maria-met-kindgroep is weergegeven zoals op het voorbeeld, maar ook is geïntegreerd in een nieuwe voorstelling. Een voorbeeld is het middenpaneel van het drieluik waarop Maria en het Christuskind samen met de heilige Anna zijn afgebeeld (cat. nr. A-4). De meest verwante versie van de compositie die beschikbaar is voor vergelijkend onderzoek, is de Rotterdamse *Maria met kind* (cat. nr. A-3). De resultaten van het onderzoek, dat metingen op basis van röntgenfoto's en computervergelijkingen omvatte, zijn verhelderend.

De Utrechtse *Maria met kind* (cat. nr. A) is groter dan de andere versies die bekend zijn (cat. nrs. A-1, A-2 en A-3). Het schilderij is weliswaar aan de bovenzijde afgezaagd, maar de zijranden en de onderkant zijn intact. Er zijn geen aanwijzingen dat de vorm van het Rotterdamse paneel is gewijzigd. Het is zo'n dertig procent kleiner dan het Utrechtse. Uit een vergelijking blijkt dat de verhouding tussen hoogte en breedte van de drager bij het Utrechtse en Rotterdamse schilderij anders is. Bovendien blijkt dat de afmetingen van de figuren ten opzichte van het geschilderde oppervlak verschillen. Om uit te zoeken of de proportionele verhouding tussen de figuren wel gelijk is, werd op de röntgenfoto's doorzichtig plastic gelegd, waarop de figuren werden overgetrokken. Bovendien werden de afstanden tussen drie vaste punten in de compositie met elkaar vergeleken. Geen van de twee toegepaste methoden leverde een exacte overeenkomst op tussen het Utrechtse en het Rotterdamse paneel. Drie verschillende metingen hadden drie verschillende proporties tot resultaat. Hetzelfde gebeurde toen de overtreksels van de twee schilderijen met behulp van de computer met elkaar werden vergeleken.²⁷ Het bovenste gedeelte van de twee figuren bleek een duidelijke samenhang te vertonen. De hoofden op het Rotterdamse schilderij zijn in vergelijking met het

Utrechtse echter iets kleiner en de onderlichamen meer uitgerek. Als er een verkleinde tekening van de originele compositie heeft bestaan, dan is die tijdens het overbrengen van de figuren misschien iets omlaag geschoven om de voorstelling aan te passen aan het in verhouding langere formaat van het Rotterdamse schilderij.

Infraroodreflectografisch onderzoek naar het Utrechtse en het Rotterdamse paneel bracht opvallende verschillen in de ondertekening aan het licht. Het Utrechtse schilderij is op een losse, schetsmatige wijze in krijt ondertekend (zie p. 23). Alle kenmerken van Scorels ondertekeningen uit de Haarlemse jaren zijn erin terug te vinden. Er zijn overlappende bogen langs de contouren en zeer vereenvoudigde vormen voor de handen en voeten. De lijnen over de schouder van het Christuskind wijzen er mogelijk op dat de positie van de sluier die het kind nu vasthoudt, is veranderd. Opvallend genoeg zijn de handen van Maria niet ondertekend. Ze zijn zeer mooi geschilderd en vergelijkbaar met de handen op andere schilderijen uit Scorels Haarlemse periode.²⁸ Op de infraroodreflectogrammontages zijn veel lacunes en donkere retouches te zien. De goed bewaarde partijen van het schilderij, zoals de rode mouw van Maria, geven geen enkele aanwijzing voor het gebruik van een donker pigment bij de oorspronkelijke modellering.

De ondertekening van het Rotterdamse paneel vertoont verwantschap met de eerder besproken kopieermethoden (zie p. 39). De contouren geven eerder aarzelend dan met vaste lijnen de hoofdvormen van de figuren aan. Gezien het feit dat de proporties van de figuren grotendeels zijn gehandhaafd, moeten de lijnen van de ondertekening misschien worden beschouwd als losse overtreklijnen van een verondersteld compositiemodel. Het schilderij zelf is maar iets groter dan de bladen papier die Scorel gebruikte voor zijn compositiestudies van omstreeks 1540. In het Rotterdamse paneel wijst niets erop dat de doek rond het Christuskind is veranderd. Het gedeelte van het rode gewaad van Maria links van het Christuskind is tijdens het schilderen gemodelleerd met een donker pigment. Dit is een schildertechniek die niet in verband wordt gebracht met het werk van Scorel, maar wel is aangetroffen bij de vroege Maerten van Heemskerck.²⁹

Infraroodreflectografie onthulde verrassend genoeg dat in beide schilderijen dezelfde verandering in de compositie is doorgevoerd. Het standbeen van het Christuskind is in het Utrechtse schilderij meer naar links ondertekend dan uit-

eindelijk op het schilderij te zien is. Hoewel het voor de hand zou liggen dat in de Rotterdamse versie het Utrechtse geschilderde eindrestulaat zou zijn ondertekend, is dit niet het geval. Vaag is in de onderschildering te zien dat het standbeen eerst meer naar links was geplaatst dan het uiteindelijk is geschilderd.³⁰ De wijziging lijkt te belangrijk om uit te gaan van een toeval. De schilderijen zullen of naast elkaar in de werkplaats zijn geproduceerd, waarbij de verandering min of meer gelijktijdig tijdens het schilderen is aangebracht, of ze gaan beide terug op hetzelfde voorbeeld uit de werkplaats.

Uit het technisch onderzoek blijkt dat de Utrechtse *Maria met kind* in conventionele zin het prototype van de compositiereeks is, en dat het moet worden toegeschreven aan Jan van Scorel. Vergelijking met het Rotterdamse paneel wijst bovendien uit dat aan beide schilderijen mogelijk eenzelfde werkplaatsmodel ten grondslag ligt. Beide schilderijen, ten slotte, vertonen in het schilderproces sporen van een gemeenschappelijk ontstaan in de werkplaats.

De compositie van *Madonna met wilde rozen* en de varianten uit de werkplaats

Madonna met wilde rozen (cat. nr. B) is in de afgelopen decennia al verschillende keren onderworpen aan technisch onderzoek. Het schilderij wordt hier voor het eerst besproken met betrekking tot de werkplaatspraktijk. De vloeiende penseelstreek, die vooral te zien is in de hand die de rozen vasthoudt, en de hoge kwaliteit van het verfoppervlak in het algemeen, maken het schilderij tot een hoogtepunt in de Utrechtse collectie.

Het paneel is op een vrije, schetsmatige wijze, die kenmerkend is voor Scorel, ondertekend in zwart krijt (zie p. 53). De lijnen in de draperie zijn lang en golvend. Karakteristieke kenmerken zijn ook te zien in de details, zoals de boogjes waarmee het haar van het Christuskind is weergegeven en de krachtige, ronde lijnen in zijn wang en bij de hand van de Madonna. De stompe vorm van de hand van het kind en de vreemd gebogen wijsvinger van Maria's hand die de rozen vasthoudt, zijn vergelijkbaar met bepaalde rudimentaire details in de ondertekening van *Maria met kind* (cat. nr. A).

De korte streepjes langs de linkerzijde van het Christuskind zijn niet typisch voor Scorel. Ze lijken een eerdere positie van rug en stuit van het kind aan te duiden. De positie van zijn schouder werd niet direct vastgelegd maar twee keer ondertekend voordat de uiteindelijke plaats werd bepaald. De streepjes en dubbele lijnen maken deel uit van een belangrijke wijziging in de compositie. Het onderlichaam van het kind is geheel anders geschilderd dan ondertekend. Beide benen waren oorspronkelijk zijwaarts geplaatst, waarbij het linkerbeen verder was uitgestrekt en het rechterbeen tot het niveau van de middel was opgetrokken. Op het schilderij zijn beide benen in de richting van de toeschouwer gedraaid en iets verkort weergegeven. Voor Scorel is dit een ongewoon grote wijziging in de compositie. In de ondertekening is de tweede, uiteindelijk geschilderde positie van het Christuskind niet terug te vinden.

In het verleden werd een verandering in de compositie tijdens het ontstaan van een schilderij vaak gezien als een bewijs van de creativiteit van de meester, die voortdurend is gewikkeld in een proces van verandering en verbetering. De verandering in de *Madonna met wilde rozen* moet echter op een andere wijze worden verklaard. Het lijkt erop dat het ene patroon tijdens het werken aan het schilderij is ingewisseld voor een ander. De eerste positie van het kind, met de scherp gebogen knie, is verwant aan het spiegelbeeld van het kind in *Maria met kind* (cat. nr. A). Zowel de eerste als de tweede houding van het kind in de *Madonna met wilde rozen* is terug te vinden in het werk van Maerten van Heemskerck (zie commentaar bij cat. nr. B). Van Van Heemskerck is ook uit andere voorbeelden bekend dat hij tussen werkplaatsmodellen wisselde.³¹

Besluit

Het onderzoek naar *Maria met kind* en *Madonna met wilde rozen* geeft inzicht in de wijze waarop schilderijen werden geconcipieerd in de Haarlemse werkplaats van Jan van Scorel rond 1530. Het gebruik van de beschikbare patronen wordt duidelijker naargelang het begrip van de toegepaste reproductiemethoden groeit. De compositie die werd nagevolgd hoefde niet letterlijk te worden overgenomen, maar kon op allerlei manieren worden aangepast. Bij de Rotterdamse *Maria met*

kind gebeurde dit waarschijnlijk omdat de hoogte-breedte verhouding van het te beschilderen oppervlak anders was dan in het Utrechtse schilderij. Een andere toepassing van de patronen blijkt uit het onderzoek naar de *Madonna met wilde rozen*, waar twee ontwerpen naast elkaar zijn gebruikt. De aanwezigheid van Maerten van Heemskerck kan in deze tijd voortdurend worden gevoeld in de werkplaats. Zelfs al kende hij de modellen die werden gebruikt voor het Christuskind en paste hij die rond 1530 zelf in zijn schilderijen toe, dan betekent dat echter nog niet dat Van Heemskerck als de schilder van een schilderij als *Madonna met wilde rozen* moet worden aangewezen. Wat de ondertekening betreft, is de hand van Scorel onloochenbaar. De geschilderde compositie bevat echter kenmerken die minder of niet karakteristiek zijn voor de meester. Terwijl Scorel het Christuskind in zijn schilderijen echt laat staan op de schoot van de moeder, lijkt het nu voor haar lichaam te zweven. En terwijl sommige partijen in de schildering in kwalitatief opzicht Scoreliaans zijn, lijkt het er vooralsnog op dat de schildertechniek in sommige opzichten afwijkt van het andere onderzochte prototype, *Maria met kind* (zie commentaar bij cat. nr. B). Dat alles overziend, maakt *Madonna met wilde rozen* een typisch product van de samenwerking tussen Jan van Scorel en zijn werkplaats, terwijl de Utrechtse *Maria met kind* moet worden beschouwd als geheel van de hand van Jan van Scorel.

Het onderzoek naar de Madonna's van Jan van Scorel wijst er eens te meer op dat een studie naar zijn schilderijen niet kan plaatsvinden zonder aandacht te schenken aan de werkplaats. Het productieproces in Scorels werkplaats kent vele aspecten, wat de bestudering ervan alleen maar interessanter maakt. Tijdens de tentoonstelling, in aanwezigheid van de schilderijen, zal het onderzoek worden voortgezet. In een appendix zullen de resultaten aan de catalogus worden toegevoegd.

Noten

1. Het leven van Jan van Scorel is meerdere keren uitgebreid beschreven. Zie bijvoorbeeld De Meyere 1981 en meer recent Faries in Amsterdam 1986, pp. 179-180 en Faries 1996.
2. Toegeschreven aan Jacob de Nole, waarschijnlijk naar ontwerp van Jan van Scorel, *Grafsteen van Jan van Scorel*, ca. 1560. Naamse steen, drie fragmenten; gereconstrueerde zerk, 198,5 x 85,5 x 21 cm. Museum Catharijneconvent, Utrecht.
3. Arnoldus Buchelius, *Grafmonument van Jan van Scorel in Mariakerk, Utrecht*, 1592, in het manuscript *Monumenta passim* [enz.], Utrecht 1592. Het Utrechts Archief, Utrecht.
4. ADDIDIT HIC ARTI DECUS, HVIC ARS IPSA DECOREM, QUO MO[R]IENTE MO[R]I EST, HAEC QVOQ[UE] VIS[A] SIBI. Zie Amsterdam 1986, cat. nrs. 212 en 213, pp. 334-336.
5. Hoogewerff 1923, pp. 3-4

- en Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), p. 82.
6. Jan van Scorel, *Drieluik met de intocht van Christus in Jeruzalem, heiligen en op de buitenzijden van de luiken stichters uit de familie Van Lokhorst, 1526-1527*. Centraal Museum, Utrecht.
7. J.R.J. van Asperen de Boer, M. Faries en J.P. Filedt Kok, 'Painting technique and workshop practice in Northern Netherlands art of the sixteenth century', in: Amsterdam 1986, i.h.b. pp. 93-94 en 99-101.
8. Zie Utrecht/Douai 1977.
9. Van Mander 1604, folio 236.
10. Van Mander 1604, folio 245.
11. Zie bijvoorbeeld Faries 1995 (a), pp. 135-139; Faries 1995 (b), pp. 133-141 en Faries 1998. De wisselwerking tussen Scorel en Van Heemskerck in de Haarlemse werkplaats is al een aantal keren onderwerp van studie geweest. Zie onder andere Wescher 1938, Grosshans 1980, pp. 29-35 en Harrison 1987, pp. 11-34. Het onderwerp zal uitputtend worden behandeld in de nog te verschijnen monografie over Jan van Scorel door Molly Faries.
12. Rotterdam 1994, cat. nr. 73, pp. 319-321 als Jan van Scorel, *De jonge scholier*, 1531. Paneel, 46,5 x 35 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
13. Harrison 1987, cat. nr. 11, pp. 213-222 en Grosshans 1980, p. 64.
14. Utrecht 1999, cat. nr. 598, pp. 1388-1391 en pp. 94-97, met name p. 97 (noot 3).
15. Klück en De Bruijn 1991-1992, pp. 117-129; M.W.J. de Bruijn stelt dat Scorel misschien wel verantwoordelijk was voor het ontwerp van een deel van de renaissance-façade aan de oostzijde van dit huis.
16. Zie Dolfin, E.M. Kylstra en J. Penders 1989, pp. 346-352. Voor de publicatie van de documenten met betrekking tot Scorels huizen in het immuuniteitsgebied van de Mariakerk, zie Faries 1970, pp. 2-24.
17. De documenten betreffende dat huis werden voor het eerst gepubliceerd door Faries 1975, p. 91 en noot 11.
18. Zie Faries 1999, p. 11.
19. Faries 1999, pp. 7-11.
20. *Madonna en kind*. Paneel, 83 x 67 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Kassel. Zie Faries 1999, afb. 2.
21. *Christus als Man van Smarten*. Paneel, 64 x 44 cm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.
22. Darmstadt 1820, cat. nr. 228. Het schilderij werd in 1972 voor het eerst met Scorel in verband gebracht door Faries 1972, p. 231. Het werd op 2 april 1987 door Faries aan een IRR-onderzoek onderworpen met de Grundigapparatuur van de Universiteit van Indiana en zal worden besproken in: Faries 1998.
23. AB = J.R.J. van Asperen de Boer en MF = Molly Faries. De apparatuur bestond uit een Hamamatsu N 214 IR vidicon (1975 AB, 1978 MF) in een professionele Grundig Camera (FA 70 AB, FA 70H MF) voor 875 TV-lijnen. De monitor was een Grundig BG12. De camera was voorzien van een Kodak Wratten 87A filter, zodat de gevoeligheid van het systeem tussen 0,9 en 2,4 micron lag. De negatieven berusten thans bij de Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie te Den Haag, de originele IRR-montages echter nog bij de onderzoekers. De IRR-montage van cat. nr. B-1 werd gemaakt door Christoph Schmidt met een Hamamatsu C 2400-03 met een Nikon 55 mm Macro Nikkor en een Heliopan filter RG 850. In het kader van het MolArt (Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art) project, gesteund door de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) is in 1999 een derde-generatie-instrument voor infraroodreflectografie operationeel geworden. Het betreft hier een AEG Infrarot Module 640 x 486 PtSi IR Focal Plane Array Camera. Een vergelijkbaar instrument is voor het eerst gebruikt voor infraroodreflectografie door E. Walmsley et al. van de National Gallery of Art in Washington in 1993. Het MolArt instrument is voorzien van een Stirling cooler die het array tot -195°C koelt. De gevoeligheid ligt tussen 1,2 en 5 micron, maar door het gebruik van een Nikon macro-objectief en een glasfilter achter de lens wordt het golflengtegebied ingeperkt tot 1,2-2,7 micron. De individuele reflectogrammen worden direct in digitale vorm opgeslagen en kunnen met behulp van computersoftware worden gemonteerd. Cat. nrs. A, A-3 en B zijn met dit instrument onderzocht op 13 december 1999 door Jaap van der Weerd en Muriël Geldof. De montages werden door Van der Weerd gemaakt met behulp van het programma PanaVue Image Assembler. De resultaten zijn op CD-Rom vastgelegd en zijn ook in het bezit van het Centraal Museum.
24. De monsters en verdoorsneden worden gekarakteriseerd door een objectnummer en een volgnummer, bijvoorbeeld A25/7, en berusten thans nog bij de onderzoeker. Zij zullen mettertijd worden overgedragen aan het Rijks-

bureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag.

25. Zie ook J.R.J. van Asperen de Boer, 'Natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen uit de groep Jan van Scorel' in Utrecht/Douai 1977, pp. 51-55 en het artikel over de schildertechniek en de atelierpraktijk in de zestiende-eeuwse Noord-Nederlandse kunst van J.R.J. van Asperen de Boer, M. Faries en J.P. Filedt Kok in Amsterdam 1986, pp. 85-105.

26. Dit gedeelte van de tekst is een vrije bewerking naar Faries 1999, pp. 12-17.

27. Zie Faries 1999, afb. 8.

28. Dit is bijvoorbeeld het geval bij *Adam en Eva* uit de collectie van het Frans Halsmuseum te Haarlem. Dit schilderij en de ateliersamenwerking die eruit valt af te lezen worden besproken in Faries 1998. Faries oppert bijvoorbeeld dat de handen in het midden van deze compositie wijzen op tussenkomst van de meester, Jan van Scorel. Ook de handen in de Rotterdamse *Maria met kind* lijken deze conventie te volgen.

29. Faries 1995(a).

30. De verandering is niet te zien op de röntgenfoto wegens de dichtheid van het loodwit over het hele schilderij. Afgaande op wat wel te zien is

op het verfoppervlak en met infraroodreflectografie, werd de verandering in het Rotterdamse paneel gemaakt nadat het been was opgezet in verf.

31. Zie Faries 1995(a) en Faries 1999, pp. 11-12.

Jan van Scorel

A

Maria met kind ca. 1527-1530

Paneel, 47,4 x 32,8 cm

Centraal Museum, Utrecht

Er waren al drie verschillende schilderijen met de compositie van *Maria met kind* bekend, toen in 1995 volkomen onverwacht het originele prototype van Jan van Scorel op de kunstmarkt verscheen. Het Rotterdamse paneel (cat. A-3), dat als een schilderij uit de werkplaats van Scorel werd beschouwd, was al sedert 1847 bekend. In 1922 stelde kunsthandel J. Goudstikker een schilderij tentoon met dezelfde compositie (cat. A-2). Het werd gepresenteerd als het origineel waarnaar de Rotterdamse versie zou zijn gemaakt. P. de Boer bracht in 1958 een derde exemplaar (cat. A-1) als het originele schilderij van Jan van Scorel op de markt. De verblijfplaats van deze twee laatste schilderijen is al decennia lang onbekend. Op grond van de foto's oordelend, leek alleen het schilderij van De Boer kwalitatief goed genoeg om als origineel in aanmerking te komen. Ook dit laatste schilderij blijkt na de jongste ontdekking niet het authentieke te zijn. Het nu gevonden prototype, dat niet eerder was gepubliceerd, werd in 1995 als het werk van een anonieme zestiende-eeuwse meester aangeboden op een veiling in Stockholm. De Poolse kunsthistorica Ewa Lipko herkende de hand van Jan van Scorel en het was uiteindelijk Molly Faries die het schilderij definitief aan het oeuvre van de meester toevoegde.

Maria met kind is van de drie originele composities van Jan van Scorel het kleinst. Het is geschilderd op één plank en heeft, net als *Maria met kind* uit Tambov (cat. nr. C) en ook zoals de *Madonna met wilde rozen*

Natuurwetenschappelijk onderzoeksmateriaal

IRR (09.01.1996) MF
1259:1-36 - MF 1260:1-34
IRR (21.04.1997) AB 1853
A:1-36A. IRR (13.12.1999)
MolArt
Röntgenfoto 1996 (New York
University Institute of Fine

Arts Conservation Center)
Röntgenfoto 1997 (Utrecht,
Centraal Museum)
Verfmonsters A391/1-3
(12.05.1998)
Dendrochronologie: jongste
kernhoutjaarring 1480, het
paneel kan ten vroegste en
met een minimum van twee

jaar droogtijd vanaf 1491 zijn
beschilderd, waarschijnlijker
is een beschildering vanaf
1497 (rapport P. Klein d.d.
16.01.1998)

Herkomst

Veiling Stora Kvalitén, Stock-
holm 22-23.05.1995, cat. nr.

233, p. 98, met afb.; Kunst-
handel, Stockholm (1995);
Particuliere collectie, Stock-
holm (1995-1997); aankoop
Centraal Museum, Utrecht
(inv. nr. 28224), 1997

A Jan van Scorel, *Maria met kind*
Infraroodreflectogrammontage
MolArt



A Jan van Scorel, *Maria met kind*
Achterzijde paneel

foto: Centraal Museum, Utrecht/Hans Wilschut



(cat. nr. B) oorspronkelijk had, aan de bovenzijde de vorm van een gedrukte rondboog. Het bovenste randje van de ronding is in het verleden afgezaagd. Dit is hersteld bij de restauratie die na de aankoop door het Centraal Museum in 1997 plaatsvond. Het paneel heeft, afgezien van de bovenzijde, rondom een onbeschilderde rand, waaruit blijkt dat het formaat verder origineel is. De conditie van het geschilderde oppervlak is niet optimaal. Er is sprake van grote lacunes, met name langs de linker beeldrand. De belangrijkste partijen, zoals het gezicht van Maria, het rood en het blauw van haar kled en het lichaam van het Christuskind zijn echter goed bewaard gebleven. De kwaliteit van die partijen is hoog en benadert die van de Tambov-Madonna (cat. nr. C). De rondingen van het lichaam van Christus zijn zo prachtig genuanceerd, dat het kind bijna driedimensionaal is geworden. Met name ook het gezicht van Maria, haar linkerhand en delen van haar rode en blauwe kled zijn zeer mooi geschilderd. De verf is, geheel in overeenstemming met de lieflijke voorstelling, vloeiend en fijn opgebracht.

Het kind staat met het rechterbeen op de schoot van de moeder. Zij houdt hem met haar rechterhand onder zijn opgetrokken linkerbovenbeen en haar linkerhand onder zijn oksel in evenwicht. Hij heeft zijn arm om haar hals geslagen waardoor zijn hoofd vlak naast het hare komt. Hun beider blik is naar rechts gewend. De achtergrond is met eenvoudige vlakken weergegeven. Alleen de horizon wordt met grijsgroene tinten bepaald. In de ondertekening is in de lucht een wolk te zien, die echter niet is geschilderd. De houding van het kind met het rechterstandbeen en het opgetrokken linkerbeen lijkt op die van een van de putti in de gravure van Marcantonio Raimondi naar Rafaels allegorische figuur van *De Dichtkunst*.¹

Niet alleen de schildering, maar ook de ondertekening in zwart krijt toont onmiskenbaar de hand van Jan van Scorel. Zij heeft alle karakteristieken van de ondertekening zoals Scorel die ontwikkelde gedurende zijn Haarlemse jaren (1527-1530). Het is een vrije, zeer vlot getekende schets, waarin alleen de basisvormen van de figuren zijn weergegeven. De handen en voeten van het Christuskind zijn zeer globaal, en de handen van Maria helemaal niet ondertekend. Door middel van één lijn is het middenrif van het kind aangegeven, met onderaan een knoopje op het punt van de navel. Schaduwarceringen ontbreken. De kruisarcering op de linkerschouder van het kind duidt er mogelijk op dat de doek die hij in zijn hand houdt, oorspronkelijk over zijn schouder was gedrapeerd. De functie van de arceringen op de plaats van de achtergrond rechts-onder is onduidelijk. Er is een aantal verschillen te zien tussen de teke-

ning en het geschilderde oppervlak. Het standbeen van het kind is bij het schilderen naar rechts verzet en zijn linkerarm is iets naar onderen verplaatst.

Een verfddoorsnede (A 391/1) toont aan dat de ondertekening op de gebruikelijke witte tussenlaag (ca. 18 micron) is aangebracht. Het rode kleed van de Madonna bestaat uit twee roze onderschilderingslagen met daarop een roze glacié (A 391/3).

Dendrochronologisch onderzoek heeft uitgewezen dat een beschildering vanaf 1497 mogelijk is en dat het door Scorel gebruikte plankje dus zeer oud is. *De doop van Christus in de Jordaan*, een van Scorels belangrijkste schilderijen uit de Haarlemse periode, heeft eveneens een zeer vroege houtdatering.² Het is goed mogelijk dat Scorel paneelmaker een partij oude planken heeft gebruikt.

Over de herkomst en de oorspronkelijke bestemming van *Maria met kind* is niets bekend. Mogelijk heeft het schilderij een tegenhanger gehad waarop een stichter stond afgebeeld, net als *Maria met kind* uit Tambov (cat. nr. C). Ook zij wendden zich immers naar rechts. Op de achterzijde van het paneel bevindt zich een zwaar beschadigd lakzegel, dat waarschijnlijk wel uit de tijd stamt, maar dat te kapot is om nog gelezen te kunnen worden.³ Evenmin is het mogelijk het monogram te ontcijferen dat op de achterzijde staat geschreven.⁴

Vanwege het zestiende-eeuwse zegel en de weliswaar zeer korte, maar toch Zweedse herkomst, is wel eens voorzichtig gedacht aan een identificatie met het door Karel van Mander genoemde *mary-beeldt* dat Scorel aan Gustaf Wasa (1496-1560), koning van Zweden stuurde. De koning vond het schilderij zo prachtig, dat hij hem naast een persoonlijke brief tal van geschenken stuurde, te weten, 'eenen schoonen Ring, een timmer⁵ Marteren vellekens, een Ys-slede met al t'gheree tot een Peerdt dienende, daer zijn Majesteyt selfs mede plach ten Yse te rijden, met noch eenen Sweedtsche kaes, 200. pondt wegende'. Toen Scorel de brief in handen kreeg, was het zegel gebroken en waren de cadeaus verdwenen.⁶ Scorel moet zijn schilderij tussen 1537 en 1542 hebben opgestuurd, want zijn zending ging gepaard met een advies over een architect voor het paleis van de koning, waaraan in 1537 werd begonnen. In 1542 gaf Scorel een inwoner van Danzig toestemming de geschenken in ontvangst te nemen.⁷

Een andere mogelijke opdrachtgever is een van de Haarlemse Sint Jansheren. Vanaf het moment dat Scorel in Haarlem arriveerde, werkte hij veel voor hen. Karel van Mander verhaalt dat bijvoorbeeld de al eer-

der genoemde *Doop van Christus in de Jordaan* in opdracht van Symon Saen, de commandeur van de Johannieten, werd geschilderd. Het hing samen met Scorels *Maria Magdalena* in zijn privévertrekken.⁸ Het is mogelijk dat ook het schilderij *Maria met kind* voor Symon Saen of een van de andere Jansheren is geschilderd. Toen een deel van hun kunstbezit op 2 november 1628 door de stad werd verkocht, kwamen op de inventaris vijf schilderijen van Jan van Scorel voor, waaronder ook 'een casken van Schorel van een Lievevrouw met een deur daertoe'. Het met een deur af te sluiten 'kastje' met een Madonna is tot op heden nog niet teruggevonden.⁹

Literatuur

Verslag CMU over 1997, pp. 5, 19, afb. op p. 3; Faries 1998, pp. 297-309; Faries 1999, pp. 12-17, afb. 7, 8 en 9; Tamis 1999, p. 46; Utrecht 1999, cat. nr. 594, pp. 1376-1377 en pp. 40, 80-85, met afb.

Noten

1. Oberheide 1933, pp. 94-95, 148.

2. Jan van Scorel, *De doop van Christus in de Jordaan*, ca. 1530. Paneel, 120,5 x 156,5 cm. Frans Halsmuseum, Haarlem, inv. nr. I, 312. Dendrochronologisch onderzoek uitgevoerd door P. Klein, Hamburg.

Schriftelijke mededeling 09.02.1998 M. Faries. Uit een overzicht van de resultaten van het dendrochronologisch onderzoek naar de onderzochte panelen van Jan van Scorel blijkt dat er meer panelen vroeg worden gedateerd. Met dank aan P. Klein die het overzicht per fax stuurde (fax 02.06.1998).

3. K. Schaffers-Bodenhausen van het Iconografisch Bureau, Den Haag deed onderzoek naar het lakzegel. Ook zij constateerde dat er te weinig van is overgebleven om er iets over te kunnen zeggen. Schriftelijke mededeling 13.01.1998. Een foto van het

zegel werd in Stockholm bekeken door dr. L. Wikström van het Svenska Riddarhuset.

4. Ewa Lipko (Stockholm) meende het monogram van Sophia Albertina te herkennen, de zuster van Gustaf III, maar een duidelijke overeenkomst is vooralsnog niet aanwijsbaar.

5. Volgens het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (1851-1995) is *timmer* de naam van een bepaald aantal, meestal 40, soms 60, kostbare huiden of vellen, met name die van marter en hermelijn. Het schijnt dat dergelijke huiden in een houten ver-

pakking werden verzonden.

6. Van Mander 1604, folio 236 recto-verso.

7. Faries 1972, p. 186.

8. Van Mander 1604, folio 235 verso-236 recto. Jan van Scorel, *Maria Magdalena*, ca. 1530. Paneel, 67 x 76,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. A 372.

9. Volgens Van Bueren 1993, pp. 569 en 157, gaat het om een diptiek. De omschrijving in de inventaris als 'een casken [...] met een deur daertoe' wijst daar echter geenszins op.

Jan van Scorel (toegeschreven aan)

A-1

Maria met kind

Paneel, 40,5 x 31,5 cm

Verblijfplaats onbekend

Toen *Maria met kind* in 1958 op de kunstmarkt verscheen, waren er twee andere versies van de compositie bekend, namelijk het schilderij dat zich al sedert het midden van de negentiende eeuw in de collectie van F.J.O. Boymans bevond (cat. nr. A-3), en het schilderij dat in 1922 in handen kwam van kunsthandelaar J. Goudstikker (cat. nr. A-2). Met de ontdekking van deze derde versie dacht men nu eindelijk het origineel in handen te hebben gekregen. 'Everybody agrees that this astoundingly well preserved picture is the long lost original. One only has to look at the Holy Child to see the difference. In this picture alone does he look the beholder in the eye, while both copiers did not even dare to attempt this', schreef P. de Boer in zijn catalogus.¹ En hoewel *Maria met kind* van de drie versies de schildertrant van Jan van Scorel wat fijnheid betreft inderdaad het dichtst benadert, is het juist deze guitige blik van het kind die twijfels oproept.

Het schilderij is kleiner dan het origineel, en bovendien rechthoekig van vorm. De kopiist is zeer nauwkeurig te werk gegaan en heeft zelfs enige 'verbeteringen' aangebracht. Zo dansen de krullen van het haar van Maria op haar rug en heeft zij een kanten hemdje aan. Het in strengen gevlochten haar lijkt op een hoofddekseel, dat zij over haar glad gekamde haar heeft getrokken. De achtergrond wordt, net als bij het exemplaar uit de collectie Goudstikker, gevormd door een wolkenhemel.

Herkomst

Collectie P. de Boer, Amsterdam/Zwitserland (in 1958-1959 in commissie bij

Kunsthandelaar P. de Boer, Amsterdam); Collectie H.H. baron Thyssen-Bornemisza, Castagnola-Lugano (1959-

1963); Veiling Sotheby & Co., Londen 27.11.1963 (coll. H. baron Thyssen-Bornemisza), cat. nr. 118, p. 63 (als Jan van

Scorel) (naar miss Sexton); Galerie Robert Finck, Brussel (1964, 1968, 1978); Verblijfplaats onbekend.

Het schilderij werd in 1959, een jaar na de ontdekking, aangekocht door H.H. baron Thyssen-Bornemisza, die al sedert de jaren dertig de *Madonna met narcissen en twee stichters* in zijn collectie had (cat. nr. B-2). Hij bracht *Maria met kind* in november 1963 op de veiling bij Sotheby's Londen, waarna het in de verzameling van de Brusselse galeriehouder Robert Finck terechtkwam. Het schilderij is in 1978 voor het laatst tentoongesteld. Sindsdien is de verblijfplaats onbekend.

Tentoonstellingen

Amsterdam 1958, zonder cat. nr., z.p., met afb.; Rotterdam/Essen 1959-1960, cat. nr. 74, p. 88, afb. 73; Brussel 1964 (geen cat. bekend); Brussel

1968, cat. nr. 1 bis, z.p., met afb.; Brussel 1978, cat. nr. 3, z.p., met afb.

Literatuur

Amsterdam 1959, afb.; Cas-

tagnola-Lugano 1960, cat. nr. 384a, z.p.; Advertentie Galerie Robert Finck 1964, p. 253, met afb.; De Meyere 1981, afb. 70; Utrecht 1999, pp. 84 (noot 8), 1376.

Noot

1. Amsterdam 1958, zonder cat. nr., z.p.

Jan van Scorel (toegeschreven aan)

A-2

Maria met kind

Paneel, 46,5 x 34,5 cm

Verblijfplaats onbekend

Maria met kind kwam in 1922 in de collectie van Kunsthandel J. Goudstikker terecht. In datzelfde jaar en het jaar erna werd het paneel op tentoonstellingen in Den Haag, Kopenhagen, St. Louis en New York getoond als een authentiek werk van Jan van Scorel. Het werd op de kunstmarkt gelanceerd als het verloren gewaande origineel, waarnaar het schilderij uit de collectie van F.J.O. Boymans in Rotterdam zou zijn geschilderd. Toen G.J. Hoogewerff in 1924 in een artikel zijn aanvullingen op *Jan van Scorel. Peintre de la renaissance hollandaise* publiceerde, constateerde ook hij triomfantelijk dat hij het gelijk aan zijn kant had. Hoogewerff had zijn onderzoek voor het boek in de loop van 1922 afgesloten en sedertdien waren er vier nieuwe schilderijen op de markt verschenen, waaronder het stuk uit de collectie Goudstikker. Het paneel bewijst, zo schrijft hij 'hoe mijn veronderstelling aangaande het schilderijtje in Museum Boymans (ten onrechte aan Scorel toegeschreven) volkomen juist was: De navolger, die dit maakte, blijkt niet anders dan een zwakke en wat gevarieerde kopie te hebben geleverd'.² Alleen de connaisseur M.J. Friedländer, die wel vaker van mening verschildte met Hoogewerff, stelde dat het schilderij een vrije herhaling was naar het Rotterdamse stuk.³ Het meningsverschil bleef voortbestaan, totdat in 1958 de derde versie op de kunstmarkt verscheen, het schilderij van Kunsthandel P. de Boer (cat. nr. A-1).

Maria met kind werd in begin december 1940 samen met 219 andere Oude Meesters uit de collectie J. Goudstikker in Berlijn geveild. Vanaf november 1964, het moment dat het schilderij in Keulen opnieuw ter veiling was gebracht, ontbreekt elk spoor ervan.⁴

Herkomst

Kunsthandel J. Goudstikker, Amsterdam (1922-1940);

Veiling Hans W. Lange, Berlijn 03-04.12.1940 (coll. J. Goudstikker), cat. nr. 166, p. 38;

Particuliere collectie, Zwitserland (1964)⁵; Veiling Lempertz, Keulen 11.11.1964

(o.a. part. coll. Zwitserland), cat. nr. 208, p. 33, afb. 6; Verblijfplaats onbekend

Te oordelen naar de foto is het schilderij over het geheel genomen een getrouwe, maar zwakke kopie naar het origineel (cat. nr. A). Het belangrijkste verschil is te zien in de achtergrond, waar de kopiist dikke, in de lucht samengepakte witte wolken heeft geschilderd. De figuren zijn wat zwaarder dan in de oorspronkelijke versie, en zijn bovendien veel grover geschilderd. *Maria met kind* heeft, in tegenstelling tot het origineel, een rechthoekig formaat. Wat de afmetingen betreft ontlopen ze elkaar niet veel.

Tentoonstellingen

Kopenhagen 1922, cat. nr. 118, p. 36; St. Louis 1922, cat. nr. 101, p. 39; Den Haag 1923, cat. nr. 111, z.p.; New York 1923, cat. nr. 106, z.p.; Utrecht 1924 (geen cat.); Den Haag 1926, cat. nr. 166, z.p.; Amsterdam 1927, cat. nr. 128, z.p.; Rotterdam/Amsterdam 1928-1929, cat. nr. 71, z.p., met afb.; Amsterdam 1934, cat. nr. 59, p. 14.

Literatuur

Hoogewerff 1924(b), p. 198; Verslag CMU over het jaar 1924, p. 41; Hoogewerff 1929, pp. 207-208, afb. 6; Oberheide 1933, p. 148, afb. XXXVII-4 (natekening); Friedländer 1924-1937, deel 12 (1935), cat. nr. 303a, p. 202; Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), pp. 153-154, afb. 72, deel 5 (1947), cat. nr. 32, p. 147; Amsterdam 1958, z.p.; Rotterdam/Essen 1959-

1960, p. 88; Rotterdam 1962, p. 129 (bij nr. 1798); Faries 1972, p. 187; Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), cat. nr. 330a, p. 123; Brussel 1978, bij cat. nr. 3; Rotterdam 1994, p. 329; Utrecht 1999, pp. 82, 84 (noot 8), 1376.

Noten

1. Waarschijnlijk de collectie van H. Kisters, Kreuzlingen, Zwitserland. Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975),

cat. nr. 330a, p. 123 vermeldt deze collectie in de herziene herdruk van zijn boek als verblijfplaats van het schilderij. Het schilderij was toen echter al verkocht.

2. Hoogewerff 1924, p. 198.

3. Friedländer (1924-1937), deel 12 (1935), cat. nr. 303a, p. 202.

4. Zie noot 1.

Jan van Scorel (werkplaats)

A-3

Maria met kind

Paneel, 35 x 26,5 cm

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Maria met kind kwam in 1847 via het legaat van F.J.O. Boymans in de collectie van het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam terecht. In deze openbare verzameling werd het schilderij voor onderzoekers toegankelijk, waardoor het al vroeg is gepubliceerd. Vanaf 1849, de eerste catalogus waarin het werd opgenomen, tot 1922, het moment waarop de firma J. Goudstikker een andere versie op de markt bracht, stond het bekend als een eigenhandig werk van Jan van Scorel. De enige die het schilderij in deze periode hardnekkig bleef afwijzen was G.J. Hoogewerff. 'De aan Scorel toegeschreven "Madonna" in het museum Boymans staat zoover van den meester en zijn atelier af, dat zij amper nog tot de school gerekend kan worden', schreef hij in 1915.¹ In 1925, inmiddels bekend met de versie van Goudstikker, die toen als het origineel van de meester werd beschouwd, haalde hij zijn gelijk. Uit de vergelijking van de twee schilderijen bleek nu toch duidelijk dat de 'navolger' niet anders dan 'een zwakke en wat gevarieerde kopie' had geleverd.² Hoewel inderdaad uit alles blijkt dat het schilderij niet van de hand van Jan van Scorel is, staat het toch veel dichter bij het origineel dan Hoogewerff toen dacht.

Maria met kind is uitvoerig onderzocht met technische hulpmiddelen. Uit dendrochronologisch onderzoek is gebleken dat de plank waarop is geschilderd, dateert uit het begin van de zestiende eeuw. Infraroodreflectografisch onderzoek bracht een zeer globale ondertekening in krijt aan het licht. Alleen de contouren van de figuren zijn met enkele zeer dunne lijnen aangeduid. Arceringen ontbreken. Ondanks de aanwezigheid

Natuurwetenschappelijk onderzoeksmateriaal

IRR (29.11.1979)

AB 265:11-23

IRR (13.12.1999) MolArt

Röntgenfoto (Rotterdam,

Museum Boijmans Van Beuningen)

Verfmonsters A 150/1-3

(30.11.1979)

Dendrochronologie: jongste

kernhoutjaarring 1500, het

paneel kan ten vroegste en met een minimum van twee jaar droogtijd vanaf 1511 zijn beschilderd, waarschijnlijker is een beschildering vanaf 1517 (Rotterdam 1994, p. 327)

Herkomst

Collectie F.J.O. Boymans, Utrecht (1847); Legaat Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (inv. nr. 1798), 1847

A3 Jan van Scorel (werkplaats), *Maria met kind*
Infraroodreflectogrammontage

MolArt



Achterzijde paneel

foto: Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam



van enkele kleine correcties in de tekening, zoals de verkorting van de wijsvinger van de linkerhand van Maria, is er duidelijk sprake van een natekening en niet van een originele schets. Het is daarom des te opmerkelijker dat er een wijziging in de compositie heeft plaatsgevonden tijdens het schilderen. Het standbeen van Christus is ten opzichte van de ondertekening in het schilderij naar rechts verplaatst. Dezelfde compositie wijziging is te zien in *Maria met kind* van Jan van Scorel zelf (cat. nr. A). Een verklaring zou zijn dat de twee schilderijen tegelijkertijd in de werkplaats van de meester zijn ontstaan. Een andere, minder voor de hand liggende mogelijkheid is dat beide schilderijen teruggaan op hetzelfde getekende ontwerp.

Het Rotterdamse paneel is 35 cm hoog en 26,5 cm breed en dus een stuk kleiner dan het Utrechtse, dat 47,4 x 32,8 cm meet. Niet alleen de verhouding tussen hoogte en breedte verschilt. De figuren verhouden zich ook anders ten opzichte van het geschilderde oppervlak. Uit een vergelijking tussen de röntgenfoto's van de Rotterdamse *Maria met kind*

en het Utrechtse prototype blijkt dat het onderlichaam van de figuren verhoudingsgewijs langer is. Als er een tekening met de verkleinde compositie van de Utrechtse *Maria met kind* is gebruikt, dan is die tijdens het overbrengen wellicht iets naar onderen verschoven om het onderlichaam van Maria aan te passen aan het hogere formaat van het schilderij.

Uit de röntgenfoto blijkt verder dat het schilderij de voor de werkplaats van Jan van Scorel kenmerkende tussenlaag in loodwit heeft.³ Deze is echter zo dik (30-48 micron) dat betwijfeld moet worden of deze laag in de werkplaats van Scorel is aangebracht (A 150/2, 3). De rode jurk en de blauwe mantel van Maria lijken gedeeltelijk in een zwart pigment bevattende verf te zijn gemodelleerd tijdens het schilderen (A 150/1).

Zoals de tekening de vlotte, zekere hand van de meester ontbeert, zo mist het geschilderde oppervlak de fijnheid die het voor Scorel zo kenmerkende fluwelige oppervlak tot resultaat heeft. *Maria met kind* is van alle versies het kleinste. Het paneel is tot de randen toe beschilderd. Het heeft eveneens aan de bovenzijde de vorm van een lunet. De compositie van de twee figuren komt vrijwel letterlijk overeen met de originele versie van Jan van Scorel en ook de kleuren zijn identiek. Maar in plaats van een neutrale achtergrond, waarin alleen met een enkel vlak de horizon is aangegeven, is bij *Maria met kind* een berglandschap te zien.

Tentoonstellingen

Utrecht 1955, cat. nr. 58, p. 63, afb. 69.

Literatuur

Rotterdam 1849, cat. nr. 247, p. 37; Rotterdam 1859, cat. nr. 297, p. 43; Burger 1858-1860, deel 2 (1860), p. 280; Rotterdam 1862, cat. nr. 308, p. 46; Rotterdam 1880, cat. nr. 272, p. 134; Justi 1881, p. 203; Scheibler en Bode 1881, p. 213; Rotterdam 1883, cat. nr. 302, p. 154; Siret 1883, deel 1, p. 263; Rotterdam 1892, cat. nr. 254, p. 226; Rotterdam 1899, cat. nr. 258, p. 34; Rotterdam 1902(a), cat. nr. 270, p. 38; Rotterdam 1902(b), cat. nr. 270, p. 41; Rotterdam 1907(a), cat. nr.

276, p. 42; Rotterdam 1907 (b), cat. nr. 276, p. 46; Haverkorn van Rijsewijk 1909, p. 92; Hoogewerff 1915, p. 412; Rotterdam 1916, cat. nr. 413, p. 82; Friedländer 1921, p. 201; Rotterdam 1921, cat. nr. 413, p. 96; Hoogewerff 1923, cat. nr. 19, p. 142 en p. 86; Hoogewerff 1924(b), p. 198; Rotterdam 1925, cat. nr. 413, p. 34; Rotterdam 1927, cat. nr. 413, p. 86; Rotterdam 1928, cat. nr. 413, p. 35; Hoogewerff 1929, p. 207, afb. 7; Oberheide 1933, p. 148; Friedländer 1924-1937, deel 12 (1935), cat. nr. 330, p. 202; Rotterdam 1935, cat. nr. 413, p. 39; Rotterdam 1937, cat. nr. 413, p. 46; Hoogewerff 1937-1947, deel

4 (1941-1942), p. 154; Rotterdam 1945, p. 67, afb. op p. 12; Hoogewerff 1937-1947, deel 5 (1947), p. 147 (bij cat. nr. 32); Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 681; Amsterdam 1958, z.p.; Rotterdam/Essen 1959-1960, p. 88; Rotterdam 1962, inv. nr. 1798, p. 129; Faries 1972, pp. 186-187; Faries 1975, p. 225 (nr. 27); Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), cat. nr. 330, p. 123, afb. op pl. 180; Brussel 1978, bij cat. nr. 3; Harrison 1986, p. 187; Harrison 1987, pp. 17 (nr. 3), 87 (noot 57), 276-277, afb. 129; Rotterdam 1994, cat. nr. 75, pp. 327-329, afb. op pp. 326 en 328; Viano 1988-1989, pp. 70-71; Faries 1998, pp. 297-309; Faries

1999, pp. 13-17, afb. 6 (bij-schrift onjuist), 8, 10; Utrecht 1999, pp. 82, 84 (noten 8 en 10), 1376.

Noten

1. Hoogewerff 1915, p. 412. Ook Burger 1860, p. 280 achtte de toeschrijving twijfelachtig.
2. Hoogewerff 1924, p. 198.
3. De loodwitlaag blijkt, in tegenstelling tot hetgeen eerder door Faries is gesuggereerd, bij nader onderzoek niets te maken te hebben met een verlaag op de achterzijde van het paneel. Zie Faries 1999, p. 15.

Jan van Scorel (toegeschreven aan)

A-4

Drieluik met op met middenpaneel Anna te Drieën en op de zijluiken stichters met heiligen

Paneel, 89 x 58,2 cm (middenpaneel), 88,5 x 22,7 cm (zijluiken)

Collectie E. Loncke (België)

Toen het *Drieluik met op met middenpaneel Anna te Drieën* in 1936-1937 voor het eerst werd geëxposeerd, bevond het zich in particulier bezit.¹ Het kwam na de tentoonstelling in de handel terecht en wisselde voor zover bekend een aantal keren van eigenaar, tot het in 1997 werd aangeboden bij Sotheby's Amsterdam. In 1999 werd het drieluik nogmaals ter veiling gebracht, ditmaal bij Sotheby's Londen, en momenteel bevindt het zich wederom in particulier bezit.

M.J. Friedländer en Leo van Puyvelde gaven in respectievelijk 1947 en 1959 een certificaat van echtheid uit.² Toch is aan de authenticiteit van het drieluik als een origineel van Jan van Scorel door anderen vanaf het begin getwijfeld. Het werd in 1936-1937 in Den Haag tentoongesteld als toegeschreven aan de meester. In latere publicaties wordt het zowel een product van de werkplaats genoemd, als een werk van een navolger van Jan van Scorel.³

Op het middenpaneel is een voorstelling te zien van Anna te Drieën. Maria met het Christuskind op haar arm en haar moeder, de heilige Anna, bevinden zich achter een verhoging waarop een kleed ligt. Anna houdt tussen de duim en wijsvinger van haar rechterhand een vrucht bij de steel op voor Christus. Waarschijnlijk is het een appel.⁴ In de

Natuurwetenschappelijk onderzoeksmateriaal

IRR (1994) (R.H. Marijnissen)
IRR (12.09.1995) MF
1244:1-36 – MF 1250:1-23
Röntgenfoto 1994 (particuliere collectie)

Herkomst

Collectie jonkheer A.W. Ruysenaer, Den Haag (1936-1940); (bij kunsthandel Schaeffer Galleries, New York in 1938-1939); Kunsthandel D. Katz, Dieren

(1940); Kunsthandel Lucki, Stuttgart (jaar onbekend); Collectie J. Walter, Den Haag (1959); ? Kunsthandel J.H. Borghouts, Utrecht (1960); Collectie Walter, Den Haag (jaar onbekend); Veiling

Sotheby's, Amsterdam 06.05.1997, cat. nr. 26, p. 25, met afb.; Veiling Sotheby's, Londen 08.07.1999, cat. nr. 47, p. 76, met afb.; Collectie E. Loncke (België), 1999





christelijke symboliek is de appel, die gewoonlijk door het kind zelf wordt vastgehouden, het symbool van de zondeval en in combinatie met het kind wellicht een verwijzing naar diens toekomstige roeping als de Verlosser. De witte wijn in het glas dat voor Maria en Anna op de verhoging staat, verwijst naar de eucharistie en daarmee naar het bloed van de Verlosser. De achtergrond achter de figuren wordt gevormd door antieke gebouwen, waarin allerlei figuurtjes met kinderen zijn afgebeeld. Op de zijluiken knielen de stichters achter een bidbank. Naast ieder van hen is een staande mansfiguur afgebeeld met een oosters kleed over de schouder. Op de buitenzijden van de luiken zijn acht kwartierstaten geschilderd.

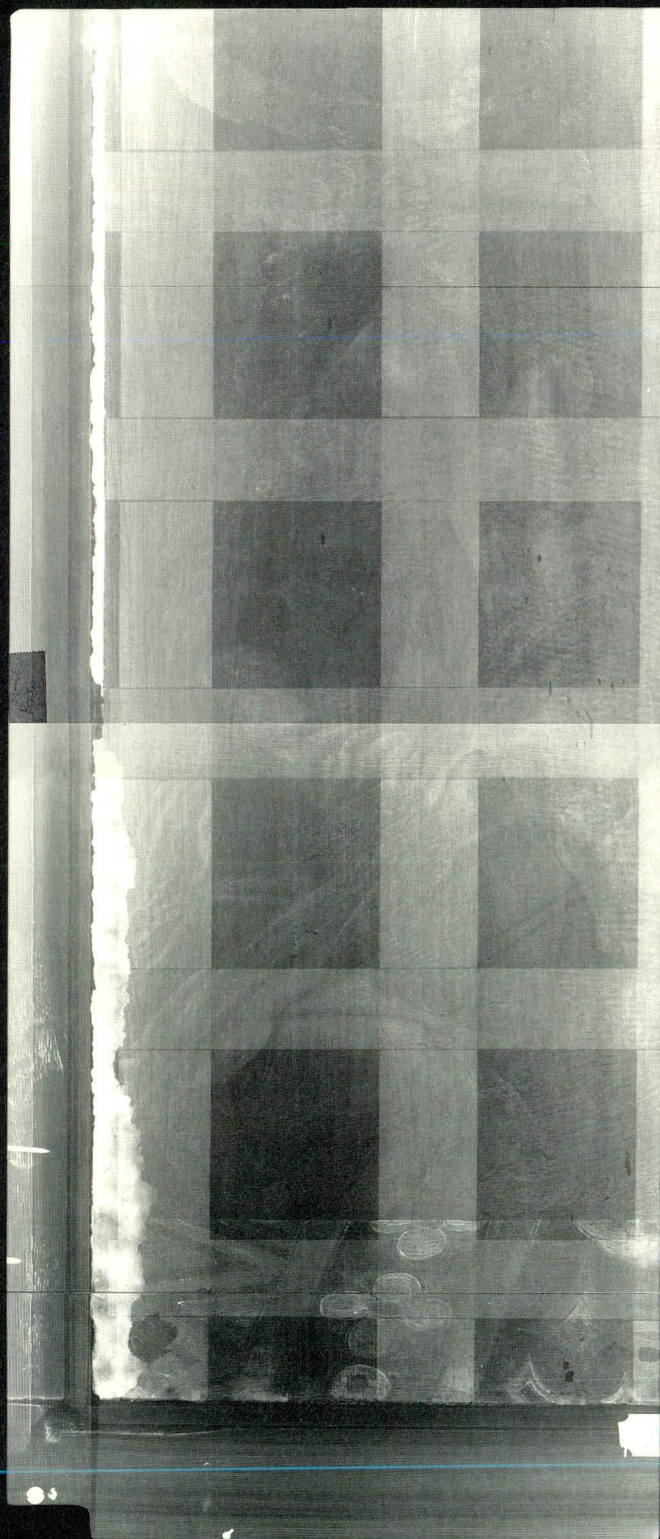
Ondanks de aanwezigheid van de familiewapens is het tot op heden niet mogelijk gebleken de stichters te identificeren. De wapens, drie rode palen op zilver/goud en drie zwarte vogels met rode bek en poten op goud, worden door vele Noord-Nederlandse families gevoerd. Zo behoort het manswapen onder meer bij Van Berchem, Berthoudt (genaamd Van Belaer), Van Helmond en Van Mechelen, die allen waarschijnlijk weer tot één grote familie behoren die, afkomstig uit Mechelen, in de zestienste eeuw terecht is gekomen in Noord-Brabant.⁵ De personen achter de stichters bieden evenmin een aanknopingspunt voor de identiteit van de opdrachtgevers, aangezien ook van deze twee onbekend is wie zij voorstellen.

Het drieluik is een interessant voorbeeld van de wijze waarop Scorels composities door zijn navolgers werden verwerkt in een geheel nieuwe voorstelling. De kopiist heeft de compositie van Maria met het kind vrijwel letterlijk van het prototype van Jan van Scorel overgenomen (cat. nr. A). Alleen de blauwe mantel van Maria is wat hoger over haar buik getrokken dan in het origineel het geval is. Het koloriet is identiek aan het origineel. Anna kijkt strak voor zich uit. Ze lijkt zich niet te realiseren dat haar dochter naast haar zit. De kunstenaar is er wat dat betreft niet goed in geslaagd de afzonderlijke elementen in een overtuigende nieuwe compositie te verenigen. De lijst van het drieluik is origineel. Het hout is echter, zoals vaak het geval is, afgeloogd en de scharnieren zijn vervangen.

Het schilderij is in 1994 uitvoerig onderzocht door R.H. Marijnissen. Uit zijn onderzoeksrapport blijkt onder meer dat de röntgenopnamen die van het middenpaneel zijn gemaakt, een zeer onduidelijk beeld geven.⁶ Het feit dat ze zo moeilijk leesbaar zijn, wordt slechts gedeeltelijk veroorzaakt door het parket dat op de achterzijde van het paneel is aangebracht. Er zijn vormen te zien die niet herleid kunnen worden tot het zichtbare beeld. De huidige voorstelling blijkt over een andere heen te zijn geschilderd, waardoor de twee composities tegelijkertijd zichtbaar zijn op de röntgenfoto. De infraroodreflectogrammontages geven hetzelfde beeld. Ook nu is te zien dat de zichtbare voorstelling op het middenpaneel een andere verbergt. Schuin achter Anna is duidelijk een tweede contour te onderscheiden. In het midden van haar gezicht is een tweede paar ogen te zien, dat de ogen van Maria, wat de stand betreft, precies spiegelt. Links boven het hoofd van Maria is een tweede, kleinere vrouwenfiguur zichtbaar. Mogelijk waren Maria en Anna in een vroegere versie kleiner afgebeeld, en meer naar achteren geplaatst. Helemaal duidelijk is het echter niet. Het lijkt erop dat de verborgen voorstelling

Infraroodreflectogram-
montage (detail middenpa-
neel)

Molly Faries/Rijksbureau voor
Kunsthistorische Documentatie,
Den Haag



onvoltooid is gebleven. Uit infraroodreflectografisch onderzoek bleek dat ook op de zijluiken twee voorstellingen over elkaar heen zijn geschilderd. Er is geen ondertekening waarneembaar.

Uit een vergelijking tussen de röntgenfoto's van *Maria met kind* (cat. nr. A) en het middenpaneel van het drieluik bleek dat de hoofden van Maria en het kind even groot zijn, maar dat de kopiist het lichaam van het Christuskind heeft verlengd. Marijnissen merkt op basis van de röntgenfoto's van het drieluik op dat er sprake is van een gestreepte laag die in verschillende richtingen loopt. Hij veronderstelt dat dit misschien de plamuurlaag is. Een andere mogelijkheid is echter dat het om een tussenlaag gaat.

In de oeuvrecatalogus van Maerten van Heemskerck, de belangrijkste leerling van Jan van Scorel rond 1527-1530, betoogt Harrison dat het anonieme drieluik een kopie zou kunnen zijn van een altaarstuk uit circa 1540, dat weer zou teruggaan op een Anna te Drieën uit 1527-1530. Als argument voor de ingewikkelde these voert hij aan dat de stijl van het landschap en de architectuur op de achtergrond en de aanwezigheid van de kleine figuren zich beter laten vergelijken met het latere Utrechtse werk van Scorel dan met dat van rond 1530.⁷ Aangezien het drieluik is samengesteld uit verschillende, voor een deel al bestaande onderdelen, is het voorkomen van verschillende stijlen heel goed verklaarbaar. De hypothese dat de combinatie van de drie figuren op het middenpaneel zou teruggaan op een ouder voorbeeld, mist elke grond.

Tentoonstellingen

Den Haag 1936-1937, cat. nr. 179a, p. 43; Baltimore 1938-1939, cat. nr. 1, z.p., afb. 1.

Literatuur

Boas 1938, p. 10, met afb.; Harrison 1987, pp. 276-277; Utrecht 1999, pp. 84 (noot 9), 1376-1377.

Noten

1. De tentoonstelling betrof schilderijen uit particulier bezit en werd gehouden in het Gemeentemuseum in Den Haag. Zie Den Haag 1936-'37.

2. M.J. Friedländer beschreef het drieluik als 'ein charakteristischer Werk von Jan van Scorel'. Zijn certificaat dateert van 27.04.1947 (een kopie bevindt zich in de documentatie van het Centraal Museum, Utrecht). L. van Puyvelde schreef op 07.05.1959 op de keerzijde van een foto van het drieluik: 'This triptych is in my opinion a genuine and well preserved work by Jan van Scorel of Utrecht'. In Baltimore 1938-1939 werd het werk tentoongesteld als Jan van Scorel. Boas 1938, p. 10, die de tentoonstelling besprak,

noemt het 'a superb triptych by Jan van Scorel'.

3. Den Haag 1936-1937, cat. nr. 179a, p. 43. In de veilingcat. Sotheby's Amsterdam, 06.05.1997, cat. nr. 26, p. 25 als werkplaats Jan van Scorel en in de veilingcat. Londen 1999, cat. nr. 47, p. 76 als navolger Jan van Scorel.

4. Het is niet geheel duidelijk of er een appel of een sinaasappel is weergegeven. Beide vruchten hebben echter in de christelijke symboliek dezelfde betekenis.

5. Zie de brief van K. Schaffers-Bodenhausen, Iconografisch Bureau, Den Haag, d.d. 10.09.1994 aan R.H. Marijnissen. De brief bevindt zich in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag.

6. Rapport R.H. Marijnissen 30.09.1994. Het rapport bevindt zich in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie te Den Haag (voorordering).

7. Harrison 1987, pp. 276-277.

Jan van Scorel (en werkplaats)

B

Madonna met wilde rozen ca. 1530

Paneel, 52 x 44 cm

Centraal Museum, Utrecht

Toen *Madonna met wilde rozen* in 1921 op de kunstmarkt kwam, was de Berlijnse variant van de Madonna met bloemen al meer dan twee decennia bekend. Voor M.J. Friedländer was het nieuw opgedoken schilderij slechts een zwakke replek van het Berlijnse exemplaar, dat hij als het origineel beschouwde (cat. nr. B-1).¹ G.J. Hoogewerff echter, die het wel vaker oneens was met zijn Berlijnse collega, was zeker van de authenticiteit van Jan van Scorel. Hij verhaalt hoe tijdens een restauratie in 1925 achter de effen neutrale achtergrond de boom en Jozef met de ezel tevoorschijn kwamen.² In 1929 werd het schilderij voor het eerst in het Rijksmuseum te Amsterdam geëxposeerd. Het kreeg in de begeleidende catalogus de poëtische titel die het nog altijd heeft, *Madonna met wilde rozen*.³ Het bosje zachtroze rozen dat Maria in haar linkerhand houdt, heeft Scorel volgens sommigen overgenomen van de *Flora* van Titiaan uit ca. 1516, die in haar open rechterhand roosjes vasthoudt.⁴ Wat de compositie betreft hebben de twee echter niets met elkaar te maken.

Nadat het Centraal Museum het paneel in 1958 had verworven, werd het opnieuw gerestaureerd. J.C. Traas ontdekte bij het verwijderen van de verkleurde vernis en de retouches, dat de genitaliën van het Christuskind een vijgenblad bedekten. Toen hij het blad verwijderde, bleek dat de oorspronkelijke verf was weggehaald, waardoor een lacune was ontstaan, die op de röntgenfoto nog altijd zichtbaar is.⁵ Op een foto genomen voor

Natuurwetenschappelijk onderzoeksmateriaal

UV-opname in fluorescentie (Utrecht, Centraal Museum)
Infraroodopname (Utrecht, Centraal Museum)
IRR (01.1976) AB 65:25A en (03.1977) AB 116:1-32
IRR (13.12.1999) MolArt
Röntgenfoto 1965/1966 (Houtzager e.a. 1967, afb. 9)
Röntgenfoto 1998 (Utrecht,

Centraal Museum)

Verfmonsters A 25/1-9 (01.07.1975); A 25/10 (12.08.1998)
Dendrochronologie: jongste kernhoutjaarring 1491, het paneel kan ten vroegste en met een minimum van twee jaar droogtijd vanaf 1502 zijn beschilderd, waarschijnlijker is een beschildering vanaf 1508 (rapport P. Klein d.d. 08.01.1998)

Herkomst

Kunsthandel, New York (1921); Kunsthandel The Erich Collections, New York (1925); Collectie H. Wendland, Lugano (1925); Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam (1926); Collectie R. Semmel, Berlijn (1926-1933); Veiling Frederik Muller & Cie, Amsterdam 21.11.1933, cat. nr. 57, p. 13, afb. 57; Schaeffer

Galleries, New York (1937-1938); Collectie E. Schwartz, New York (1944-1955); Kunsthandel Newhouse, New York (1958); Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam (1958); Aankoop Centraal Museum, Utrecht (inv. nr. 12432a) met steun van de Vereniging Rembrandt, 1958

B Jan van Scorel (en werkplaats), *Madonna met wilde rozen*
Infraroodreflectogrammontage

MolArt





de restauratie van 1925 is het vijgenblad onzichtbaar. De toenmalige restaurator die de achtergrond blootlegde, heeft er blijkbaar voor gekozen de overschildering van het blad niet te verwijderen. Het paneel was oorspronkelijk boogvormig. Het is voor 1925 aan de bovenzijde ingekort. Aan de linker- en rechterkant, waar de boogopgang nog zichtbaar bleef, werden zwikvormige stukjes hout aangebracht waardoor een rechthoek ontstond.

Achterzijde paneel
foto: Centraal Museum,
Utrecht/Hans Wilschut

Madonna met wilde rozen wordt over het algemeen beschouwd als een van de drie eigenhandige Madonna-met-kindcomposities van Jan van Scorel. Toch wijkt het schilderij in bepaalde opzichten af van de twee andere prototypen. Wat de compositie betreft valt op te merken dat het kind in de *Madonna met wilde rozen* geen houvast heeft op de schoot van zijn moeder. Net als veel kinderen op schilderijen van Maerten van Heemskerck lijkt hij voor haar te zweven. Het Christuskind in *Maria met kind* van Scorel (cat. nr. A) staat op de schoot van de moeder en wordt door haar op overtuigende wijze in evenwicht gehouden. Ook bij de Tambov-Madonna (cat. nr. C) geldt dat de houding van moeder en kind natuurlijk is. Anders is ook de plasticiteit van de figuren, die in *Madonna met wilde rozen* groter is dan in de andere twee prototypen. Directrice M.E. Houtzager schreef naar aanleiding van de aankoop in 1958 al dat wat de plasticiteit betreft niet alleen moet worden gewezen op beïnvloeding door Michelangelo en Rafaël, maar dat er wellicht ook sprake was van invloed van Scorels leerling Maerten van Heemskerck op zijn leermeester.⁶ Hetzelfde stond al in de catalogus *Jan van Scorel*, die in 1955 de gelijknamige tentoonstelling in het Centraal Museum begeleidde.⁷ Belangrijk anders is ook het geschilderde oppervlak van de *Madonna met wilde rozen*. Het mist over het geheel genomen de fluwelige fijnheid die de twee andere Madonna's kenmerkt.

Madonna met wilde rozen is al sedert 1975 onderwerp van uitvoerig materieel-technisch onderzoek. Er zijn UV fluorescentie opnamen gemaakt, infraroodopnamen, röntgenopnamen en het schilderij is herhaaldelijk met infraroodreflectografie onderzocht. Deze documenten zijn weliswaar getoond op de tentoonstelling over de altaarstukken van Jan van Scorel in 1977, maar een beoordeling en interpretatie ervan is, behalve voor de eerste röntgenfoto, nooit in een studie gepubliceerd. De restauratie van *Maria met kind* na de aankoop daarvan in 1997 is reden geweest ook *Madonna met wilde rozen* na zoveel jaren opnieuw te laten restaureren. Nadat het parket op de achterzijde van het paneel was verwijderd, zijn nieuwe röntgenopnamen gemaakt. Tijdens de restauratie is het paneel bovendien dendrochronologisch gedateerd.⁸



De ondertekening is op veel plaatsen met het blote oog zichtbaar. Hij schijnt met name door in de inkarnaatpartijen en het gebied rond het bosje rozen. Met infraroodreflectografie is heel duidelijk de complete tekening in krijt te zien, met alle wijzigingen. Het is een uitvoerige schets, waarin met arceringen schaduwen en, zo lijkt het, ook correcties zijn aangegeven. De belangrijkste wijziging betreft de houding van het Christuskind. Het onderlichaam was in een eerder ontwerp niet frontaal, maar zijwaarts geplaatst. De verandering is pas tijdens het schilderen uitgevoerd. Niet het rechter, maar het linkerbeen hing in de tekening naar beneden. Het rechterbeen was hoog, voor het linkerbeen, opgetrokken en de rechterknie wees in de richting van de hand met de rozen. Het kind was dus veel meer dan nu het geval is naar de moeder toegekeerd en de genitaliën waren onzichtbaar. Het had vrijwel dezelfde houding als het naakte kind dat bij de moeder op schoot zit in het *Familieportret* van Maerten van Heemskerck, dat circa 1530 wordt gedateerd.⁹

Terwijl de ondertekening wat stijl betreft goed vergelijkbaar is met andere tekeningen van Jan van Scorel uit deze periode, wijkt het geschilderde oppervlak zoals gezegd af van zijn twee andere Madonna's. Alleen de hand met de rozen is vergelijkbaar met *Maria met kind* (cat nr. A) en het schilderij uit Tambov (cat nr. C). Zo is in het haar en op de linkerhand van Maria de penseelstreek duidelijk te zien, terwijl in de hand met rozen de penseelstreek vrijwel onzichtbaar is. Uit de röntgenopname blijkt dat deze hand is uitgespaard in de achtergrond en daardoor anders van opbouw is dan de overige inkarnaatpartijen. Terwijl bij de hand met rozen gebruik is gemaakt van de tussenlaag bij de modellering, is deze bij de overige vleespartijen tot stand gebracht door ophogingen met wit. Tijdens de restauratie van *Madonna met wilde rozen* en *Maria met kind* bleek dat er bovendien sprake was van een verschil in schildertechniek tussen de twee schilderijen. Zo is het rood van het kleed van Maria in de *Madonna met wilde rozen* op een andere wijze opgebouwd dan in *Maria met kind*. In het eerste geval bestaat de kleur uit twee roze lagen met daaroverheen een roze glacis (A391/3). Het doorzichtige sluiertje van het Christuskind is in de glacis uitgespaard. Bij *Maria met kind* zijn de rode kleurnuancen ontstaan door één rode laag in verschillende diktes en met donker pigment aan te brengen (A 25/7).

Misschien is het verschil in techniek te verklaren doordat de *Madonna met wilde rozen* anders moet worden gedateerd dan *Maria met kind*. Al tijdens het röntgenonderzoek naar de schilderijen uit de collectie van het Centraal Museum, dat in 1967 werd gepubliceerd, werd opgemerkt dat de schildertechniek van de *Madonna met wilde rozen* niet strookte met de datering. Op grond van het zeer krachtig inkarnaat vond men dat het

Infraroodreflectogram-
montage (detail)

MolArt



Maerten van Heemskerck,
*Maria met kind voor een
landschap*, 1529-1530
National Gallery of Art,
Washington DC

foto: National Gallery of Art,
Washington DC

rechts

Maerten van Heemskerck,
Familieportret, ca. 1530
Staatliche Gemäldegalerie,
Kassel

foto: Staatliche Gemäldegalerie,
Kassel



werk eerder aan het einde van de reeks moest worden geplaatst, dan aan het begin.¹⁰ De röntgenfoto toont de voor de werkplaats karakteristieke breed geschilderde loodwithoudende tussenlaag, die ook in enkele verfloorsneden te zien is.

Onderzoek naar de schilderijen van Scorel en zijn assistenten en leerlingen heeft uitgewezen dat er sprake moet zijn geweest van een taakverdeling in de werkplaats. De ondertekening van *Madonna met wilde rozen* is van de hand van Jan van Scorel. Wellicht heeft een assistent het paneel, nadat Scorel de compositie had getekend, van hem overgenomen en de houding van het kind veranderd. Maerten van Heemskerck leerde in de periode 1527-1530 bij Scorel. De twee houdingen van het Christus-kind komen allebei meerdere keren voor in schilderijen die aan hem worden toegeschreven en die rond 1530 worden gedateerd. Het al genoemde *Familieportret* toont het kind volgens het eerste ontwerp, terwijl op *Maria met kind voor een landschap* het tweede, uiteindelijk op *Madonna met wilde rozen* uitgevoerde kind in spiegelbeeld is afgebeeld.¹¹ De twee composities zijn blijkbaar in de werkplaats beschikbaar geweest als voorbeeld, en door assistenten en leerlingen gebruikt. *Madonna met wilde rozen* moet worden beschouwd als een product van vergevorderde samenwerking in de werkplaats en zou derhalve iets later moeten worden gedateerd dan de twee geheel eigenhandige Madonna's.

Tentoonstellingen

Amsterdam 1929, cat. nr. 131, pp. 37-38; Memphis 1937, cat. nr. 9, z.p.; San Francisco/Los Angeles 1938, cat. nr. 11, z.p.; Detroit 1944, cat. nr. 21, p. 14 en p. 7, afb. 21; Montreal 1944, cat. nr. 15, p. 22; Utrecht 1955, cat. nr. 26, p. 44, afb. 32; Utrecht 1958-1959, zonder cat. nr., z.p.; Utrecht 1961, cat. nr. 92, p. 28, afb. 2; Utrecht/Douai 1977, zonder cat. nr., pp. 24, 52, afb. 3, 19, 20, 21, 22, 24; Utrecht 1983, cat. nr. 36, z.p., afb. 36; Utrecht 1994 (geen cat.); Utrecht 1995 (geen cat.); Stockholm/Helsinki 1997, cat. nr. 25, pp. 105-108 en p. 6, afb. op pp. 106, 107.

Literatuur

Friedländer 1921, p. 201; Bloch 1927, p. 604, afb. op p. 602; Hoogewerff 1929, pp. 205-207, afb. 5; Berlijn 1931, p. 440; Friedländer 1924-1937, deel 12 (1935), cat. nr. 329 a, p. 202; Wescher 1938, p. 221; Schmid 1939, p. 276; De Jonge [1940], p. 42; Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), pp. 126-128, afb. 55; Hoogewerff 1936-1947, deel 5 (1947), p. 146; Van Regte-

ren Altena 1955, p. 319; Kuznetzov 1958, p. 66, afb. 66; Verslag CMU over 1958, p. 13, afb. op p. 7; Kuznetzov 1959, p. 28; Rotterdam 1959-1960, p. 88; Houtzager [1960], pp. 14-15, afb. t.o. p. 14; Utrecht 1964, p. 33; Houtzager e.a. 1967, pp. 77, 100, 264-265, afb. 9, afb. op p. 100; Cuttler 1968, p. 453; Castagnola-Lugano 1969, deel 1, pp. 304-305; Castagnola-Lugano 1971, pp. 349, 350; Faries 1972, pp. 94, 187; Berlijn 1975, p. 398; Faries 1975, p. 224 (nr. 9); Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), cat. nr. 329 a, p. 123; Berlijn 1978, p. 406; Grosshans 1980, p. 96; Veldkamp 1980, p. 7, afb. 16; Wright 1980, p. 422; De Meyere 1981, cat. nr. 5, p. 47, afb. 65, afb. op p. 47; Centraal Museum Utrecht. Overzicht 1972-1981, p. 44; Hijmersma 1983, p. 141; De Meyere 1983, p. 7, afb. 13; Amsterdam 1986, pp. 105 (noot 133), 128, 189, 191, 209, afb. 69a; Van Asperen de Boer 1986, afb. 3a en 3b; Koeman 1986, afb. op p. 2; Harrison 1987, pp. 18-19, 153, 156, 158, 162 (noot 7), 172-173, 200, 556, 558,

794, afb. 132; Judson 1987, p. 129, afb. 1; Londen 1988, p. 110; Viano 1988-1989, p. 71; Castagnola-Lugano 1989, pp. 256, 259; Brescia/Frankfurt 1990, p. 94 (noot 54); Madrid 1992, p. 254; De Bruin, De Meyere en De Sitter 1994, p. 95, afb. 46; Aurigemma 1995, p. 66 (noot 62); Greep 1996, pp. 24-25, 26, afb. 6; Dekker, Maarschalkerweerd en Van Winter 1997, deel 2, p. 116; Utrecht 1997, pp. 105-108 en p. 6, afb. op pp. 106, 107; Tamis 1999, p. 46; Utrecht 1999, cat. nr. 595, pp. 1378-1380 en pp. 38, 86-89, met afb.; Venetië 1999, pp. 499, 516, afb. op p. 499.

Noten

1. Friedländer 1921, p. 201.
2. Hoogewerff 1929, pp. 205-206. Zie ook Hoogewerff 1941-1942, pp. 127-128. Op het Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie in Den Haag bevindt zich een foto van de toestand van het schilderij voor de restauratie van 1925. Het paneel was op dat moment eigendom van kunsthandel The Erich Collections te New York.

3. Amsterdam 1929, cat. nr. 131, pp. 37-38.

4. Titiaan, *Flora*, ca. 1516. Doek, 79,7 x 63,5 cm. Florence, Galleria degli Uffizi. Zie bijvoorbeeld Venetië 1999, pp. 499 en 516.

5. Zie de correspondentie met J.C. Traas, d.d. 1959, nrs. 3015, 3059, 3588 en het verslag van M. Faries betreffende de restauratie in de documentatie van het Centraal Museum.

6. Houtzager [1960], p. 14.

7. Utrecht 1955, cat. nr. 26, p. 44.

8. Beide restauraties zijn in 1997-1998 uitgevoerd door Menno Dooijes, Amsterdam.

9. Zie Grosshans, 1980, cat. nr. 11, pp. 99-103.

10. Houtzager e.a. 1967, p. 77.

11. Zie Grosshans 1980, cat. nr. 8, pp. 96-97. Ook Harrison wijst op de overeenkomsten tussen de twee schilderijen. Harrison 1987, pp. 158, 172, 200.

Jan van Scorel (werkplaats)

B-1

Madonna met veldbloemen

Paneel, 44 x 37 cm

Gemäldegalerie, Berlijn

Madonna met veldbloemen dook in maart 1898 op tijdens een veiling in Parijs. Het werd in Hôtel Drouot geveild als een mogelijk werk van Jan Gossaert, en is daarna in een particuliere collectie terecht gekomen.¹ O. Huldshinsky schonk het paneel in 1904 aan de Gemäldegalerie te Berlijn, waar het nog altijd wordt bewaard. Het schilderij is in de bestandscatalogus van 1911 opgenomen als een werk van Jan van Scorel, en dat is tevens de eerste keer dat het op Scorels naam in de literatuur voorkomt.² G.J. Hoogewerff schrijft in zijn artikel over Jan van Scorel in 1915 dat hij niet gelooft in de toeschrijving. Het schilderij is volgens hem niet van de meester zelf, maar van diens 'alter ego'.³ Jaren later, als de *Madonna met wilde rozen* inmiddels op de kunstmarkt is verschenen, schrijft hij dat men hem indertijd hard is gevallen, omdat hij 'het fraaie paneeltje niet als geheel volwaardig wenste te beschouwen'. Het verschijnen van deze nieuwe Madonna is voor hem echter het bewijs van zijn gelijk.⁴ Friedländer noemt de Berlijnse Madonna een werk van Jan van Scorel en de Utrechtse *Madonna met wilde rozen* een eigenhandige replek.⁵ Vanaf 1975 wordt *Madonna met veldbloemen* in de bestandscatalogi van de Gemäldegalerie te Berlijn vermeld als een schilderij ontstaan in de werkplaats van Jan van Scorel.⁶

Madonna met veldbloemen en *Madonna met wilde rozen* komen wat compositie betreft voor het overgrote deel met elkaar overeen. De belangrijkste wijziging betreft de takjes rozen, die zijn vervangen door een bosje gele veldbloemen. Op de achtergrond rechts ontbreken bovendien Jozef en de ezel. De grote boom achter Maria en het kind heeft meer vegetatie gekregen en het door enkele kleurvlakken aangegeven landschap is uitgewerkt tot een heuvelachtig vergezicht. Het Berlijnse

**Natuurwetenschappelijk
onderzoeksmateriaal**
IRR (Berlijn, Gemäldegalerie)
Röntgenfoto (Berlijn,

Gemäldegalerie)
Herkomst
Collectie baron de Mohren-

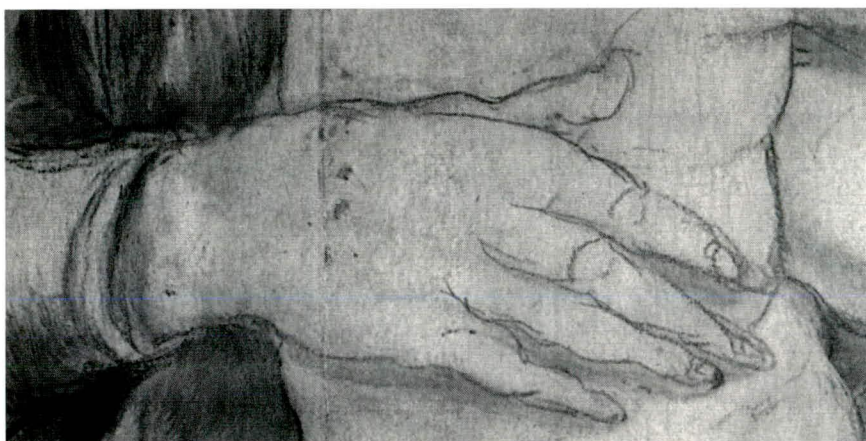
heim, Parijs (1898); Veiling
Hôtel Drouot, Parijs
21.03.1898 (coll. baron de
Mohrenheim), cat. nr. 17, p. 6,

met afb.; Collectie O. Huld-
shinsky, Berlijn (1904);
Schenking Gemäldegalerie,
Berlijn (inv. nr. 644a), 1904

B1 Jan van Scorel (werkplaats), *Madonna met veldbloemen*
Infraroodreflectogrammontage
Gemäldegalerie, Berlijn



Infraroodreflectogram-
montage (detail)



paneel, dat 44 x 37 cm meet, is een stuk kleiner dan *Madonna met wilde rozen*, dat in de huidige toestand 52 x 44 cm groot is. Het is echter nog kleiner geweest. Aan de linkerkant is het paneel ca. 1,4 cm, en aan de rechterkant 1,7 cm verbreed. Bovendien is op de röntgenfoto duidelijk te zien dat het schilderij net als de *Madonna met wilde rozen* een lunetvorm moet hebben gehad. Ter weerszijden van de boogopgang zijn zwikvormige stukjes aangezet, waardoor het paneel het huidige rechthoekige formaat heeft gekregen. De ruimte boven het hoofd van Maria is groter, waardoor een groter deel van de boom te zien is. Een extra tak strekt zich uit naar rechts, wat langs vrijwel de gehele bovenkant van het paneel resulteert in een rand met blaadjes.

Uit een vergelijking tussen de röntgenfoto's van *Madonna met wilde rozen* en *Madonna met veldbloemen* blijkt dat de compositie van Maria en het kind gelijk is gebleven, maar wat de proporties betreft verkleind is weergegeven op het kleinere Berlijnse paneel. Op de röntgenfoto van het Berlijnse paneel is duidelijk te zien dat de schilder bij de modellering van de figuren veel gebruik heeft gemaakt van loodwit.

In de catalogus die de tentoonstelling *Jan van Scorel* in 1955 begeleidde, werd al opgemerkt dat de schilderwijze enigszins metalig aan doet.⁷ Dit wordt mede hierdoor veroorzaakt. Ook bij dit schilderij is een loodwithoudende tussenlaag aanwezig. Net als bij de *Madonna met wilde rozen* is het doorzichtige sluiertje van het Christuskind uitgespaard in de glaci.

De ondertekening die tijdens het infraroodreflectografisch onderzoek tevoorschijn is gekomen, heeft alle kenmerken van een natekening. Arceringen onbreken geheel. De contouren van de figuren zijn op verschillende plaatsen met een dubbele lijn aangegeven. Het lijkt erop of de



Jan van Scorel (werkplaats),
Madonna met veldbloemen
(detail)

kunstenaar deze lijnen eerst dun heeft getekend en ze vervolgens zwaarder heeft aangezet. De neus en de mond van de Madonna en de ondertekende knokkels van Maria's hand op de buik van het kind, duiden erop dat de kopiist de volumes van een bestaand voorbeeld zo precies mogelijk natekende.

Tijdens het schilderen zijn enkele correcties op de tekening gemaakt. Zo was de rechtervoet van Christus eerst wat korter getekend en is het rechteronderbeen evenals de rechterarm verbreed.

Tentoonstellingen

Utrecht 1955, cat. nr. 27, p. 45, afb. 33.

Literatuur

Bode e.a. 1910, p. 353; Bode e.a. [1911], p. 412; Von Wurzbach 1906-1911, deel 2 (1910), p. 605; Berlijn 1909-1911, deel 2 (1911), nr. 644a, p. 166, afb. op p. 165; Berlijn 1912, nr. 644a, p. 403; Hoogewerff 1915, p. 412; Friedländer 1921, p. 201; Hoogewerff 1923, cat. nr. 23, p. 134 en p. 86, afb. 44; Hoogewerff 1924(a), p. 173, afb. 20; Winkler 1924, p. 271, afb. 161; Bloch 1927, p. 604; Hoogewerff 1929, pp. 204-205, 206, 207, afb. 4; Berlijn 1931, nr. 644a, p. 440; Hamann 1933, p. 545, afb.

666; Friedländer 1924-1937, deel 12 (1935), cat. nr. 329, p. 202; Wescher 1938, pp. 221, 222; Schmid 1939, p. 276; Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), pp. 127-128, afb. 56; Hoogewerff 1936-1947, deel 5 (1947), cat. nr. 19, p. 146; Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 681; Van Regteren Altena 1955, p. 319; Berlijn 1960, p. 83; Berlijn 1961, p. 82; Berlijn 1964, p. 109; Berlijn 1966, p. 109; Berlijn 1968, cat. nr. 42, p. 51 en pp. 45-46, afb. 42; Castagnola-Lugano 1969, p. 305 (bij cat. nr. 280); Castagnola-Lugano 1971, p. 350 (bij cat. nr. 280); Faries 1972, p. 187; Berlijn 1975, nr. 644A, p. 398, met afb.; Faries 1975,

p. 223; Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), cat. nr. 329, p. 123, afb. op pl. 179; Berlijn 1978, nr. 644A, p. 406, met afb.; Grosshans 1980, p. 96, afb. 150; De Meyere 1981, afb. 66; Londen 1988, p. 110; Castagnola-Lugano 1989, pp. 256, 259, afb. op p. 159; Stockholm/Helsinki 1997, p. 143 (noot 3, p. 108); Utrecht 1997, p. 143 (noot 3, p. 108); Utrecht 1999, pp. 88, 89 (noot 7) en pp. 1379-1380.

Noten

1. Veiling Hôtel Drouot, Parijs 21.03.1898, cat. nr. 17, p. 6, met afb.
2. Berlijn 1909-1911, deel 2 (1911) nr. 644a, p. 166.

3. Hoogewerff 1915, p. 413. Zie ook Hoogewerff 1923, p. 86.

4. Hoogewerff 1929, pp. 204-205; Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), pp. 127-128.

5. Friedländer 1921, p. 201; Friedländer 1924-1937, deel 12 (1935), cat. nr. 329, p. 202; Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), cat. nr. 329, p. 123.

6. Berlijn 1975, nr. 644A, p. 398; Berlijn 1978, nr. 644A, p. 406.

7. Utrecht 1955, cat. nr. 27, p. 45.

Jan van Scorel (toegeschreven)

B-2

Madonna met narcissen en twee stichters

Paneel, 55,5 x 76,2 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Toen *Madonna met narcissen en twee stichters* in 1923 door kunsthandel J. Goudstikker op de kunstmarkt werd aangeboden, was de Berlijnse versie van de *Madonna met bloemen* (cat. nr. B-1) al meer dan twee decennia bekend. *Madonna met wilde rozen* (cat. nr. B) dook in 1921 op in de kunsthandel in New York, maar kreeg pas meer publiciteit toen het in 1926 bij de Amsterdamse handelaar P. de Boer terecht kwam. H. baron Thyssen-Bornemisza kocht *Madonna met narcissen* van Goudstikker in 1930. Hij gaf blijkbaar de voorkeur aan dit schilderij boven *Maria met kind* (cat. nr. A-2), dat in dezelfde periode door Goudstikker werd aangeboden. Dat is des te opmerkelijker, omdat H.H. baron Thyssen-Bornemisza in 1959 een andere versie van dezelfde compositie, *Maria met kind* (cat. nr. A-1) aan de verzameling toevoegde. Dit laatste schilderij werd in 1963 weer verkocht. *Madonna met narcissen* is in de collectie gebleven en bevindt zich sedert 1988 in Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid.

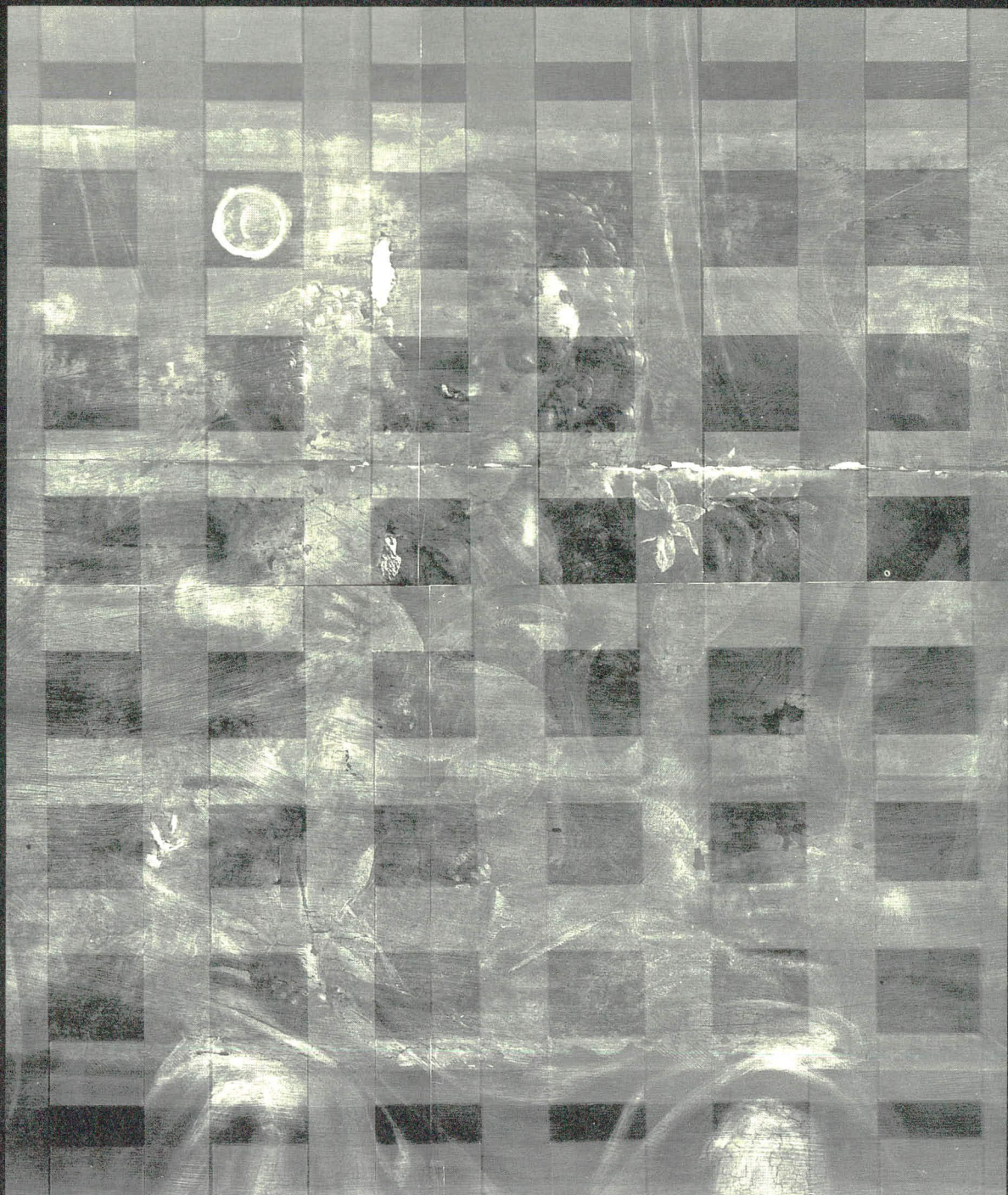
Madonna met narcissen en twee stichters is vanaf het begin met de twee andere versies van de *Madonna met bloemen* in verband gebracht. Tijdens de tentoonstelling *Jan van Scorel* in 1955 te Utrecht werden de drie voor het eerst naast elkaar getoond.¹ In zijn bespreking van de expositie in *The Burlington Magazine* merkt Van Regteren Altena op dat het om drie replica's gaat, waarvan *Madonna met wilde rozen* volgens hem de beste versie is.² Friedländer, die het Berlijnse paneel altijd als uitgangspunt heeft genomen, noemt *Madonna met narcissen* een herhaling.³ Voor het boek van G.J. Hoogewerff, *Jan van Scorel. Peintre de la renaissance hollandaise*, dat in 1923 verscheen, kwam *Madonna met narcissen*

**Natuurwetenschappelijk
onderzoeksmateriaal**
IRR (Castagnola-Lugano
1989, p. 258)
Röntgenfoto (Madrid, Museo

Thyssen-Bornemisza)
Herkomst
Kunsthandel J. Goudstikker,
Amsterdam (1923-1926,

1930); Collectie H. baron
Thyssen-Bornemisza,
Rohoncz/Castagnola-Lugano
(1930-1947); Collectie H.H.
baron Thyssen-Bornemisza,

Castagnola-Lugano (1947);
bruikleen Museo Thyssen-
Bornemisza, Madrid (inv. nr.
1930.104), 1988



te laat. In latere publicaties noemt Hoogewerff het paneel een product van de werkplaats.⁴

De composite van Maria met het kind komt in grote lijnen overeen met *Madonna met wilde rozen*. De belangrijkste wijziging betreft het bosje rozen, dat is vervangen door gele narcissen. Verder is het doorzichtige sluiertje rond de middel van het kind vervangen door een gele doek, die zijn linkerbeen en zijn genitaliën grotendeels bedekt. Ook is het haar van Maria anders. De doek die het kind tegen haar wang drukt, is dit keer door haar vlechten heen geweven.

Ter weerszijden van Maria en Christus zijn twee stichters toegevoegd, die naar het midden zijn gericht. De vrouw aan Maria's linkerzijde heeft haar handen in gebed gevouwen, terwijl de man tegenover haar zijn rechterhand op zijn borst legt. De man lijkt wat jonger dan de vrouw, hetgeen onderzoekers er in het verleden toe heeft gebracht te veronderstellen dat de twee moeder en zoon zijn.⁵ In de meest recente bestands-catalogus van de collectie Thyssen-Bornemisza poneert Colin Eisler de hypothese dat *Madonna met narcissen* een memorietafel is, die door de afgebeelde vrouw is besteld na het overlijden van haar echtgenoot. De narcissen, symbool van Maria en van de wederopstanding, zouden in deze theorie een metafoor zijn voor de ziel die, bevrijd uit de aardse gevangenis, zal bloeien in de eeuwige lente van Gods tuin, het paradijs.⁶ De groene draperie op de achtergrond duidt volgens Eisler mogelijk op het heilige der heiligen, het tabernakel van het Oude Testament, terwijl Christus als het offer voor het Nieuwe staat.⁷ Hoewel deze interpretatie nogal ver gaat, kan nooit worden uitgesloten dat het schilderij inderdaad heeft gefunctioneerd als memorietafel. De keuze om Maria met het kind samen met de stichters in één beeldvlak af te beelden, in plaats van apart op zijluiken, kan hiermee hebben samengehangen. De Maria-met-kind-groep is echter zo hecht en wat vorm betreft zo gesloten, dat het de schilder niet is gelukt een harmonieuze nieuwe compositie te scheppen.

Het oorspronkelijke formaat van het schilderij is gewijzigd. Aan de boven- en onderzijde is een lat aangezet, waardoor boven de hoofden ruimte is ontstaan, en de Madonna knieën kreeg. Het verschil is aanzienlijk. Oorspronkelijk was het paneel circa 42 cm hoog, waardoor het liggende formaat veel meer werd benadrukt. Toen William Suhr het in 1962-1963 restaureerde, was het parket al aanwezig. In zijn restauratie-verslag merkt hij op dat het paneel mogelijk aan de linkerzijde iets is ingekort. Suhr vulde de belangrijkste lacunes langs de randen op en schilderde, nog steeds volgens het verslag, de gezichten van de stichters

bij. Eisler beschrijft de ondertekening die bij infraroodreflectografisch onderzoek aan het licht is gekomen, als van goede kwaliteit en zeer fijn.⁸ Op de röntgenfoto is de loodwithoudende tussenlaag zichtbaar die kenmerkend is voor de werkplaats van Scorel.

Tentoonstellingen

Den Haag 1923, cat. nr. 113, z.p.; Rotterdam 1924-1925, cat. nr. 65, z.p., met afb.; Utrecht 1925-1926 (niet in cat. lijst); Den Haag 1926, cat. nr. 165, z.p.; München 1930, cat. nr. 297, p. 87; Utrecht 1955, cat. nr. 28, p. 45, afb. 30; Rotterdam/Essen 1959-1960, cat. nr. 73, p. 88, afb. 74; Boedapest/Szombathely 1985-1986, cat. nr. 6, p. 33 en pp. 160-161, afb. op pp. 34 en 160; Londen 1988, cat. nr. 43, p. 110, afb. op p. 111.

Literatuur

Vogelzang 1924, p. 53; Berlijn 1931, p. 440; Friedländer 1924-1937, deel 12 (1935), cat. nr. 329b, p. 202; Castagnola-Lugano 1937, deel 1, cat. nr. 385, pp. 139-140; deel 2, afb. 95; Wescher 1938, pp. 221, 222, afb. 4; De Jonge

[1940], p. 42; Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), p. 129; Hoogewerff 1936-1947, deel 5 (1947), cat. nr. 20, p. 146; Castagnola-Lugano 1949, deel 1, cat. nr. 230, p. 68; Van Regteren Altena 1955, p. 319; Castagnola-Lugano 1958, cat. nr. 385, p. 96; Castagnola-Lugano 1969, deel 1, cat. nr. 280, pp. 304-305; deel 2, afb. 103; Castagnola-Lugano 1971, deel 1, cat. nr. 280, pp. 349-350; deel 2, afb. 103; Schlégl en Berkes 1971, p. 60 (nr. 280); Faries 1972, p. 187; Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), cat. nr. 329b, p. 123, afb. op pl. 179; Grosshans 1980, p. 96; De Meyere 1981, afb. 69; Castagnola-Lugano 1986, cat. nr. 280, p. 289, met afb.; Castagnola-Lugano 1989, cat. nr. 41, pp. 256-259, afb. op p. 257, 258; De Watteville

1989, p. 299, met afb.; Madrid 1992, cat. nr. 368, p. 254, afb. op p. 255; Stockholm/Helsinki 1997, p. 143 (noot 3, p. 108); Utrecht 1997, p. 143 (noot 3, p. 108); Utrecht 1999, pp. 88, 89 (noot 7) en 1379.

Noten

1. Utrecht 1955, cat. nrs. 26, 27 en 28, pp. 44-45.
2. Van Regteren Altena 1955, p. 319.
3. Friedländer 1924-1937, deel 12 (1935), cat. nr. 329b, p. 202; Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), cat. nr. 329b, p. 123.
4. Zie Hoogewerff 1923. Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), p. 129 en deel 5 (1947), cat. nr. 20, p. 146.

5. Zie onder meer Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), p. 129; Utrecht 1955, cat. nr. 28, p. 45; Castagnola-Lugano 1969, deel 1, cat. nr. 280, pp. 304-305.

6. Zie ook Behling 1957, pp. 32-33.

7. Castagnola-Lugano 1989, cat. nr. 41, pp. 257-259. Het is de vraag of het groene gordijn origineel is. Op de röntgenfoto zijn witte plekken te zien in de achtergrond, die echter onvoldoende aanknopingspunten geven om hieromtrent uitsluitsel te verkrijgen.

8. Zie de beschrijving van de conditie door Eisler in Castagnola-Lugano 1989, p. 258.

Jan van Scorel (kopie naar)

B-3

Drieluik met op het middenpaneel de Heilige Familie en op de zijluiken stichters ca. 1523-1537 (zijluiken)

Paneel, 78 x 61,3 cm (middenpaneel), 83 x 28 cm (rechterluik), 82,2 x 28 cm (linkerluik)

Particuliere collectie

Het *Drieluik met de Heilige Familie* is een zeldzaam voorbeeld van een Hollands altaarstuk waarvan de stichters geïdentificeerd zijn en de oorspronkelijke verblijfplaats nog bekend is. Het is altijd particulier eigendom geweest. Sinds 1929 is het niet meer op een tentoonstelling te zien geweest en mede daardoor de laatste decennia enigszins op de achtergrond geraakt. Zozeer zelfs dat de auteur van de catalogus die in 1988 bij de tentoonstelling Thyssen-Bornemisza in de Royal Academy of Arts in Londen verscheen, veronderstelt dat het schilderij verloren is gegaan.¹

De vroegste vermelding van het paneel dateert van 1677. In de *Beschryvinge der stad Dordrecht* noemt Balen het altaarstuk bij de genealogie van de familie Stoop.² Meester Willem Stoop Adriaansz., de vermoedelijke opdrachtgever, is afgebeeld op het linkerluik. Hij knielt achter een bidbank waarop zijn wapen staat: op een zwart veld een rode dwarsbalk beladen met een zwijnskop en eronder drie kannen, alle van goud. Willem Stoop was Medicinae Doctor en bekleedde tal van belangrijke functies in Dordrecht. Hij was burgemeester van de gemeente (1534-1535), van het gerecht (1531-1532), schepen (1506-1507; 1515-1516; 1519-1520; 1523-1524; 1527-1528; 1531-1532), Veertig (1505), kerkmeester van de Nieuwe Kerk (1537) en schutmeester van de Kloveniersschutterij (1515). Achter hem knielen zijn negen zoons, van wie er zes zijn overleden. Balen noemt Gerit, Dirk en Frans bij naam.

**Natuurwetenschappelijk
onderzoeksmateriaal**
IRR (15.12.1999) MF 1415:
1-36 A - 1417:1A-16A

Herkomst
Van oudsher collectie Stoop;
Collectie N. Stoop,
Dordrecht (1677); Collectie

mevrouw Stoop-Deking
Dura, Dordrecht (1892-
1894); Collectie F. Stoop,
Dordrecht (1908-1912);

Collectie J. Stoop, Dordrecht
(1913-1923); Collectie Th.
Stoop, Dordrecht (1927-
1942); Particuliere collectie

B3 *Drieluik met op het middenpaneel de Heilige Familie en op de zijluiken stichters*
Infraroodreflectogrammontage (detail middenpaneel)

Molly Faries/Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag





Uit latere publicaties blijkt dat de man die ten bewijze van zijn reis naar het Heilige Land de palmtak bij zich draagt, Jan Stoop heet.³ De minderbroeder direct achter Willem Stoop is Adriaan.⁴ Naast het groepje staat Johannes de Doper, de patroonheilige van de stichter.⁵ Op het rechterluik zijn de vrouwen uit het gezin afgebeeld. Adriana van Roon, de echtgenote van Willem Stoop, knielt eveneens achter een bidbank met haar wapen: een zwarte raaf in goud. Achter haar knielen de tien dochters. Balen noemt Maria, Lysbeth, Josine, Adriana, Anna en Ienne. Elisabeth was non in het Dordtse Sint Agnietenklooster aan de Lindegracht en zal dus degene zijn die direct achter Adriana knielt. Het groepje wordt begeleid door de heilige Maria Magdalena.⁶ Blijkens de rode kruisjes boven de hoofden zijn vier dochters niet meer in leven en was ook de moeder op het moment dat het altaarstuk werd geschilderd overleden.⁷ Zij stierf in 1523. Het sterfjaar van Willem Stoop, die geen kruisje boven zijn hoofd heeft gekregen, is 1537. Ervan uitgaande dat de kruisjes er niet later op zijn geschilderd, hetgeen in dit geval niet voor de hand ligt, moeten de zijluiken tussen 1523 en 1537 zijn geschilderd. De achterkant van de luiken is onbeschilderd.

Het altaarstuk heeft volgens de overlevering in het schip van de Grote Kerk in Dordrecht gehangen en moet door de familie tijdens de Reformatie in bewaring zijn genomen.⁸

De zijluiken met de stichtersportretten flankeren een middenluik waarop een kopie naar Scorels compositie van de Madonna met bloemen te zien is. Maria houdt, net als op het Berlijnse exemplaar, goudgele veldbloemen in haar linkerhand. Naast haar is de slapende Jozef afgebeeld. Hij ondersteunt zijn hoofd met zijn linkerhand, en leunt met zijn rechter op een appel. Wellicht duidt de rust op de tweede droom van Jozef, waarin hij door de engel wordt geadviseerd met zijn gezin voor Herodes te vluchten naar Egypte. De appel in zijn hand is het symbool van de zondeval. De vrucht verwijst naar Christus als de Verlosser. De Heilige Familie bevindt zich voor een open grot, waarmee wellicht de geboortegrot wordt bedoeld. Bijna onzichtbaar is de uit de kom drinkende kat rechts naast Maria.

De compositie van Maria met kind komt wat de voorstelling betreft overeen met de *Madonna met wilde rozen* en de *Madonna met veldbloemen* uit Berlijn, maar daar is dan ook alles mee gezegd. De houding van de figuren is anders, de stand van de hoofden wijkt af, en ook de blik van het kind, die ditmaal naar de toeschouwer kijkt, is anders. De voorstelling komt het dichtst bij de Berlijnse versie (cat. nr. B-1). Dat komt niet alleen doordat de bloemen verwant zijn, maar ook doordat het doorzichtige doekje op dezelfde manier rond het kind is gedrapeerd. In beide gevallen hangt de sluier af van de schouder van Christus, waar hij wordt vastgehouden door de rechterhand van Maria. Hij ligt over het rechterbeen van het kind en reikt tot op de blauwe mantel van Maria.

Onderzoek met infraroodreflectografie bracht een ondertekening in krijt aan het licht, die niets met Scorel te maken heeft. Het is duidelijk een natekening, waarbij de details als het ware in de hoofdvormen zijn ingetekend. Globale arceringen geven de schaduwpartijen aan en de contouren van de figuren zijn in zwarte verf aangeduid. Zo zijn de ogen, neus en mond van het kind precies aangegeven en ook de krullen van zijn haren zijn aanwezig. De ondertekening is het uitvoerigst bij het Christuskind en de mantel van Maria. In haar gezicht is nauwelijks tekening te zien, en ook bij Jozef ontbreekt een precieze weergave. Er zijn slechts enkele opzetlijnen in het gezicht zichtbaar, en ook zijn rechterhand is alleen globaal aangegeven. Er is een aantal kleine correcties in de ondertekening aangebracht. Het buikje van het kind is wat ronder gemaakt, de vingers van Jozefs rechterhand zijn ingekort en er zijn kleine wijzigingen in het

Infraroodreflectogram-
montage (details zijpanelen)

Molly Faries/Rijksbureau voor
Kunsthistorische Documentatie, Den
Haag



gezicht van Christus. De vorm van zijn hoofd is tijdens het schilderen van eivormig naar meer langwerpig gecorrigeerd.

De zijluiken geven een heel ander beeld dan het middenpaneel. In plaats van in krijt is de ondertekening hier uitgevoerd in penseel. Enkele gezichten zijn globaal weergegeven, en ook nu zijn er weer kleine wijzigingen, zoals in de linkerhand van Johannes en bij de zalfpot van Maria Magdalena. Volgens Friedländer zijn de zijluiken van een andere hand dan het middenpaneel.⁹ Er blijken echter niet alleen belangrijke stilistische verschillen te zijn, ook wat de techniek betreft wijkt het middenstuk af van de zijpanelen. Het is zeer waarschijnlijk dat het middenpaneel met de Heilige Familie rond het midden van de zestiende eeuw aan de al bestaande zijluiken is toegevoegd. Aan de achterzijde van het schilderij is te zien dat de luiken 4,2 (links) en 5 cm (rechts) hoger zijn dan het middenpaneel. Dit hoeft echter niet te betekenen dat het middenstuk als kant en klaar paneel is aangekocht. In de oorspronkelijke lijst met scharnierende deuren kunnen de luiken iets afwijkend van formaat zijn geweest.¹⁰ De panelen zijn nu gevat in een vaste houten lijst.



Tentoonstellingen

Dordrecht 1892, cat. nr. 674, p. 72; Utrecht 1894, cat. nr. 191, pp. 71-72; Rotterdam 1909, cat. nr. 142, p. 14 en bijlage; Den Bosch 1913, cat. nr. 45, pp. 20-21; Londen 1929, cat. nr. 39, pp. 29-30.

Literatuur

Balen 1677, p. 1244; Friedländer 1894, p. 406; Veth 1894, p. 3; Van Gijn 1908-1912, deel 1 (1908), nr. 1293, p. 199, afb. 16; deel 2 (1908), p. 259; Von Wurzbach 1906-1911, deel 2 (1910), p. 606; Martin en Moes 1912-1914, deel 1 (1912), nr. 55, z.p. met afb.; Hoogewerff 1915, p. 412; Hoogewerff 1923, cat. nr. 19, p. 141 en p. 86, afb. 45; Van Dalen 1927, pp. 73-74, afb. 16; Hoogewerff 1929, pp. 206-207; Berlijn 1931, p. 440; Friedländer 1924-1937, deel 12 (1935), cat. nr. 297, p. 199 en p. 202; Hoogewerff

1936-1947, deel 4 (1941-1942), pp. 129-130, afb. 57; Hoogewerff 1936-1947, deel 5 (1947), cat. nr. 21, p. 146; Bénézit 1948-1955, deel 7 (1954), p. 681; Utrecht 1955, p. 45 (bij cat. nr. 28); Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), cat. nr. 297, p. 120 en p. 123 (bij cat. nr. 329b), afb. op pl. 163; Grosshans 1980, p. 96; Londen 1988, p. 110; Dordrecht 1992-1993, p. 56, afb. 13; Utrecht 1999, p. 1380; Utrecht 1999-2000, p. 92, afb. 80.

Noten

1. Londen 1988, p. 110.
2. Balen 1677, p. 1244.
3. Den Bosch 1913, cat. nr. 45, p. 20.
4. Den Bosch 1913, cat. nr. 45, p. 20. Volgens Balen 1677, p. 1245 en Van Dalen 1927, p.

73 is Jan de minderbroeder.

5. Volgens Utrecht 1894, cat. nr. 191, p. 71 en Hoogewerff 1936-1947, deel 4 (1941-1942), p. 129 is Sint Philippus apostel met zijn kruisstaf afgebeeld. Van Dalen 1927, pp. 73-74 noemt de heilige Jakobus de Mindere.

6. Volgens Van Gijn 1908-1912, deel 1 (1908) en Van Dalen 1927, pp. 73-74 is de patroonheilige mogelijk de heilige Clara.

7. Van Bueren beweert in Utrecht 1999-2000, p. 92 abusievelijk dat de moeder geen kruisje boven het hoofd heeft, maar dat het op de borst is geschilderd. Zij noemt een dergelijk attribuut dat door een volwassene wordt gedragen ongewoon voor Noord-Nederland. Het vermelde kruisje op de borst van Adriana van

Roon is echter afwezig en heeft er ook nooit gestaan.

8. Volgens Van Gijn 1908-1912, deel 1 (1908), nr. 1293, p. 199 was het altaarstuk vóór de Reformatie in het middenschip van de Grote Kerk te Dordrecht opgesteld aan een van de pilaren.

9. Friedländer 1924-1937, deel 12 (1935), cat. nr. 297, p. 199; Friedländer 1967-1976, deel 12 (1975), nr. 297, p. 120. Ook Martin en Moes 1912-1914, deel 1 (1912), nr. 55, z.p. wijzen op het verschil in kwaliteit tussen het middenpaneel en de zijluiken.

10. Martin en Moes 1912-1914, deel 1 (1912), nr. 55, z.p. gebruiken het afwijkende formaat als argument voor de veronderstelling dat het middenpaneel en de zijluiken niet bij elkaar horen.

Jan van Scorel

C

Maria met kind ca. 1527-1530

Paneel, 66 x 44 cm

Kartinaja Galeria, Tambov

Maria met kind uit Tambov is zonder twijfel de mooiste Madonna die van Jan van Scorel bekend is. Het schilderij bekoort vooral door de innige en intieme relatie tussen moeder en kind. Ze zijn harmonisch opgenomen in het weidse landschap. Het koloriet is helder en koel en de verf is dun opgebracht met zeer fijne, vloeiende streken. Door de verf heen schemert de voor de kunstenaar zo herkenbare, vlotte en vaardige hand van tekenen. Bovendien is de conditie van het geschilderde oppervlak, en dat is bij Scorels schilderijen lang niet altijd het geval, uitstekend.

Het schilderij werd in 1958 door de conservator van de Hermitage, I. Kuznetzov (her)ontdekt in de studiecollectie van het Museum voor plaatselijke geschiedenis van Tambov. Het was daar gecatalogiseerd als het werk van een anonieme Italiaanse kunstenaar. Kuznetzov, die het paneel in de Hermitage liet onderzoeken en restaureren, schreef het toe aan Jan van Scorel.¹ Hij veronderstelde dat het schilderij deel uitmaakte van een diptiek en wees als rechterluik het anonieme *Mansportret* uit de Gemäldegalerie in Berlijn aan, dat op de keerzijde een voorstelling van de dood van Lucretia heeft.² Het duurde tot 1986 voordat de twee luiken met elkaar werden herenigd. Op de grote overzichtstentoonstelling *Kunst voor de beeldenstorm*, gehouden in het Rijksmuseum te Amsterdam, waren ze zij aan zij te zien.³ Het tweeluik vormt zowel wat compositie als wat koloriet betreft een harmonische eenheid. De Madonna zit op een hoog plateau en houdt het kind dat op haar knie staat in evenwicht. Getweeën wenden zij zich naar rechts, naar de stichter

Natuurwetenschappelijk onderzoeksmateriaal
Infraroodfoto (Sint Petersburg, Hermitage, Kuznetzov 1959, p. 28)
IRR (06.10.1986) AB 944: 1-37 - AB 949:1-27 en

MF 504A:3A-36A.
Röntgenfoto (Sint Petersburg, Hermitage, Kuznetzov 1959, p. 29, detail)

Herkomst
Collectie Edmund Higginson,

Saltmarsh Castle, Herefordshire (1841); Veiling Christie and Manson, Londen 04.06.1846 (coll. Edmund Higginson), cat. nr. 65, p. 12 (als Bernard van Orley) (naar Wright); Collectie Stroganov,

landgoed Znamenka bij Tambov (1919); Museum voor plaatselijke geschiedenis, Tambov (1919-1960/1965); Kartinaja Galeria, Tambov (inv. nr. 13), 1960/1965

C Jan van Scorel, *Maria met kind*
Infraroodreflectogrammontage

J.R.J. van Asperen de Boer/Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag







die op het rechterluik is afgebeeld. Het kind strekt zijn linkerarm naar hem uit, terwijl Maria zich met een lieflijke blik in zijn richting buigt. Met gefronst voorhoofd en de rechterhand op het hart kijkt hij naar hen. Anders dan bij zijn andere Madonna's het geval is, heeft Scorel de figuren geplaatst voor een open en zonovergoten landschap. Het olijfgroen, dat blauwer wordt naarmate de afstand toeneemt, gaat over in het blauw van de lucht waarin sneeuwwitte wolken drijven. Op de achtergrond bevinden zich de van Scorel zo bekende schematisch aangeduide antieke gebouwen en ruïnes. Met de obelisk en de piramide verwijst de kunstenaar wellicht naar de zogenaamde naald van Caesar en de piramide van Caius Sextus te Rome.⁴

Het levensverhaal van Lucretia is onder meer beschreven door Livius 1:57-59. Zij was een legendarische Romeinse vrouw, die zelfmoord pleegde nadat zij door Sextus, de zoon van de tiran Tarquinius, was verkracht. Naast de kuisheid vertegenwoordigt Lucretia ook de kardinale deugd *fortitudo* (geestkracht). Volgens Kuznetzov werd Lucretia in de kring van Hollandse humanisten, met wie Scorel connecties had, beschouwd als het prototype van de weldaden en het lijden van Maria. Het verband tussen de figuren van Maria en Lucretia wordt volgens Kuznetzov versterkt door het gebaar van de man, die zijn hand op zijn hart houdt. De opdrachtgever, doordrongen van medelijden met het lijden dat Maria te wachten staat, gesymboliseerd door Lucretia, biedt haar zijn hart aan.⁵ De combinatie van een mansportret met Lucretia komt vaker voor.⁶

Kuznetzovs veronderstelling dat de minnares van Jan van Scorel, Agatha van Schoonhoven, model zou hebben gestaan voor Maria, is in de kunsthistorische literatuur nooit serieus genomen. De gelijkenis met haar portret is ook niet zo treffend als Kuznetzov wil doen geloven.⁷

In 1958 liet Kuznetzov een röntgenopname en een infraroodfoto van *Maria met kind* maken.⁸ Niet alleen is te zien dat de conditie van het beschilderde oppervlak uitstekend is, maar bovendien bleek het schilderij uitvoerig ondertekend. Net als het mansportret uit Berlijn heeft ook *Maria met kind* een onbeschilderde buitenrand, wat erop duidt dat het formaat origineel is. In 1986 zijn de twee schilderijen in Amsterdam verder onderzocht. Onderzoek met de microscoop bevestigde dat de samenstelling van het koloriet op beide panelen identiek is.⁹ Infraroodreflectografie bracht bij *Maria met kind* een ondertekening aan het licht die vergelijkbaar bleek met hetgeen op infraroodfoto's van het *Mansportret* te zien was. Het is een prachtige, zwierige, zeer trefzekere schets in krijt. Lichte en donkere, zwaardere lijnen in de handen van Maria en

het kind duiden op verschillende stadia in de tekening. Dit blijkt ook uit de uitvoerige diagonale arceringen, die de plaats en intensiteit van de schaduwen weergeven, en die vaak over de contouren heen zijn getekend. De achtergrond van zowel *Maria met kind* als het *Mansportret* is geheel ondertekend.

Uit een vergelijking met het geschilderde oppervlak blijkt dat Scorel tijdens het schilderen zijn compositie nog voortdurend heeft gecorrigeerd en verfijnd. Het linkerbeen van het kind is veel breder getekend, zijn linkerhand is verder geopend en de lokken van zijn haar liggen iets meer op zijn voorhoofd dan op het schilderij het geval is. Zijn uitgestrekte arm is lager geschilderd en licht gebogen, waardoor de dimensionaliteit van deze vorm is toegenomen en het noodzakelijk was de ondersteunende hand van Maria iets te versmallen ten opzichte van de ondertekening. Het gezicht van de Madonna is enigszins verbreed en de vorm van haar ogen is veranderd, waardoor haar blik directer op de stichter is gericht. Een aantal details, zoals het doekje dat tussen de benen van het kind bungelt en de obelisk op de achtergrond, zijn niet ondertekend, maar toegevoegd tijdens het schilderen. In stilistisch opzicht vertoont de ondertekening overeenkomst met andere ondertekeningen uit Scorels Haarlemse periode, zoals de *Doop van Christus in de Jordaan*.¹⁰

Tentoonstellingen

Leningrad 1964, zonder cat. nr., p. 40; Amsterdam 1986, cat. nr. 67, pp. 188-189, met afb.

Literatuur

Saltmarshe 1842, cat. nr. 16, p. 65; Kuznetsov 1958; Chamot 1959, pp. 49-50, afb. 5; Kuznetsov 1959; Geismeier 1961, pp. 64-65; Bialostocki 1965, p. 432; Kuznetsov 1967; Kuznetsov 1970, pp. 10, 87, afb. 5 op p. 65; Berlijn 1975, p. 398; Faries 1975, p. 223; Berlijn 1978, p. 406; De Meyere 1981, afb. 69; Kuznetsov en Linnik 1982, nr. 11, z.p. en p. 13, afb. 11; Kloek, Halsema-Kubes en Baarsen 1986, p. 34, afb. 46; Filedt Kok, Buijs

en Kloek 1987, p. 255; Kloek 1987, p. 247; Nikulin 1987, nr. 119, z.p. en p. 15, afb. 119; Dülberg 1990, pp. 60 (noot 330), 151, 234 (bij cat. nr. 178), afb. 181; Faries 1996, p. 217; Utrecht 1999, pp. 80, p. 83 (noot 2 en 4), 87.

Noten

1. De restauratie vond plaats in de Hermitage en werd uitgevoerd door O.I. Paniflova. Zie Kuznetsov 1959, p. 26.

2. Jan van Scorel, *Portret van een man, op de keerzijde Lucretia*. Paneel, 65 x 44 cm. Berlijn, Gemäldegalerie, inv. nr. 644 B. De identiteit van de geportretteerde is onbe-

kend. Hij lijkt echter dezelfde persoon te zijn als Jan van Scorel, *Mansportret*, ca. 1530. Paneel, 32 x 36,5 cm. Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt. Zie Faries in Amsterdam 1986, cat. nr. 68, p. 189 met afb.

3. Kloek 1987, p. 247.

4. Faries in Amsterdam 1986, p. 189.

5. Kuznetsov 1959, p. 30. Zie ook Bialostocki 1965, p. 432 en Faries in Amsterdam 1986, cat. nr. 68, p. 189.

6. Zie bijvoorbeeld Jan Gossaert (toegeschreven), *Portret van een edelman met verso Lucretia*, 1534 in Friedländer 1967-1976, deel 8 (1972),

cat. nr. 60, pp. 98-99.

7. Jan van Scorel, *Agatha van Schoonhoven*, 1529. Paneel, 37,5 x 27 cm. Rome, Palazzo Doria Pamphili. Kuznetsov 1958, p. 68; Kuznetsov 1959, p. 28.

8. De röntgenfoto werd gemaakt in de Hermitage te Sint Petersburg door L.V. Siverskov. Zie Kuznetsov 1959, p. 30.

9. Filedt Kok, Buijs en Kloek 1987, p. 255.

10. Jan van Scorel, *De doop van Christus in de Jordaan*, ca. 1530. Paneel, 120,5 x 156,5 cm. Frans Halsmuseum, Haarlem. Zie Faries in Amsterdam 1986, cat. nr. 67, pp. 188-189.

Jan van Scorel (kopie naar)

C-1

Maria met kind

Paneel, 78,7 x 58,4 cm

La Salle University Art Museum, Philadelphia

Maria met kind uit Philadelphia is de enige kopie die naar *Maria met kind* uit Tambov (cat. nr. C) bekend is. Het schilderij werd in 1959, een jaar nadat I. Kuznetzov het origineel in de studiecollectie van het Museum voor plaatselijke geschiedenis in Tambov had (her)ontdekt, als een eigenhandig werk van Jan van Scorel geveild bij Christie, Manson & Woods in Londen. Sindsdien wordt het in de literatuur vermeld als een oude kopie naar Jan van Scorel. In 1970 werd het paneel verworven door La Salle University Art Museum in Philadelphia.

De kopie meet 78,8 x 58,4 cm en is dus groter dan het origineel, waarvan de afmetingen 66 x 44 cm zijn. Het schilderij is bovendien rechthoekig van vorm, terwijl het origineel aan de bovenzijde rond is. De kopiist heeft de originele compositie van Maria en het kind grotendeels nagevolgd. Wat het geheel betreft, vallen vooral enkele figuren in de achtergrond op, die op het origineel ontbreken. Links is een engel-figuur toegevoegd, die met de rug naar de toeschouwer is gekeerd. Voor de piramide, en verder weg aan de linker- en rechterkant, bevinden zich nog drie figuren, die eveneens vleugels lijken te hebben. De man rechts op de achtergrond met het lastdier is voor het museum in Philadelphia reden geweest het schilderij als mogelijke titel *De vlucht naar Egypte* te geven. Eenzelfde figuur, te interpreteren als Jozef met de ezel, is aanwezig op de achtergrond van *Madonna met wilde rozen* (cat. nr. B). In het oog lopende verschillen zijn verder te vinden in het gebladerte van de boom links en in de doek op het hoofd van Maria. Voor zover het te zien valt op kleurendia's van het schilderij, lijkt het koloriet overeen te komen met het origineel.

Herkomst

Veiling Christie, Manson & Woods, Londen 20.03.1959,

cat. nr. 61, p. 16 (naar Agnew);
Galerie Jörg Stuker, Bern
(08-22.11.1967; 02.12.1967);

Central Picture Gallery, New
York (1970); Aankoop La
Salle University Art Museum,

Philadelphia, 1970

Van het schilderij, dat in de jaren zeventig moet zijn gerestaureerd, zijn geen infraroodfoto's, infraroodreflectogrammontages of röntgenfoto's bekend. Op een oude foto, die gemaakt moet zijn aan het einde van de jaren vijftig, is te zien dat het paneel uit drie verticale planken bestaat, waarvan de middelste over de gehele lengte is gebarsten. Het paneel is evenmin dendrochronologisch onderzocht.

Literatuur

Leningrad 1964, p. 40; Kuznetzov en Linnik 1982, bij nr. 11,

z.p.; Amsterdam 1986, bij cat. nr. 67, p. 188; Nikulin 1987, bij cat. nr. 119, z.p.

Literatuur

Advertentie Galerie Robert Finck, *Weltkunst* 34 (1964), p. 253.

Asperen de Boer, J.R.J. van, 'Examination by infrared light', *Pact. Journal of the European study group on physical, chemical and mathematical techniques applied to archaeology* 13 (1986), pp. 109-130.

Asperen de Boer, J.R.J. en Molly Faries, 'Research during the Jan van Scorel in Utrecht exhibition: a report', *Simiolus* 9 (1977), pp. 175-177.

Aurigemma, M.G., 'Dalle ultime contrade di Lamagna. Adriano VI, Jan van Scorel, Roma 1522-1523', in: I. Baldriga [red.], 'fiamenghi che vanno e vengono non li si puol dar regola', *Paesi Bassi e Italia fra Cinquecento e Seicento. Pittura, storia e cultura degli emblemi*, Rome 1995, pp. 58-77.

Balen, M., *Beschryvinge der stad Dordrecht (...)*, Dordrecht 1677.

Behling, L., *Die Planze in der Mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957.

Bénézit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (...)*, z.pl., 1948-1955, 8 delen.

Bialostocki, J., 'The literature of art. Recent research: Russia — early periods', *The Burlington Magazine* 107 (1965), pp. 429-432.

Bloch, V., 'Von Amsterdamer Kunsthandel', *Der Cicerone* 19 (1927), pp. 599-605.

Boas, G., 'Wide panorama of religious art', *The art news* 37 (1938), nr. 12, pp. 10, 20-21.

Bode, W., e.a., *Führer durch die königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser Friedrich Museum*, Berlin 1910.

Bode, W., e.a., *Führer durch die königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser Friedrich Museum*, Berlin [1911]. (2de druk van Bode e.a. 1910)

Bruin, R.E. de, J.A.L. de Meyere en S. de Sitter (red.), *De Utrechtse Parade 1495-1995. Van Van Scorel tot Rietveld en Koch*, Utrecht 1994 (Engelse editie: *The Utrecht way. From Van Scorel to Rietveld and Koch*, Utrecht 1994) (publicatie bij Utrecht 1994).

Bueren, T. van, *Tot lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen*, diss. UvA, Hilversum 1993.

Burger, W., *Musées de la Hollande*, Brussel/Oostende/Parijs 1858-1860 (2 delen).

Chamot, M., 'Some collections of western art in Russia', *The Burlington Magazine* 101 (1959), pp. 47-53.

Cuttler, C.D., *Northern painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, fifteenth and sixteenth centuries*, New York etc. 1968.

Dalen, J.L. van, *De Groote Kerk (Onze Lieve Vrouwenkerk) te Dordrecht*, Dordrecht 1927.

Dekker, C., Ph. Maarschalkerweerd en J.M. van Winter (red.), *Geschiedenis van de provincie Utrecht*, Utrecht 1997, 3 delen.

Dolfen, E.M., E.M. Kylstra en J. Penders, *Utrecht, de huizen binnen de singels*, Den Haag 1989.

Dülberg, A., *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990 (handelsuitgave van diss. Universiteit Keulen, 1985)

Faries, M., 'Jan van Scorel, Additional Documents from the Church Records of Utrecht' *Oud Holland* 75 (1970), pp. 2-24.

Faries, M.A., *Jan van Scorel. His style and its historical context*, diss. Bryn Mawr College, 1972.

Faries, M.A., 'Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1975), pp. 89-228.

Faries, M.A. 'Attributing the layers of Maerten van Heemskerck's Cologne Lamentation' in: *Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque X: Le dessin sous-jacent dans le process de création* (Université Catholique de Louvain, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Document de travail no. 28) (red. R. van Schoute en H. Verougstraete-Marcq), Louvain-la-Neuve 1995, pp. 133-141. (a)

Faries, M., 'Maerten van Heemskerck and Jan van Scorel's Haarlem Workshop' in: *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* (Symposium Papers, University of Leiden, The Netherlands), red. A. Wallert, E. Hermens en M. Peek, The Getty Conservation Institute, 1995, pp. 135-139. (b)

Faries, M.A., 'Scorel, Jan van', in: *The dictionary of art* [red. J. Turner], Londen/New York 1996 (34 delen), deel 28, pp. 215-219.

Faries, M.A., 'Die Werkstatt Jan van

- Scorels in Haarlem', in: *Künstler werkstätten der Renaissance* [red. Roberto Cassanelli], Milaan 1998, pp. 297-309.
- Faries, M.A., 'Jan van Scorel as painter/entrepreneur', in: *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XII: La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle. Pratiques d'atelier infrarouges et autres méthodes d'investigation* [red. H. Verougstraete en R. van Schoute], Leuven 1999, pp. 1-17.
- Filedt Kok, J.P., J.C.H. Buijs en W.Th. Kloek, 'Kunst voor de beeldenstorm 1986. Aanvullingen en correcties op de catalogus', *Bulletin van het Rijksmuseum* 35 (1987), pp. 252-263.
- Friedländer, M.J., 'Ausstellung älterer Gemälde in Utrecht. 1. Die Bilder des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 17 (1894), pp. 402-407.
- Friedländer, M.J., *Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlijn 1921.
- Friedländer, M.J., *Die altniederländische Malerei*, Berlijn (delen 1-11) en Leiden (delen 12-14) 1924-1937.
- Friedländer, M.J., *Early Netherlandish Painting*, Leiden/Brussel 1967-1976, 14 delen (door H. Pauwels e.a. geredigeerde heruitgave van Friedländer 1924-1937).
- Geismeier, I., 'Selbstbildnisse Jan van Scorels?', *Kunstmuseen der Deutschen Demokratischen Republik. Mitteilungen und Berichte* 3 (1961), pp. 60-67.
- Gijn, S. van, *Verzameling van kaarten, tekeningen, prenten en portretten, betreffende de stad Dordrecht*, Dordrecht 1908-1912 (4 delen).
- Greep, V.B., *Een beeld van het gezin. Functie en betekenis van het vroegmoderne gezinsportret in de Nederlanden*, Hilversum 1996.
- Grosshans, R., *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlijn 1980.
- Hamann, R., *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlijn 1933 (eerste druk 1932; herziene druk 1954).
- Harrison, J.C., 'The Detroit "Christ on Calvary" and the Cologne "Lamentation of Christ"'. Two early Haarlem paintings by Maerten van Heemskerck', *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* 37 (1986), pp. 175-194.
- Harrison, J.C., *The paintings of Maerten van Heemskerck. A catalogue raisonné*, diss. University of Virginia, Charlottesville 1987.
- Haverkorn van Rijsewijk, P., *Het Museum-Boijmans te Rotterdam*, Amsterdam/Den Haag 1909.
- Hijmersma, H.J., *100 jaar Vereniging Rembrandt. Een eeuw particulier kunst-behoud in Nederland*, Amsterdam 1983.
- Hoogewerff, G.J., 'Jan van Scorel, zijn leven en persoonlijkheid', *Onze Eeuw* 15 (1915) 2, pp. 209-243 en pp. 394-432.
- Hoogewerff, G.J., *Jan van Scorel. Peintre de la renaissance hollandaise*, Den Haag 1923.
- Hoogwerff, G.J., 'Jan van Scorel en de Italiaanse kunst van zijn tijd. II', *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 34 (1924) 67, pp. 171-179. (a)
- Hoogewerff, G.J., 'Jan van Scorel. Enkele aanvullingen', *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome* 4 (1924), pp. 197-208. (b)
- Hoogewerff, G.J., 'Scorel-parallellen', *Oud-Holland* 46 (1929), pp. 197-214.
- Hoogewerff, G.J., *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, Den Haag 1936-1947, delen 1-5 (deel 4, hoofdstukken 3 en 4, ook in G.J. Hoogewerff, *Jan van Scorel en zijn navolgers en geestverwanten*, Den Haag 1941).
- Houtzager, M.E., 'De Utrechtse School', *Vereeniging Rembrandt. Verslag over de jaren 1958 en 1959*, z.pl. [1960], pp. 14-16.
- Houtzager, M.E. e.a., *Röntgenonderzoek van de oude schilderijen in het Centraal Museum te Utrecht*, Utrecht 1967.
- Jonge, C.H. de, *Jan van Scorel*, Amsterdam [1940].
- Judson, J.R., 'Jan Gossaert north of the rivers', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), pp. 128-135.
- Justi, K., 'Jan van Scorel', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 2 (1881), pp. 193-210.
- Kloek, W.Th., 'Onderzoek tijdens de tentoonstelling "Kunst voor de beeldenstorm"', *Bulletin van het Rijksmuseum* 35 (1987), pp. 242-251.
- Kloek, W.Th., W. Halsema-Kubes en R.J. Baarsen, *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam/Den Haag 1986 (publicatie bij Amsterdam 1986).
- Klück, B. en M.W.J. de Bruijn, 'Maria-plaats 22', *Archeologische en Bouw-historische Kroniek van de Gemeente Utrecht* (1991-1992), pp. 117-129.

- Koeman, W.F., *Jan van Scorel*, Schoorl 1986.
- Kuznetzov, I., 'Novye proizvedenija Jana van Skorelja' [Een nieuw schilderij van Jan van Scorel], *Iskusstvo* 9 (1958), pp. 65-73.
- Kuznetzov, I., 'Vnov otkrytoe proizvedenie Jana van Skorelja' [Een nieuw aan Jan van Scorel toegeschreven schilderij], *Soobschenie Gosudarstvenny Ermitazh (Leningrad)* 16 (1959), pp. 26-30.
- Kuznetzov, I., *Western European paintings in Soviet museums*, Leningrad 1967.
- Kuznetzov, I., *Capolavori fiamminghi e olandesi. I disegni dei maestri a cura di Walter Vitzthum*, Milaan 1970.
- Kuznetzov, I. en I. Linnik, *Dutch painting in Soviet museums*, Amsterdam/Leningrad 1982.
- Mander, K. van, *Het Schilder-Boeck waerin voor eerst de leerlustighe lueght (...)*, Haarlem 1604.
- Martin, W. en E.W. Moes, *Oude schilderkunst in Nederland*, Den Haag 1912-1914, 2 delen.
- Meyere, J.A.L. de, *Jan van Scorel 1495-1562. Schilder voor prinsen en prelaten*, Utrecht 1981.
- Meyere, J.A.L. de, *De Aanbidding door de Koningen uit het atelier van Jan van Scorel*, Utrecht 1983.
- Nikulín, N., *15th and 16th century Netherlandish painting in Soviet museums*, Leningrad 1987.
- Oberheide, A., *Der Einfluß Marcantonio Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts (unter besonderer Berücksichtigung der Graphik)*, diss. Universiteit Hamburg, Hamburg 1933.
- Regteren Altena, J.Q. van, 'Two sixteenth-century exhibitions in Holland', *The Burlington Magazine* 97 (1955), pp. 315-319.
- Scheibler, L., en W. Bode, 'Verzeichniss der Gemälde des Jan van Scorel', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 2 (1881), pp. 211-214.
- Schmid, H.A., 'Ein unbekanntes Gemälde von Jan van Scorel', *Oud-Holland* 56 (1939), pp. 274-280.
- Siret, A., *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Brussel/Parijs/Leipzig/Londen 1883, 2 delen.
- Tamis, D., 'Utrechtse meesters. De collectie oude kunst', *Vitrine* 12 (1999) 7, pp. 44-49.
- Veldkamp, M., *Kijk eens naar het vogeltje. Familieportretten in het Centraal Museum Utrecht*, Utrecht 1980.
- Veth, J., 'Oude kunst te Utrecht II', *De Amsterdammer, weekblad voor Nederland* 897 (1894), pp. 3-4.
- Viano, M., *La Fortuna di Michelangelo e Raffaello nei Paesi Bassi: il caso di Jan van Scorel (1495-1562)*, diss. Università degli Studi di Bologna, Bologna, 1988-1989.
- Watteville, C. de, *Thyssen-Bornemisza collection. Guide to the exhibited works*, Lugano/Milaan 1989.
- Wescher, P., 'Heemskerck und Scorel', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 59 (1938), pp. 218-230.
- Winkler, F., *Die Altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin 1924.
- Wright, Chr., *Paintings in Dutch Museums. An index of oil paintings in public collections in the Netherlands by artists born before 1870*, Amsterdam 1980.
- Wurzbach, A. von, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wenen/Leipzig 1906-1911, 3 delen.

Tentoonstellingen en catalogi

Amsterdam 1927, *Catalogus der schilderijen geëxposeerd in de nieuwe tentoonstellingszalen der firma J. Goudstikker*, tent. cat. Amsterdam (Kunsthandel J. Goudstikker).

Amsterdam 1929, *Catalogus van de tentoonstelling van oude kunst* (D.C. Roëll), tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum).

Amsterdam 1934, *Catalogus tentoonstelling van schilderijen en teekeningen van Nederlandsche italianiserende schilders uit de 16e en 17e eeuw*, tent. cat. Amsterdam (Maatschappij 'Arti et Amicitiae').

Amsterdam 1958, *Catalogue of old pictures exhibited at the gallery of C.V. Kunsthandel P. de Boer*, tent. cat. Amsterdam (Kunsthandel P. de Boer).

Amsterdam 1959, *Catalogue of old pictures exhibited at the gallery of C.V. Kunsthandel P. de Boer*, tent. cat. Amsterdam (Kunsthandel P. de Boer).

Amsterdam 1986, *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580* (red. J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes en W.Th. Kloek), tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum).

Baltimore 1938-1939, *Religious art. An exhibition of fourteenth-, fifteenth-, sixteenth-, and seventeenth-century paintings, sculpture, illuminated manuscripts, metalwork, rosaries, textiles, stained glass and prints*, tent. cat. Baltimore (The Baltimore Museum of Art).

Berlijn 1909-1911, *Königlichen Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie*

des Kaiser-Friedrich-Museums (H. Posse), coll. cat. Berlijn (Kaiser-Friedrich-Museum), 2 delen.

Berlijn 1912, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*, coll. cat. Berlijn (Kaiser-Friedrich-Museum).

Berlijn 1931, *Staatl. Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und deutschen Museum* (I. Kunze), coll. cat. Berlijn (Kaiser-Friedrich-Museum en Deutsches Museum).

Berlijn 1960, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem* (C. Müller Hofstede en R. Klessmann), coll. cat. Berlijn (Staatliche Museen, Museum Dahlem).

Berlijn 1961, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem* (C. Müller Hofstede en R. Klessmann), coll. cat. Berlijn (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Museum Dahlem).

Berlijn 1964, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem* (I. Kühnel-Kunze), coll. cat. Berlijn (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Museum Dahlem).

Berlijn 1966, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts im Museum Dahlem* (R. Oertel en R. Klessmann), coll. cat. Berlijn (Staatliche Museen, Museum Dahlem).

Berlijn 1975, *Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18.*

Jahrhunderts, coll. cat. Berlijn (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie).

Berlijn 1978, *Catalogue of paintings. 13th-18th century*, coll. cat. Berlijn (Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie).

Boedapest/Szombathely 1985-1986, *15.-20. századi remekművek a báró Thyssen-Bornemisza gyűjteményből/ Meisterwerke des 15.-20. Jahrhunderts aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza* (G. Borghero), tent. cat. Boedapest (Magyar Nemzeti Galéria)/Szombathely (Képtár).

Brescia/Frankfurt 1990, *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio* [red. S. Ebert-Schifferer], tent. cat. Brescia (Chiesa e Convento di Santa Giulia)/Frankfurt am Main (Schirn Kunsthalle).

Brussel 1964, *IX. Kunst- en antiekbeurs Brussel* (geen cat. bekend), Brussel (instelling onbekend).

Brussel 1968, *Collection de tableaux de maîtres du XVe au XIXe siècle. XIe exposition*, tent. cat. Brussel (Galerie Robert Finck).

Brussel 1978, *Collection de tableaux anciens du XVIIe au XIXe siècle. XXIIe exposition*, tent. cat. Brussel (Galerie Robert Finck).

Castagnola-Lugano 1937, *Sammlung Schloss Rohoncz* (R.J. Heinemann), coll. cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie), 2 delen.

Castagnola-Lugano 1949, *Aus dem Besitz der Stiftung Sammlung Schloss Rohoncz* (R. Heinemann en A. Feulner), coll. cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie), 2 delen.

Castagnola-Lugano 1958, *Sammlung Schloss Rohoncz* (R.J. Heinemann), coll. cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie).

Castagnola-Lugano 1960, *Sammlung Schloss Rohoncz. Nachtrag zum Katalog von 1958*, coll. cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie).

Castagnola-Lugano 1969, *The Thyssen-Bornemisza collection* (R. Heinemann e.a.), coll. cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie), 2 delen.

Castagnola-Lugano 1971, *Sammlung Thyssen-Bornemisza* (R. Heinemann e.a.), coll. cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie), 2 delen (vertaling van Castagnola-Lugano 1969).

Castagnola-Lugano 1986, *Thyssen-Bornemisza collection. Catalogue raisonné of the exhibited works of art* (red. G. Borghero), coll. cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie) (Frans- en Duitstalige edities in 1987).

Castagnola-Lugano 1989, *The Thyssen-Bornemisza collection. Early Netherlandish painting* (C. Eisler), coll. cat. Castagnola-Lugano (Thyssen-Bornemisza collectie).

Darmstadt 1820, *Beschreibung der Gemäldesammlung in dem Grossherzoglichen Museum zu Darmstadt* (F.H. Müller), coll. cat. Darmstadt (Grossherzogliches Museum).

Den Bosch 1913, *Catalogus der nat. tentoonstelling van oude kerkelijke kunst te 's-Hertogenbosch* (J. Kalf e.a.), tent. cat. Den Bosch (instelling onbekend).

Den Haag 1923, *Catalogue de la collection Goudstikker d'Amsterdam exposée dans les locaux de la société de peinture 'Pulchri Studio' La Haye*, tent. cat. Den Haag (Pulchri Studio).

Den Haag 1926, *Catalogue Collection Goudstikker Amsterdam. 10e exposition dans les locaux de 'Pulchri Studio' La Haye*, tent. cat. Den Haag (Pulchri Studio).

Den Haag 1936-1937, *Oude kunst uit Haagsch bezit*, tent. cat. Den Haag (Gemeentemuseum).

Detroit 1944, *Loan exhibition of early Dutch paintings 1460-1540* (W.R. Valentiner), tent. cat. Detroit (The Detroit Institute of Arts).

Dordrecht 1892, *Officieele catalogus der tentoonstelling van oude en nieuwe kunstnijverheid te houden door de Vereeniging voor Vak en Kunst*, tent. cat. Dordrecht (Kunstmin).

Dordrecht 1992-1993, *De zichtbare werelt. Schilderkunst uit de Gouden eeuw in Hollands oudste stad* (red. P. Marijnissen), tent. cat. Dordrecht (Dordrechts Museum).

Kopenhagen 1922, *Udstilling af aeldre og nyere Hollandsk malerkunst*, tent. cat. Kopenhagen (locatie onbekend).

Leningrad 1964, *Westeuropese schilderkunst uit de musea van de U.S.S.R.*, tent. cat. Leningrad (Hermitage).

Londen 1988, *Old master paintings from the Thyssen-Bornemisza collection* (D. Ekserdjian), tent. cat. Londen (Royal Academy of Arts).

Madrid 1992, *Old Masters. Thyssen-Bornemisza Museum* (J.M. Pita Andrade en M. del Mar Borobia Guerrero), coll. cat. Madrid

(Museo Thyssen-Bornemisza).

Memphis 1937, *Third fine arts exhibition presented by Memphis Cotton Carnival Association*, tent. cat. Memphis, Tennessee (The Brooks Memorial Art Gallery).

Montreal 1944, *Loan exhibition of great paintings. Five centuries of Dutch art*, tent. cat. Montreal (Art Association).

München 1930, *Sammlung Schloss Rohoncz. Gemälde* (R. Heinemann-Fleischmann), tent. cat. München (Neue Pinakothek).

New York 1923, *Catalogue of the exhibition of Dutch and Flemish pictures XV to XX century from the Goudstikker collection of Amsterdam*, tent. cat. New York (Anderson Gallery).

Rotterdam 1849, *Catalogus van schilderijen enz. in het Museum te Rotterdam gesticht door Mr. F.J.O. Boymans*, coll. cat. Rotterdam (Museum).

Rotterdam 1859, *Beschrijving der schilderijen enz. in het Museum te Rotterdam, gesticht door Mr. F.J.O. Boymans*, coll. cat. Rotterdam (Museum).

Rotterdam 1862, *Beschrijving der schilderijen enz. in het Museum te Rotterdam, gesticht door Mr. F.J.O. Boymans*, coll. cat. Rotterdam (Museum).

Rotterdam 1880, *Beschrijving der schilderijen en beeldhouwwerken in het museum te Rotterdam gesticht door Mr. F.J.O. Boymans*, coll. cat. Rotterdam (Museum).

Rotterdam 1883, *Beschrijving der schilderijen en beeldhouwwerken in*

het museum te Rotterdam gesticht door Mr. F.J.O. Boymans, coll. cat. Rotterdam (Museum).

Rotterdam 1892, *Notice descriptive des tableaux et sculptures du musée de Rotterdam nommé d'après le fondateur Musée-Boijmans* (P. Haverkorn van Rijsewijk), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1899, *Beknopte catalogus der schilderijen en beeldhouwwerken van het museum te Rotterdam geheeten naar den stichter Museum-Boijmans* (P. Haverkorn van Rijsewijk), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1902, *Beknopte catalogus der schilderijen en beeldhouwwerken van het museum te Rotterdam geheeten naar den stichter Museum-Boijmans* (P. Haverkorn van Rijsewijk), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans). (a)

Rotterdam 1902, *Catalogue abrégé des tableaux et des sculptures du Musée de Rotterdam nommé d'après le fondateur Musée Boijmans* (P. Haverkorn van Rijsewijk), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans). (b)

Rotterdam 1907, *Beknopte catalogus der schilderijen en beeldhouwwerken van het museum te Rotterdam geheeten naar den stichter Museum-Boijmans* (P. Haverkorn van Rijsewijk), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans). (a)

Rotterdam 1907, *An abridged catalogue of the pictures and sculptures in the Rotterdam Museum called after its founder Boijmans Museum* (P. Haverkorn van Rijsewijk), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans). (b)

Rotterdam 1909, *Tentoonstelling van oude kerkelijke kunst*, tent. cat. Rotterdam (Rotterdamsche Kunstkring).

Rotterdam 1916, *Catalogus der schilderijen en teekeningen tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam* (F. Schmidt-Degener), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1921, *Catalogus der schilderijen en teekeningen tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam*, coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1924-1925, *Catalogue de la collection Goudstikker d'Amsterdam exposée dans les locaux du 'Rotterdamsche Kunstkring'*, tent. cat. Rotterdam (Rotterdamsche Kunstkring).

Rotterdam 1925, *Beknopte catalogus der schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam* (D. Hannema), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1927, *Catalogus der schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam* (F. Schmidt-Degener en D. Hannema), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1928, *Beknopte catalogus der schilderijen, teekeningen en beeldhouwwerken tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam* (D. Hannema), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1935, *Beknopte catalogus van de schilderijen en beeldhouwwerken tentoongesteld in het Museum Boymans te Rotterdam* (D. Hannema), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1937, *Museum Boymans. Beknopte catalogus schilderijen en beeldhouwwerken. Concise catalogue paintings and sculptures* (D. Hanne-

ma), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1945, *Museum Boymans Rotterdam. Heropening 1945. Afbeeldingen oude meesters*, coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans).

Rotterdam 1959-1960, *Collectie Thyssen-Bornemisza (Schloss Rohoncz). 110 meesterwerken. Europese schilderkunst van de XIVe-XVIIIe eeuw* (R. Heinemann), tent. cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen).

Rotterdam 1962, *Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam. Catalogus schilderijen tot 1800*, coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen).

Rotterdam 1994, *Van Eyck to Bruegel, 1400 to 1550. Dutch and Flemish painting in the collection of the Museum Boymans-van Beuningen* (samenst. F. Lammertse), coll. cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen).

Rotterdam/Amsterdam 1928-1929, *Catalogue de la collection Goudstikker, tent. cat. Rotterdam (Rotterdamsche Kunstkring)/Amsterdam (Kunsthandel J. Goudstikker)*.

Rotterdam/Essen 1959-1960, *Collectie Thyssen-Bornemisza (Schloss Rohoncz). 110 Meesterwerken. Europese schilderkunst van de XIVe-XVIIIe eeuw* (R. Heinemann), tent. cat. Rotterdam (Museum Boymans-van Beuningen)/Essen (Museum Folkwang).

San Francisco/Los Angeles 1938, *Exhibition of paintings by old masters lent by Schaffer Galleries Inc.*, tent. cat. San Francisco (San Francisco Museum of Art)/Los Angeles (Los Angeles County Museum of Art).

Saltmarshe 1842, *A descriptive catalogue of the gallery of pictures collected by Edmund Higginson, Esq. of Saltmarshe*, coll. cat. Saltmarshe (coll. E. Higginson).

St. Louis 1922, *Exhibition of Dutch pictures from the 15th-20th century. Collection Goudstikker*, tent. cat. St. Louis (Mo) (St. Louis City Art Museum).

Stockholm/Helsinki 1997, *Törnros-madonnan och andra mästerverk från Utrecht* (L.M. Helmus), tent. cat. Stockholm (Nationalmuseum) / Helsinki (Sinebrychoff Museum).

Utrecht 1894, *Catalogus der tentoonstelling van oude schilderkunst te Utrecht* (S. Muller), tent. cat. Utrecht (Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen).

Utrecht 1924, *Primitieven en middel-eeuwsch beeldhouwwerk uit particulier bezit* (geen cat.), Utrecht (Centraal Museum).

Utrecht 1925-1926, *Kersttentoonstelling van eenige oude schilderijen uit de collectie Goudstikker*, cat. lijst Utrecht (Centraal Museum).

Utrecht 1955, *Jan van Scorel* (A.C. Esmeijer en S.H. Levie), tent. cat. Utrecht (Centraal Museum).

Utrecht 1958-1959, [Kersttentoonstelling rond de aanwinst 'Madonna met de wilde rozen' van Jan van Scorel], cat. lijst Utrecht (Centraal Museum).

Utrecht 1961, *Keuze uit tien jaar aanwinsten 1951-1961* (inl. M.E. Houtzager), tent. cat. Utrecht (Centraal Museum).

Utrecht 1964, *125 jaar Centraal Museum Utrecht* (tekst M.E. Hout-

zager), tent. cat. Utrecht (Centraal Museum).

Utrecht 1983, *Honderd jaar Vereniging Rembrandt* (W. Godschalk), tent. cat. Utrecht (Centraal Museum).

Utrecht 1994, *De Utrechtse Parade 1495-1995. Van Van Scorel tot Rietveld en Koch* (geen cat.), Utrecht (Centraal Museum) (zie: De Bruin, De Meyere en De Sitter 1994).

Utrecht 1995, *De keuze van Simon Levie* (geen cat.), Utrecht (Centraal Museum).

Utrecht 1997, *Madonna met wilde rozen en een selectie van 16de- en 17de-eeuwse meesterwerken uit Utrecht* (L.M. Helmus), coll. cat. Utrecht (Centraal Museum).

Utrecht 1999, *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. 5. Schilderkunst tot 1850* (L.M. Helmus), coll. cat. Utrecht (Centraal Museum), 2 delen.

Utrecht 1999-2000, *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen* (T. van Bueren, met een bijdrage van W.C.M. Wüstefeld), tent. cat. Utrecht (Museum Catharijneconvent).

Utrecht/Douai 1977, *Jan van Scorel in Utrecht. Altaarstukken en schilderijen omstreeks 1540. Documenten Technisch onderzoek* (teksten J.G. van Gelder e.a.), tent. cat. Utrecht (Centraal Museum) / Douai (Musée de la Chartreuse) (Franse editie: *Jan van Scorel d'Utrecht. Rétables et tableaux de son atelier vers 1540. Documents Examen scientifique*).

Venetië 1999, *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the*

time of Bellini, Dürer, and Titian [red. B. Aikema, B.L. Brown], tent. cat. Venetië 1999 (Palazzo Grassi).

Colofon

Deze publicatie verscheen bij de tentoonstelling *De Madonna's van Jan van Scorel (1495-1562). Serieproductie van een geliefd motief*, Utrecht (Centraal Museum), 8 april 2000-2 juli 2000. In het Engels uitgegeven onder de titel *The Madonnas of Jan van Scorel (1495-1562). Serial production of a cherished motif* (ISBN 90-73825-64-x).

De publicatie en tentoonstelling kwamen tot stand in samenwerking met het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag. De publicatie werd financieel ondersteund door de Stichting Dr Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds.

Tekst Molly Faries en Liesbeth M. Helmus

Inhoud en redactie van de technische documentatie
J.R.J. van Asperen de Boer, Molly Faries en Liesbeth M. Helmus

Met dank aan
Ellen Altona (fotodocumentatie, Centraal Museum, Utrecht)
Edwin Buijsen (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag)
Saskia Cornelissen (projectbegeleider, Centraal Museum, Utrecht)
Menno Dooijes (restaurator, Amsterdam)
Paul van Kooij (Bureau Collectie en Onderzoek, Centraal Museum, Utrecht)
Jan de Maere (Kunsthandel Jan de Maere, Brussel)

Eindredactie Dorine Duyster

Vormgeving Rosmalen & Schenk, Amsterdam

Druk Veenman drukkers, Ede

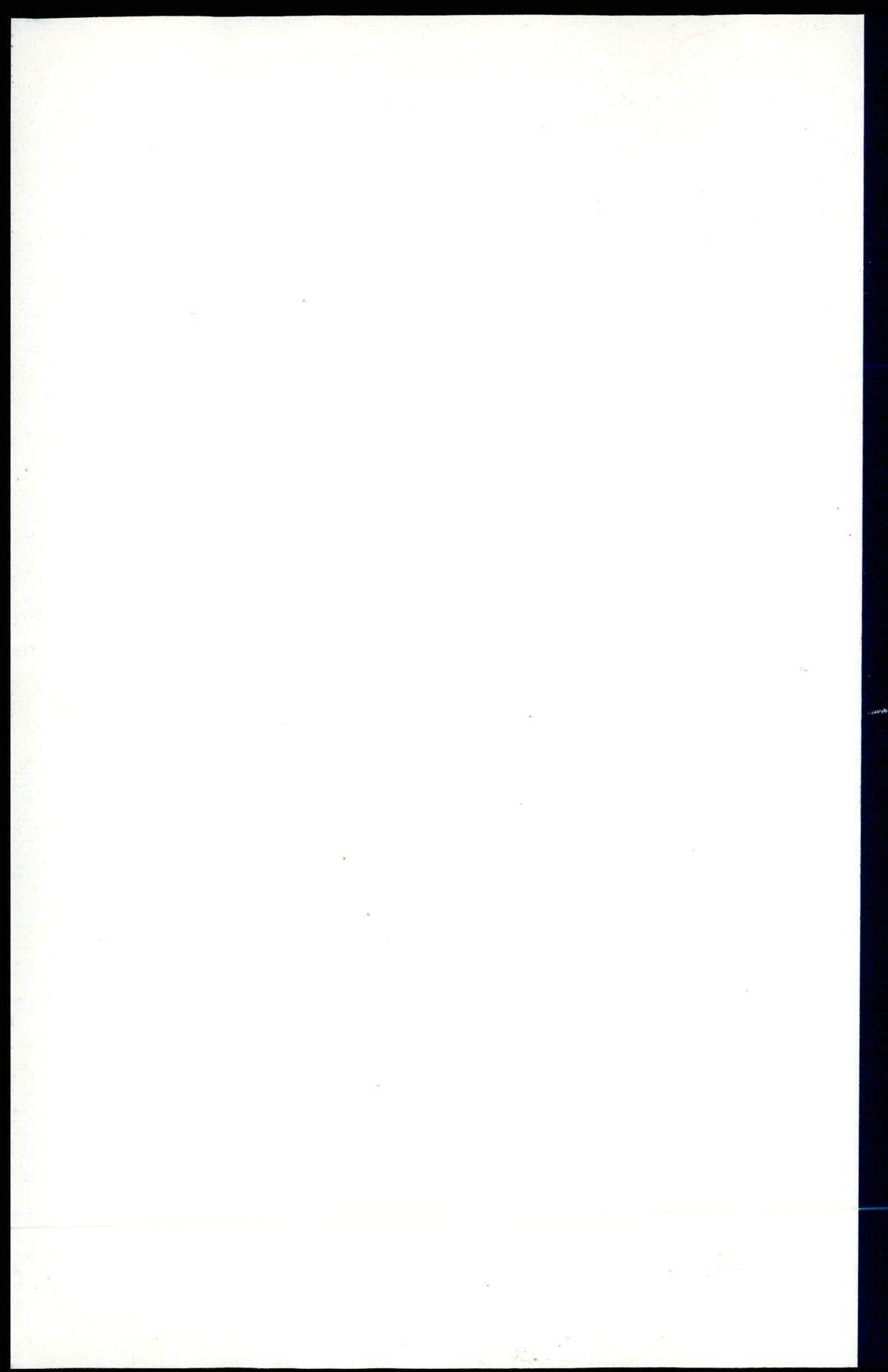
Uitgever Centraal Museum, Utrecht
Postbus 2106, 3500 GC Utrecht, tel. + 31 (0)30-2362362 fax + 31 (0)30-2332006

© 2000 De auteurs, Centraal Museum, Utrecht

ISBN 90-73285-63-1

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd bestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm, of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op welke manier dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

C C
C C
centraal
museum



Serieproductie van een geliefd motief

met medewerking van J.R.J. van Asperen de Boer

A Jan van Scorel, *Maria met kind*
Röntgenfoto 1997



A Jan van Scorel, *Maria met kind*
foto: Centraal Museum, Utrecht/Hans Wilschut







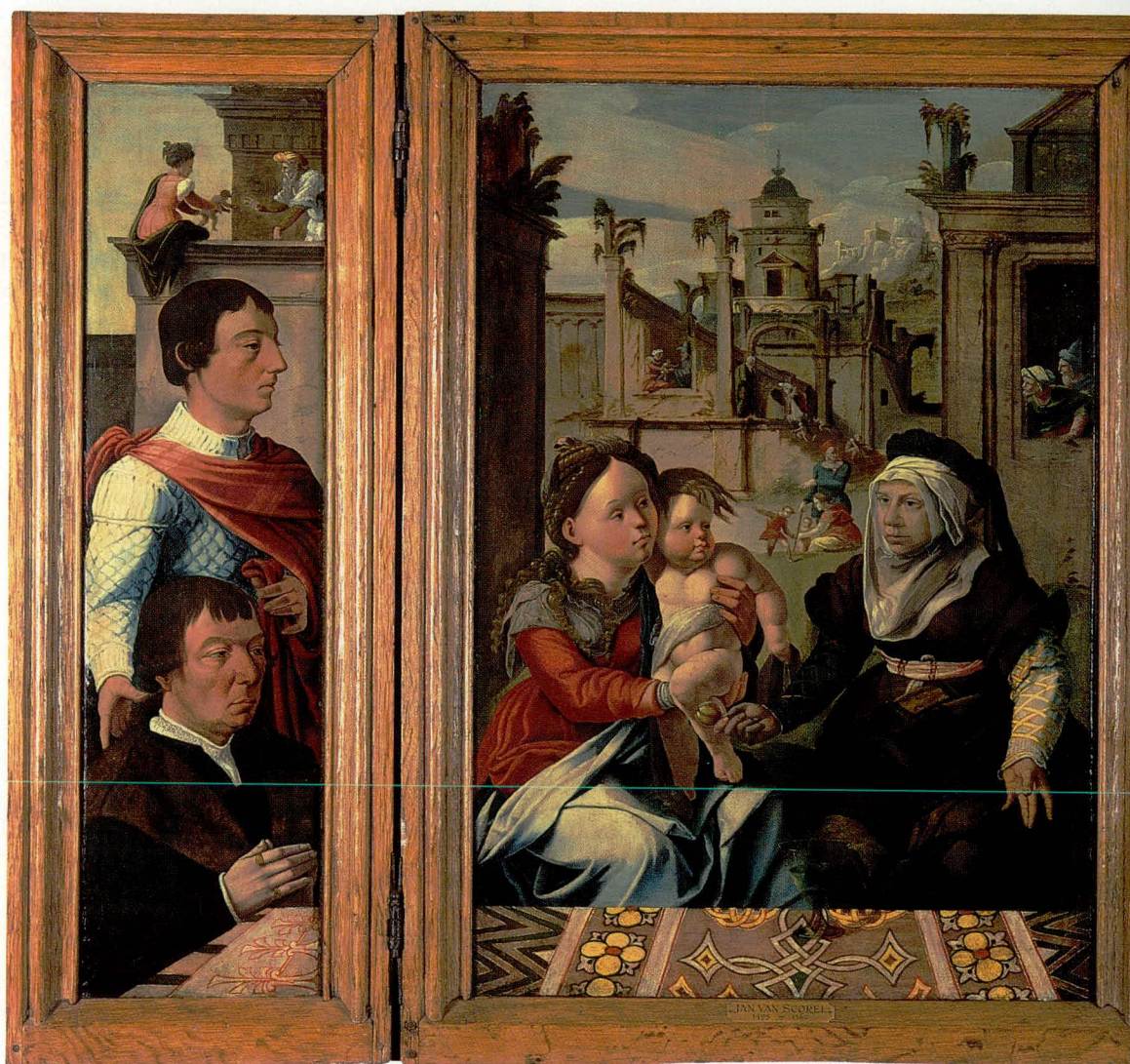
A3 Jan van Scorel (werkplaats), *Maria met kind*
Röntgenfoto



A3 Jan van Scorel (werkplaats), *Maria met kind*
foto: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam







B Jan van Scorel (en werkplaats), *Madonna met wilde rozen*
Röntgenfoto 1998



B Jan van Scorel (en werkplaats), *Madonna met wilde rozen*
foto: Centraal Museum, Utrecht/Hans Wilschut



B1 Jan van Scorel (werkplaats), *Madonna met veldbloemen*
Röntgenfoto







B2 Jan van Scorel (toegeschreven), *Madonna met narcissen en twee stichters*
foto: Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.









C Jan van Scorel, *Maria met kind*
foto: Aurora Art Publishers, Sint Petersburg



C1 Jan van Scorel (kopie naar), *Maria met kind*
foto: La Salle University Art Museum, Philadelphia



