Radboud Repository

Radboud University Nijmegen

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.
http://hdl.handle.net/2066/131695

Please be advised that this information was generated on 2015-03-10 and may be subject to change.

VAN OOSTSANEN

130912_p001_089.indd 1 17-02-14 12:26



130912_p001_089.indd 2 17-02-14 12:26



Jacob Cornelisz VAN OOSTSANEN (ca. 1475-1533)

De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar

Daantje Meuwissen

Met bijdragen van

Peter van den Brink
Henri L.M. Defoer
Mart van Duijn
Hilde Gilissen
Laura van Hasselt
Suzette van 't Hof
Christi M. Klinkert
Paul Knevel
Tom Knevel
Huigen Leeflang
Micha Leeflang
Andrea van Leerdam
Norbert E. Middelkoop
Judith Niessen
Michelle van den Nieuwenhuizen
Ben Speet
Alice Taatgen
Ilona van Tuinen
Matthias Ubl
Kees Veelenturf
Ilja M. Veldman

Yvonne Bleyerveld (redactie)

Waanders Uitgevers, Zwolle

130912_p001_089.indd 3 17-02-14 12:26

INHOUD

6 Voorwoord / Foreword
Lidewij de Koekkoek en Paul Spies

8 Dankbetuigingen

9 Toelichting

1
HET AMSTERDAM VAN JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN

13 1 *Amsterdam in vogelvlucht.*
De stad van Jacob door zijn kleinzoon in beeld gebracht
Tom Knevel

21 2 *Vast op het pluche.*
Het Amsterdamse stadsbestuur
Ben Speet

29 3 *Mirakelstad. Het Mirakel en de Heilige Stede in de zestiende eeuw*
Suzette van 't Hof

39 4 *Gebed zonder end. Een Amsterdamse kloostergeschiedenis*
Suzette van 't Hof

47 5 *Graan, bier en groene zeep.*
Handel en haven
Tom en Paul Knevel

55 6 *Stenen, wallen en burgersoldaten.*
De verdediging van de stad
Paul Knevel

63 7 *Kunst voor de burgerij. Jacob Cornelisz van Oostsanen als het begin van de Amsterdamse schilder- en prentkunst*
Ilja M. Veldman

75 8 *Scheuren in het bolwerk.*
Eerste tekenen van de Reformatie
Ben Speet

83 9 *Een nieuw begin. De Alteratie*
Ben Speet

2
JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN (CA. 1475-1533). DE RENAISSANCE IN AMSTERDAM EN ALKMAAR

93 10 *Jacob Cornelisz van Oostsanen.*
Het leven van een vroege Hollandse kunstenaar
Daantje Meuwissen

100 UITGELICHT 1
De omgekeerde W. Het huismerk van Jacob Cornelisz van Oostsanen
Daantje Meuwissen

102 UITGELICHT 2
Een kunsthistorisch raadsel.
De kwestie Cornelis Buys I en II
Daantje Meuwissen

104 UITGELICHT 3
De vertellust van Cornelis Buys II.
Het schilderij Jakob trekt bij Laban weg
Christi M. Klinkert

130912_p001_089.indd 4 17-02-14 12:26

107 11 *Ambachtelijke precisie in verf. Het geschilderde oeuvre van Jacob Cornelisz van Oostsanen*
Daantje Meuwissen

120 UITGELICHT 4
Een uniek schilderij. Saul bezoekt de heks van Endor
Daantje Meuwissen en Yvonne Bleyerveld

123 12 *Het Amsterdamse prentbedrijf van Jacob Cornelisz van Oostsanen*
Huigen Leeflang

136 UITGELICHT 5
Geïllustreerde getijdenboekjes als inspiratiebron
Ilja M. Veldman

141 13 *Teamwork op monumentale schaal. De gewelfschilderingen van Jacob Cornelisz van Oostsanen*
Andrea van Leerdam

152 UITGELICHT 6
'Dit bouck hoert toe […]'. Een bijbel uit het bezit van Jacob Cornelisz van Oostsanen
Mart van Duijn

154 UITGELICHT 7
Een schetsboekje uit het atelier van Jacob Cornelisz van Oostsanen door de Meester van het Berlijnse schetsboek (of Cornelis Anthonisz?)
Ilona van Tuinen

159 14 *Een ondernemer in de Kalverstraat. De werkplaats van Jacob Cornelisz van Oostsanen*
Daantje Meuwissen

3
HET WERK VAN JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN

166 Catalogus

287 Noten

296 Literatuur deel 1

297 Literatuur deel 2 en 3

304 Summary

318 Fotoverantwoording

319 Colofon

130912_p001_089.indd 5 17-02-14 12:26

VOORWOORD

Voor u ligt het indrukwekkende resultaat van een brede samenwerking. Nadat beide musea al enige tijd met de gedachte speelden, benaderde het Stedelijk Museum Alkmaar enkele jaren geleden het Amsterdam Museum om gezamenlijk een expositie te ontwikkelen over de eerste bij naam bekende Amsterdamse schilder en prentmaker, Jacob Cornelisz van Oostsanen. Deze zou tegelijkertijd op verschillende locaties moeten plaatsvinden: in de genoemde musea en in de Grote of Sint Laurenskerk in Alkmaar, waar op dat moment de spectaculaire gewelfschilderingen van Van Oostsanen werden gerestaureerd. Deze schilderingen waren slechts een van de redenen waarom de expositie tegelijkertijd in beide steden zou moeten plaatsvinden: in Alkmaar had de familie van Jacob immers ook een werkplaats, geleid door zijn broer, Cornelis Buys.

Voor het zeer omvangrijke onderzoek werd specialiste Daantje Meuwissen in de arm genomen, die een intensief onderzoek opstartte, dat zij aanvankelijk vooral alleen, maar gaandeweg met een steeds groter aantal kunsthistorici en andere specialisten deed, uiteindelijk uitmondend in een zeer vruchtbare samenwerking met de Radboud Universiteit in Nijmegen. Veel werken van Jacob Cornelisz van Oostsanen zijn over de hele wereld verspreid geraakt. Zo zijn enkele spectaculaire altaarstukken deel gaan uitmaken van de vaste presentaties van gerenommeerde, internationale kunstmusea. Op die manier is Van Oostsanen in de kunstgeschiedenis een bekend begrip geworden. Het oeuvre van de kunstenaar wordt gezien als een hoogwaardig begin van de Noord-Nederlandse schilderkunst, die in de Gouden Eeuw een enorme vlucht zou nemen.

Ook is hij een van de eerste prentmakers in de Noordelijke Nederlanden, gespecialiseerd in houtsneden en prentenreeksen op groot formaat. Ironisch genoeg is de bekendheid van Van Oostsanen in Nederland beperkt. Mogelijk is dit een gevolg van de Beeldenstorm in 1566 en de beperkingen die het katholicisme werd opgelegd na de Alteratie. Feit is dat in Nederland slechts een beperkt aantal werken van Jacob in openbare collecties te zien is.

Het Rijksmuseum, de derde museale partner in dit project, beschikt over een aantal topwerken, waarvan enkele bij hoge uitzondering uit de recent opgeleverde vaste opstelling van het Nieuwe Rijksmuseum aan ons zijn uitgeleend. Voorts werden uit de hele wereld belangrijke stukken door musea en particulieren toegezegd, waardoor onze dubbelexpositie met recht een complete overzichtstentoonstelling over een van Hollands belangrijkste vroege meesters genoemd mag worden. Wij zijn de bruikleengevers daar zeer erkentelijk voor!

Bij de verdeling van de te behandelen thema's stelde het Amsterdam Museum zich ten doel in zijn tentoonstelling vooral aandacht te besteden aan de historische context, terwijl het Stedelijk Museum Alkmaar zich ging toeleggen op het tonen van een kunsthistorisch overzicht van het brede oeuvre van Van Oostsanen. Het eerste deel van deze publicatie, 'Het Amsterdam van Jacob Cornelisz van Oostsanen', vergezelt de expositie in Amsterdam, het tweede deel behandelt het leven en werk van Van Oostsanen, het onderwerp van de expositie in Alkmaar. Het derde deel is een catalogiserende beschrijving van alle werken van de meester die in beide exposities zijn opgenomen.

Het spreekt voor zich dat een tentoonstelling met zoveel belangrijke, internationale bruiklenen een zeer kostbare aangelegenheid is en alleen mogelijk wordt door ruimhartige giften van fondsen en donateurs. De eerste die een aanzienlijke bijdrage deed was de Turing Foundation, waarna vele fondsen volgden. Wij spreken de hoop uit dat de internationale, maar vooral ook de nationale bekendheid van Jacob Cornelisz van Oostsanen en zijn werkplaats voor eens en altijd gevestigd is dankzij de dubbelexpositie en deze begeleidende publicatie. Wij zijn er van overtuigd dat Van Oostsanens oeuvre die waardering dubbel en dwars waard is!

Lidewij de Koekkoek, directeur Stedelijk Museum Alkmaar, en Paul Spies, directeur Amsterdam Museum

130912_p001_089.indd 6 17-02-14 12:26

FOREWORD

Contained in this volume are the results of a major, wide-ranging collaborative project. Stedelijk Museum Alkmaar and Amsterdam Museum had both been interested in the idea of a show about Jacob Cornelisz van Oostsanen, the first painter and printmaker of Amsterdam to be identified by name, and so the suggestion of a joint exhibition came as a gift to both institutions. It would be held at three locations simultaneously: at the two museums and at Alkmaar's Great or St Laurens's church, where Van Oostsanen's spectacular ceiling paintings were being restored. This was just one of the reasons for staging the show in two cities: in fact Jacob's family had also maintained a workshop in Alkmaar, under his brother, Cornelis Buys.

Specialist Daantje Meuwissen was invited to head the research, launching a thorough investigation, initially single-handed but gradually co-opting an eclectic team of art historians and other related specialists, eventually resulting in a highly productive joint project with Radboud University in Nijmegen.

Many of the works from Jacob Cornelisz van Oostsanen's workshop found their way to other parts of the world in later years. Some of the most spectacular altarpieces now have pride of place in leading international museums. Van Oostsanen has become a familiar name in art history. His oeuvre has been described as part of the magnificent overture of the Dutch painting tradition, which came to full fruition in the Golden Age.

He was one of the first printmakers in the Northern Netherlands, specialising in woodcuts and huge multi-block print series. Ironically, Van Oostsanen is less well-known in the Netherlands – perhaps a consequence of the rejection and destruction of Catholic religious art in 1566, and the restrictions placed on Catholics after the Protestant takeover of Amsterdam. Either way, relatively few of Jacob's works remained in Dutch public collections.

Amsterdam Rijksmuseum, the third museum partner to join the project, is now home to some of Van Oostsanen's finest works, many of which – an unprecedented exception – have been lent for the current exhibition from the museum's newly renovated permanent display. Indeed, museums and private collections around the world have supplied major works which make this dual exhibition a comprehensive survey of an artist who surely ranks as one of the greatest early Dutch masters. We are especially grateful to all these lenders!

In dividing the themes of the exhibition between the venues, Amsterdam Museum took up the task of placing Van Oostsanen in his historical context, while Stedelijk Museum Alkmaar would focus on presenting an art-historical overview of his varied oeuvre. The first section of the present volume, 'Jacob Cornelisz van Oostsanen's Amsterdam', accompanies the exhibition in Amsterdam; the second section deals with the life and work of Van Oostsanen, the subject of the presentation in Alkmaar. The third section contains a chronological catalogue of all the master's works displayed in the shows, with illustrations of other key works.

Naturally, an exhibition featuring so many major items from international lenders is an expensive venture and has only been possible thanks to the generous gifts of several funds and donors. First among these was Turing Foundation, soon followed by many others. It is our fervent hope that the present dual exhibition and this accompanying publication will enable many to enjoy and appreciate the art of Jacob Cornelisz van Oostsanen both at home and abroad. We firmly believe that Van Oostsanen's oeuvre more than merits all our recognition!

Lidewij de Koekkoek, director Stedelijk Museum Alkmaar, and Paul Spies, director Amsterdam Museum

130912_p001_089.indd 7 17-02-14 12:26

DANKBETUIGINGEN

De tentoonstelling *Van Oostsanen – de eerste Hollandse meester* en dit boek zijn mede tot stand gekomen dankzij de hulp en adviezen van velen. Bijzondere dank gaat uit naar onze tentoonstellingspartners de Grote of Sint Laurenskerk te Alkmaar, het Rijksmuseum te Amsterdam en de Radboud Universiteit te Nijmegen. Wij danken het college van burgemeester en wethouders van Alkmaar, de Stichting Vrienden van het Stedelijk Museum Alkmaar, het Genootschap Amsterdam Museum, de Stichting Jacob Cornelisz van Oostsanen en het bestuur van de parochiekerk Sint Bartholomeus te Poeldijk. Ook danken wij de leden van de *Advisory Board* voor hun waardevolle adviezen: Jane Carroll, Molly Faries, Jan Piet Filedt Kok, Jeroen Giltaij en Huigen Leeflang. Ook veel dank aan alle museumdirecteuren en conservatoren die bereid waren bruiklenen te verstrekken.

Voorts dank aan: Maryan Ainsworth, Holm Bevers, Peter Blaauboer, Annetje Boersma, Edwin van den Brink, Peter van den Brink, Truus van Bueren, Ann van Camp, Henri Defoer, Hester Diamond, Bas Dudok van Heel, Esther van Duijn, Jan van Duijn, Albert Elen, Gwendoline Fife, Troels Filtenborg, Willem Haakma Wagenaar, Lynne Harrison, Liesbeth Helmus, Thomas Herzog, Gunnar Heydenreich, Erik Hinterding, René Hoppenbrouwers, Nico van Hout, Stephan Kemperdick, Hans Kienhorst, Gert van Kleef, Paul Knolle, Jos Koldewij, Jan Kuys, Friso Lammertse, Justus Lange, Micha Leeflang, Sosha Lemmen, Joop van Litsenburg, Volker Manuth, J.W. Middendorf II, Larry Nichols, Judith Niessen, Jos van Och, Mélina Reintjens, Andrea Retrae, Marina Santucci, Cécile Scailliérez, Frits Scholten, Cliff Schorer, Ingmar Sillius, Frans Smeding, Erika Smeenk, Alice Taatgen, Aso Taviathan, Matthias Ubl, Kees Veelenturf, Ilja Veldman, Koos Verbeek, Francesco Virnicchi, Fabrizio Vona, Arie Wallert, Gregor Weber, Martha Wolff en Joyce Zeelen.

Tevens danken wij de studenten van de Projectgroep Vroegmodern 2012 van de Radboud Universiteit Nijmegen: Sandra van Eekelen, Malve Falk, Veerle van Gerven, Hilde Gilissen, Dewi Lenselink, Nina Minnaar, Michelle van den Nieuwenhuizen en Iris Sogeler.

Tot slot spreken wij onze grote waardering uit voor de medewerkers van het Amsterdam Museum, het Stedelijk Museum Alkmaar en de Grote of Sint Laurenskerk, die met enthousiasme en betrokkenheid dit bijzondere samenwerkingsproject tot een succes hebben gemaakt.

BRUIKLEENGEVERS

Aken Suermondt-Ludwig-Museum
Amsterdam Bureau Monumenten en Archeologie; Protestantse Gemeente te Amsterdam; Rijksmuseum; Stadsarchief Amsterdam
Antwerpen Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; Museum Mayer van den Bergh
Bamberg Senger Bamberg Kunsthandel
Berlijn Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Brussel Koninklijke Bibliotheek van België
Chicago The Art Institute
Enschede Rijksmuseum Twenthe
Gent Museum voor Schone Kunsten
Kassel Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel
Kopenhagen Statens Museum for Kunst
Londen The Trustees of the British Museum
New York The Metropolitan Museum of Art
Napels Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte
Parijs Bibliothèque nationale de France; Fondation Custodia, collectie Frits Lugt; Musée du Louvre
Poeldijk Parochiekerk Sint Bartholomeus
Portland (Oregon) Portland Art Museum
Rotterdam Museum Boijmans Van Beuningen
St. Louis Saint Louis Art Museum
Toledo (Ohio) Toledo Museum of Art
Uden Museum voor Religieuze Kunst
Utrecht Museum Catharijneconvent

Particuliere verzamelaars

Turing Foundation
Prins Bernhard Cultuurfonds
mondriaan fonds
SNS REAAL FONDS
VSBfonds, iedereen doet mee
ZABAWAS
Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed
Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap
gemeente ALKMAAR
stichting vrienden van het stedelijk museum Alkmaar

TOELICHTING

Deel 3 van dit boek, *Het werk van Jacob Cornelisz van Oostsanen* (pp. 166-285), bestaat uit de in 2014 in het Amsterdam Museum en het Stedelijk Museum Alkmaar tentoongestelde werken van Jacob en zijn atelier, aangevuld met enkele kunstwerken die niet op de tentoonstelling te zien waren, maar in het oeuvre van Van Oostsanen sleutelposities innemen (cat. 10, 26, 50, 56, 57). Laatstgenoemde objecten hebben geen catalogustekst (m.u.v. cat. 26) maar worden besproken in hoofdstuk 11.

De catalogus is chronologisch opgezet om de gevarieerde productie van Jacob Cornelisz van Oostsanen en zijn werkplaats door de jaren heen in beeld te krijgen. Indien een werk ongedateerd is dan is het veronderstelde ontstaansjaar gegeven. Voor sommige moeilijk te dateren objecten, zoals glasruitjes en geborduurde gewaden, is de geschatte periode van vervaardiging als uitgangspunt genomen (cat. 37-39, cat. 40-43). Omwille van het overzicht zijn ook de gewelfschilderingen in Alkmaar en Warmenhuizen in het chronologische overzicht opgenomen (cat. 31 en 55), maar ze worden in hoofdstuk 13 besproken.

In de kopjes van de catalogusnummers is bewust geen naam en/of toeschrijving gegeven: alle werken in deze catalogus zijn producten van Jacob Cornelisz van Oostsanen en zijn werkplaats of zijn naar Jacobs ontwerp gemaakt (cat. 37-39, 40-43). Deze benadering doet het meeste recht aan de oorspronkelijke productie van het atelier en maakt duidelijk hoe prenten en schilderijen en andere producten simultaan werden gemaakt. In de catalogusteksten wordt indien mogelijk wel duidelijk gemaakt of het betreffende schilderij of de tekening eigenhandig door Jacob Cornelisz gemaakt kan zijn, of aan zijn medewerkers kan worden toegeschreven. Het materiaal en de drager van het betreffende kunstwerk worden genoemd direct onder de titel. De afmetingen van de kunstwerken (hoogte x breedte) worden gegeven zonder lijst. Als een schilderij nog de originele lijst heeft, dan is deze indien mogelijk afgebeeld. Materieel-technische gegevens van de kunstwerken zijn niet opgenomen. Als het kunstwerk originele opschriften bevat, dan is dit vermeld onder 'opschrift'. Bij alle objecten, met uitzondering van de houtsneden, worden herkomstgegevens vermeld onder 'herkomst'. Bij de houtsneden is alleen de huidige verblijfplaats genoemd. Bij 'literatuur' is de belangrijkste literatuur beknopt weergegeven. Er wordt altijd verwezen naar Jane Carroll, *The paintings of Jacob Cornelisz van Oostsanen* (1987), waarin de beschikbare literatuur tot 1987 volledig is opgenomen.

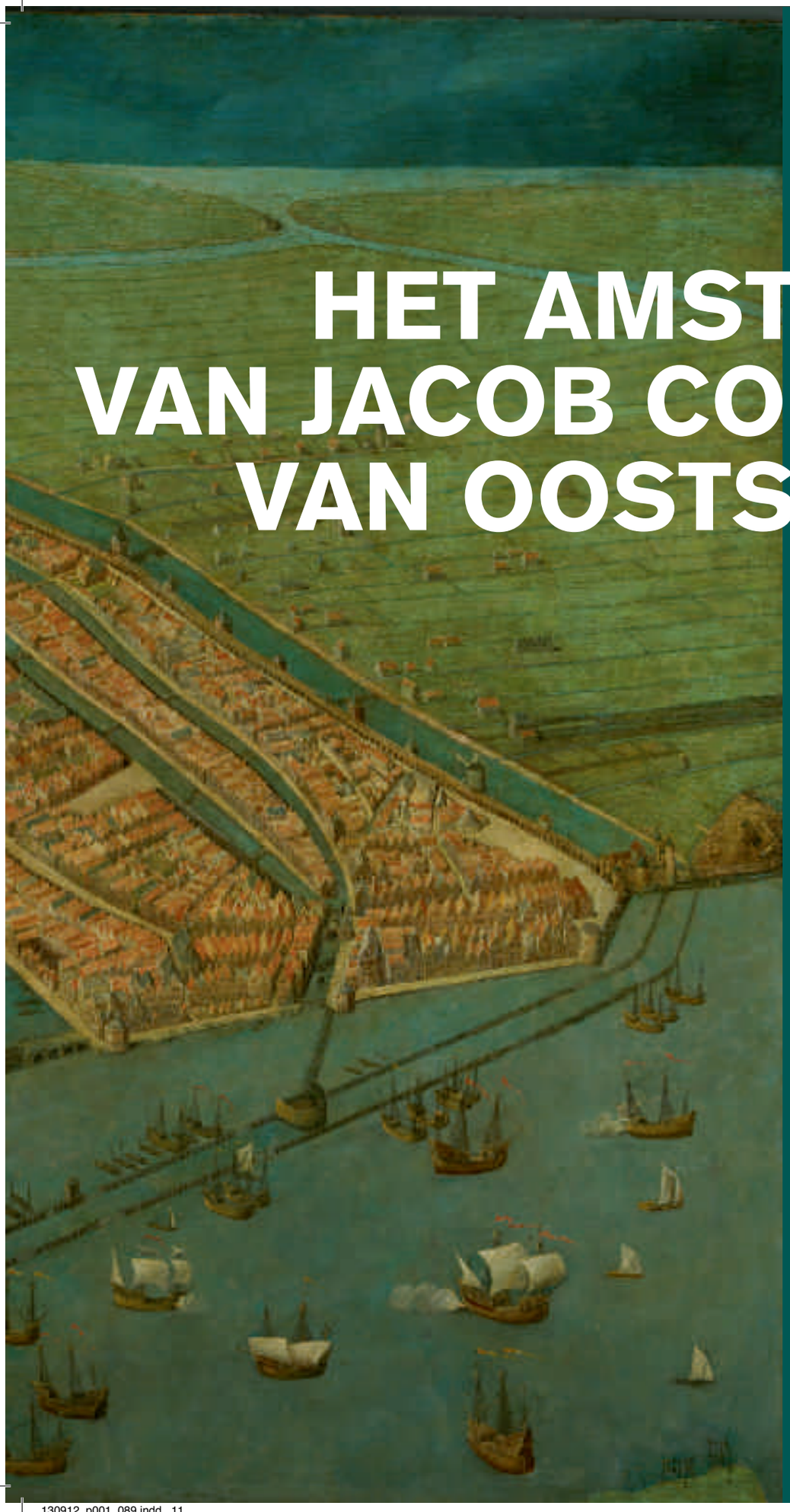
AUTEURS CATALOGUS

Yvonne Bleyerveld (YB)
Peter van den Brink (PvdB)
Henri Defoer (HD)
Hilde Gilissen (HG)
Huigen Leeflang (HL)
Micha Leeflang (ML)
Norbert E. Middelkoop (NEM)
Daantje Meuwissen (DM)
Judith Niessen (JN)
Michelle van den Nieuwenhuizen (MvdN)
Alice Taatgen (AT)
Ilona van Tuinen (IT)
Matthias Ubl (MU)
Kees Veelenturf (KV)
Ilja M. Veldman (IMV)

130912_p001_089.indd 9 17-02-14 12:26



130912_p001_089.indd 10 17-02-14 12:26



1
HET AMSTERDAM VAN JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN

Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum

130912_p001_089.indd 11 17-02-14 12:26



130912_p001_089.indd 12 17-02-14 12:26

Hoofdstuk 1

AMSTERDAM IN VOGELVLUCHT

De stad van Jacob door zijn kleinzoon in beeld gebracht

Tom Knevel

1.1
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail met stadswapen van Amsterdam

1.2
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de Oude Zijde en de Dam

Eind 1538 betaalde het Amsterdamse stadsbestuur zes pond aan de Amsterdamse schilder, cartograaf en prentmaker Cornelis Anthonisz (ca. 1505-1553) voor het schilderen van een stadsplattegrond (pp. 10-11). Anthonisz – een kleinzoon van Jacob Cornelisz van Oostsanen – leverde aan de stadsbestuurders iets volstrekt nieuws: een vogelvluchtkaart die een kruising is tussen een stadsgezicht en een stadsplattegrond. De kunstenaar toonde de stad vanuit het noorden, waardoor hij de aandacht vestigde op het IJ en de Amsterdamse haven. Door de stad hoog vanuit de lucht weer te geven gaf hij zowel een beeld van de omgeving van de stad als van de stad zelf, tot aan de straten en huizen aan toe. Zijn vogelvluchtkaart is voor zover bekend de oudste geschilderde plattegrond van Amsterdam.



Uit stadsrekeningen kunnen we afleiden dat het schilderij bestemd was voor keizer Karel V. Waarschijnlijk wilde het stadsbestuur zijn loyaliteit aan de keizer tonen na religieuze onrusten in de jaren ervoor, die hadden geleid tot een nieuw stadsbestuur. Het is goed mogelijk dat deze nieuwe bestuurders een speciaal gebaar wilden maken naar Karel V: een bijzondere plattegrond van hun stad. Een andere mogelijkheid is dat zij de keizer wilden attenderen op het belang van speciale handelsprivileges voor de stad. Het geschenk heeft Karel V echter nooit bereikt en bleef in Amsterdam achter. Het schilderij kreeg een plek in het stadhuis, als symbool van de stedelijke trots. Daar moet Karel V het tijdens zijn bezoek aan Amsterdam in 1540 hebben zien hangen.

Vier jaar later, in 1544, bracht Cornelis Anthonisz zijn vogelvluchtkaart, met enkele aanpassingen, in prent uit (afb. 1.3). Hij liet de plattegrond in maar liefst twaalf houtblokken snijden, die op aparte vellen papier werden afgedrukt. Deze losse prenten werden vervolgens tot één geheel samengevoegd, met als resultaat een zogenaamde reuzenhoutsnede van ruim 100 bij 100 centimeter. De gedrukte vogelvluchtkaart was te koop ‘achter de Nieuwe Kerck by […] Cornelis Anthonisz, Schilder in de Schrijvende handt’, zoals op de kaart vermeld staat. Anthonisz mikte met zijn prestigieuze kaart op trotse stadsbestuurders en welgestelde burgers, die deze kaart vermoedelijk als decoratie aan de wand hingen. Ongetwijfeld vond de reuzenhoutsnede gretig

130912_p001_089.indd 13 17-02-14 12:26



130912_p001_089.indd 14 17-02-14 12:26

1.3
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1544, houtsnede gedrukt van twaalf blokken, 107,4 x 109,1 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum

1.4
Tolprivilege Floris V, 1275, Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam

aftrek, want ruim honderd jaar naar vervaardiging werd de kaart nog altijd herdrukt.

Niet alleen voor zijn tijd- en stadsgenoten, maar ook voor ons is de vogelvluchtkaart van Cornelis Anthonisz interessant. De kunstenaar toont ons de belangrijkste gebouwen en plekken in de stad en geeft ons informatie over het woonpatroon van de zestiende-eeuwse Amsterdammers. Aan de hand van zijn vogelvluchtkaart kunnen wij de stad binnenstappen en een beeld krijgen van de religieuze, economische en bestuurlijke situatie van Amsterdam in de zestiende eeuw.



EEN STAD UIT HET NIETS

De vogelvluchtkaart toont ons een stad omringd door muren en torens. Vijf poorten gaven toegang tot de stad: de Haarlemmerpoort, Regulierspoort, Sint Anthonispoort, Heiligewegpoort en Korsjespoort. Tot halverwege de vijftiende eeuw kende de stad geen stadsmuren. Amsterdam was een relatief jonge stad. Pas in de tweede helft van de middeleeuwen ontstond er een echte nederzetting Opgravingen aan de Nieuwendijk hebben aangetoond dat deze bewoners aan het begin van de dertiende eeuw woonterpjes hebben opgeworpen op een brede kleilaag (afb. 1.5). Tussen de terpen en rivier bevond zich een breed pad, de voorloper van de huidige Nieuwendijk. Boeren bewoonden de terpen en bebouwden de kavels. In de loop van de dertiende eeuw vestigden zich hier ook ambachtslieden en ontstonden er kleine woonkernen. De bewoners van de verschillende wijken konden elkaar bereiken via een dam in de Amstel. Deze dam wordt voor het eerst vermeld in het beroemde tolprivilege uit 1275, waarin graaf Floris V van Holland tolvrijheid belooft aan de inwoners bij de dam in de 'Amestelle' (afb. 1.4).

De 'Amsterdamse' grond begon al snel jaarlijks met één à twee centimeter te dalen. Dijken en dammen dienden aangelegd te worden om het buitenwater tegen te houden. Eind dertiende eeuw lag er een dijk tussen Spaarndam aan het Spaarne en Muiden aan de Vecht en was de Amstel afgedamd. In die dam werd een sluis aangelegd om het scheepsverkeer niet te blokkeren. Deze sluis diende tevens als spuisluis. Wanneer de waterstand van het IJ laag was werd de sluis opengezet, zodat het Amstelwater naar het IJ kon stromen. Het Damrak bleef op deze manier op diepte, waardoor het als haven gebruikt kon worden. De aanleg van de dam heeft sterk bijgedragen aan de verstedelijking.

Het inwoneraantal van Amsterdam nam in de veertiende eeuw zo sterk toe dat uitbreidingen noodzakelijk waren. Stroken van ongeveer 40 meter breed werden aan beide oevers van het Damrak gedempt. Aan de westzijde van de Warmoesstraat verschenen woonhuizen, met daarachter pakhuizen die met de achtergevel grensden aan het water. Aan de Nieuwe Zijde bleef ruimte over voor de aanleg van een kade, die Op 't Water werd genoemd in de negentiende eeuw omgedoopt tot Damrak. De Nieuwezijds Voorburgwal (1333) en Oudezijds Voorburgwal (1352) hebben korte tijd gefungeerd als begrenzing van de stad. Niet veel later werden de Nieuwezijds en Oudezijds Achterburgwal gegra-

130912_p001_089.indd 15 17-02-14 12:27

ven. Aan het begin van de vijftiende eeuw werd de stad uitgebreid door het uitgraven van het Singel aan de westzijde en de Kloveniersburgwal-Gelderse kade aan de oostzijde.

Aanvankelijk waren de huizen binnen de stadskern eenvoudig van formaat en bouw geweest. De oudste woonhuizen waren niet breder dan vier à vijf meter en niet langer dan tien meter. De wanden bestonden uit houten planken of uit met leem opgevuld vlechtwerk van takken. Het dak was bedekt met stro en een zolder ontbrak. De houten huizen maakten de stad uiterst brandbaar. Vanaf de vijftiende eeuw ontstond een meer solide bouw, waarbij veel muren voorzien werden van steen. Amsterdam was van oorsprong een houten stad. De venige ondergrond was niet geschikt voor directe bouw. Houten palen werden in de grond geslagen ter fundering van woonhuizen, kerken, kloosters en publieke gebouwen. De vogelvluchtkaart van Cornelis Anthonisz laat zien dat bijna alle huizen een schoorsteen hadden. De huizen langs de hoofdstraten waren bovendien al tamelijk hoog.

Op de stadskaart van Anthonisz is goed zichtbaar hoe dichtbebouwd de Nieuwe Zijde dan al is. Tussen 1500 en 1560 was het aantal inwoners in de stad bijna verdrievoudigd, van 10.000 naar 27.000. De stadskern zelf was in de tussentijd nauwelijks uitgebreid. Straten en stegen zijn volop gebruikt voor huisvestiging. De Oude Zijde is ruimer opgezet; we treffen hier meer groen.

AMSTERDAM ALS RELIGIEUS CENTRUM

Verantwoordelijk voor dit groen zijn maar liefst dertien vrouwen- en drie mannenkloosters. Kapellen, kerkhoven, woonvertrekken, keukens, parkjes en landerijen waren onderdeel van de kloosters en namen veel ruimte in. Achttien procent van de totale oppervlakte van de Oude Zijde werd in beslag genomen door deze kloosters. Amsterdam was van oudsher een belangrijk religieus centrum. Dat dankte de stad vooral aan het Mirakel van Amsterdam dat zich in 1345 had voltrokken (zie hoofdstuk 3). Op de plaats waar dit had plaatsgevonden werd een kapel gebouwd, de Kapel ter Heilige Stede. Van heinde en ver kwamen pelgrims de kapel bezoeken. Via de Heiligeweg liepen zij naar de kapel op het Rokin; Amsterdam werd een pelgrimsstad.

Religie bepaalde het levensritme van de Amsterdamse bevolking. Op tal van plekken kon de bevolking haar godsdienst beleven. Naast de kapellen en kloosters kende de stad verschillende kerken, waarvan de Oude en Nieuwe Kerk er op de vogelvluchtkaart het meest uitspringen. De Oude Kerk was aan het begin van de veertiende eeuw gesticht en daarmee het oudste gebouw van de stad. De kerk had niet alleen een religieuze functie, maar was ook een belangrijke ontmoetingsplek voor burgers. De Nieuwe Kerk verrees aan het begin van de vijftiende eeuw aan de Nieuwe Zijde en werd al snel de tegenhanger van de Oude Kerk. Beide kerken beconcurreerden elkaar. Niet alleen op religieus, maar ook op cultureel gebied. Kapellen en altaren werden gesticht, ingericht en versierd door broederschappen, gilden en particulieren.

De kerken en kloosters stralen op de vogelvluchtkaart een serene rust uit. Eeuwenlang was het in de stad vanzelfsprekend geweest wat men moest en kon geloven. Op het moment dat Cornelis Anthonisz zijn kaart vervaardigde stond de religieuze eenheid echter onder druk. Zo was de stad enkele jaren daarvoor het decor geweest van grootschalige religieuze oproeren. Op 11 februari 1535 liepen wederdopers naakt en schreeuwend over de Dam. In mei van datzelfde jaar bezetten zij gewapend het stadhuis. Het nieuwe evangelische gedachtegoed had de nodige religieuze tegenstellingen teweeg gebracht. Hervormingsgezinden en conservatieven stonden lijnrecht tegenover elkaar en bestreden elkaar op felle toon. De serene rust was slechts schijn.



1.5
Schoen, laatste kwart dertiende eeuw, leer, 28,2 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (bruikleen Bureau Monumenten & Archeologie)





1.6
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de haven

1.7
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de Lastage

HANDEL, BESTUUR EN GERECHT

Amsterdam speelde aanvankelijk een bescheiden rol in het Europese handelsnetwerk. Antwerpen was de stapelmarkt: daar werden producten uit de gehele wereld verkocht en verhandeld. De Amsterdamse kooplieden legden zich voornamelijk toe op de graanhandel in het Oostzeegebied. Dankzij een algemene explosieve bevolkingsgroei en een toenemende vraag naar massagoederen groeide het economische belang van Holland in de eerste helft van de zestiende eeuw. De Hollandse steden waren dichtbevolkt en voornamelijk gericht op export. Amsterdam groeide uit tot een belangrijke handelsstad voor massagoederen. Op het moment dat Cornelis Anthonisz de stad in kaart bracht, bestond meer dan de helft van de totale uitvoer van de stad uit goederen als granen, zuivelproducten, vis, zout, hop, bier en wijn. Verschillende grote (en kleine) kooplieden trokken naar de stad. Zij vestigden zich voornamelijk langs het Damrak in de Warmoesstraat en aan de Nieuwendijk. Dit gebied was duidelijk de goudkust van de stad. Representatief is bijvoorbeeld de komst van vooraanstaande kooplieden als Adriaen Pauw (1516-1578) en Adriaen Reynertsz Cromhout (1516-1582) naar de Warmoesstraat. Pauw was afkomstig uit Gouda en handelde voor de Deense koning in koren. Reynertsz kwam uit Franeker en verkocht hout en koren.

Aan de hand van de vogelvluchtkaart kunnen we ons de economische bedrijvigheid in de stad voorstellen. Voor de haven, in het IJ, treffen we grote schepen aan. Kleinere boten vervoeren de goederen verder het Damrak op (afb. 1.6). Aan de kade wordt druk gelost en geladen. Hout wordt in de Houttuinen dicht op elkaar gestapeld. De houthandel was lange tijd van grote betekenis voor de stad. Buiten de Sint-Anthonispoort treffen we grote stellages of 'ramen' aan waarop de lakenindustrie haar geverfde lakens droogde. De Lastage (de huidige Nieuwmarkt, afb. 1.7) lag ten oosten van het centrum en was het zestiende-eeuwse industrie- en havengebied van de stad. De scheepsbouw is linksonder op de kaart van Anthonisz goed zichtbaar.

Goederen werden verhandeld op markten. Vooral op de Plaats (de latere Dam) moet het een drukte van belang zijn geweest. Vis, vlees, melk, kaas, boter, het was er allemaal te krijgen. Bij de bedrijvigheid rond de Plaats behoorde de Waag. In de loop van de vijftiende eeuw probeerde het stadsbestuur greep te krijgen op het marktgebeuren. 'Smerige' handel als de varkens- en ossenmarkt werd verplaatst, verder weg van het centrum. Door de gerichte aankoop van huizen rond het plein werd extra ruimte op de Plaats gecreëerd.

De Plaats was niet alleen een belangrijk economisch centrum. Op het plein werd ook bestuurd en rechtgesproken. Burgemeesters, schepenen en vroedschap kwamen daartoe samen op het stadhuis, rechts zichtbaar op het plein. Het uit de middeleeuwen stammende stadhuis had in de loop der tijd meer allure gekregen door vergroting en uitbreiding van het plein. Op de kaart van Cornelis Anthonisz is te zien dat het complex inmiddels was uitgebreid met een vierschaar (rechtbank) en een stadhuistoren. De vierschaar was aan drie zijden open, waardoor het publiek rechtszittingen openbaar kon aanschouwen. In de toren bevond zich de kamer van de vier burgemeesters. Zij hadden het dagelijks bestuur in handen.

130912_p001_089.indd 17 17-02-14 12:27



130912_p001_089.indd 18 17-02-14 12:27

ENKELE ADRESSEN VAN INVLOEDRIJKE AMSTERDAMMERS

Cornelis Anthonisz toont ons op zijn vogelvluchtkaart niet alleen de belangrijke plekken in de stad, hij schetst ook de woonsituatie in de eerste helft van de zestiende eeuw. De stad kende in deze tijd nog geen grachtengordel. We kunnen wel woonpatronen ontdekken in de zestiende-eeuwse stad. Kooplieden, graanhandelaren, zeepzieders en brouwers vestigden zich voornamelijk langs het Damrak, in de Warmoesstraat en aan de Nieuwendijk. Zij hadden grote huizen en spijkers (pakhuizen) laten bouwen langs het water, vaak in de buurt van poorten en bruggen. Dit alles had te maken met het transport van goederen over water.

Aanzienlijke burgers trokken in de zestiende eeuw steeds vaker naar de Warmoesstraat om hun status te vergroten. Een mooi voorbeeld hiervan is burgemeester Hendrick Dircksz. Aanvankelijk woonde hij in een bescheiden huis aan de Nieuwendijk. In 1542 kocht hij het huis de 'Swarte Mol' in de Warmoesstraat (tegenwoordig nr. 166). Dit huis paste meer bij zijn sociale status. Ook zijn zoon, Dirck Jan Hendricksz, woonde in de Warmoesstraat (nr. 148). Zijn huis was één van de mooiste panden in de stad. Haesje Claes, de vermoedelijke stichteres van het Weeshuis, had er voor hem gewoond. Nel Buyck, de zus van burgemeester Joost Buyck, ontving er Filips II tijdens zijn intocht in 1549.

Wat opvalt is dat kooplieden, ondernemers en bestuurders veelal woonden in de buurt van hun werk. Burgemeester Claes Heijn Claeszn nam dit wel erg letterlijk. Zijn huis bevond zich op de Plaats, vlakbij het stadhuis. Burgemeester en koopman Andries Boelen woonde op de hoek van de Papenbrugsteeg. Op de Papenbrug vond de turf- en houthandel plaats. Andries bleef op deze manier op de hoogte van de laatste economische en bestuurlijke ontwikkelingen. Hij werd maar liefst vijftienmaal benoemd tot burgemeester van de stad.

Eenzelfde fenomeen treffen we aan in de 'culturele sector'. Schilders, smeden, beeldhouwers en boekdrukkers vestigden zich rond hun voornaamste opdrachtgevers. Jacob Cornelisz van Oostsanen had zijn atelier schuin tegenover de Heilige Stede. Een belangrijke opdrachtgever, Pompeius Occo (1483-1537, afb. 1.8), woonde eveneens in de Kalverstraat (nr. 13). De schilders Cornelis Anthonisz en Barend Dircksz (ca. 1500-na 1557) woonden achter de Nieuwe Kerk. Pieter Aertsen (ca. 1508-1575) huurde na zijn terugkeer uit Antwerpen rond 1555 aanvankelijk een huis van de invloedrijke familie Buyck. Later kocht hij een huis aan het Oude Kerksplein (nr. 60). Rond de Oude Kerk waren tal van kunstenaars gevestigd. Een aantal van hen zal nauw betrokken zijn geweest bij de bouw en verfraaiing van kapellen van de kerk. Zo maakte Pieter Aertsen een altaarstuk voor het Vrouwenkoor van de Oude Kerk.

In tegenstelling tot de Amsterdamse elite woonde het 'gewone volk' in de talloze zijstraten en steegjes die de stad kende. Stegen kregen de naam van een nabijgelegen publiek gebouw, heilige of perceeleigenaar: Molensteeg, Kerksteeg, Sint Annasteeg, Dirk van Hasseltssteeg. De huizen in de stegen waren vaak opgesplitst in meerdere woningen en werden bewoond door huurders.

'GOOGLE MAPS' VAN DE ZESTIENDE EEUW

De vogelvluchtkaart van Cornelis Anthonisz roept 476 jaar na vervaardiging nog altijd bewondering op. Kunsthistorisch gezien is de kaart speciaal vanwege zijn bijzondere karakter: een kruising tussen een stadsgezicht en een plattegrond. De vogelvluchtkaart bezit een levendigheid die bij huidige plattegronden ontbreekt. Ook vanuit historisch oogpunt heeft de kaart grote waarde. Doordat er zo weinig beeldmateriaal over Amsterdam in de zestiende eeuw bewaard bleef, hebben tal van (kunst)historici hebben de kaart als informatiebron gebruikt. Gekscherend kunnen we de vogelvluchtkaart betitelen als de 'google maps' van de zestiende eeuw. De kaart biedt ons inzicht in de loop van straten, het type huizen en de verschillende publieke gebouwen in de stad. We kunnen ons met de vogelvluchtkaart wanen in zestiende-eeuws Amsterdam. Dankzij Cornelis Anthonisz leeft de zestiende eeuw!

1.8
Dirck Jacobsz, *Pompeius Occo (1483-1537)*, ca. 1531, olieverf op paneel, 66 x 54 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

130912_p001_089.indd 19 17-02-14 12:27



130912_p001_089.indd 20 17-02-14 12:27

Hoofdstuk 2

VAST OP HET PLUCHE

Het Amsterdamse stadsbestuur

Ben Speet

2.1
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1544, houtsnede gedrukt van twaalf blokken, 107,4 x 109,1 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van Neptunus

2.2
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de Plaats en het stadhuis

Het is 1 februari 1538, de dag vóór Maria Lichtmis, de dag waarop in Amsterdam al sinds mensenheugenis elk jaar op het stadhuis de nieuwe burgemeesters werden gekozen. Misschien had Cornelis Anthonisz het te druk met het schilderen van zijn kaart van Amsterdam, anders was ook hij, net als zo velen anderen, wellicht naar de Dam gegaan om de uitslag te vernemen. In voorafgaande jaren was het op die eerste dag van februari aanmerkelijk stiller geweest op de Dam. De uitslag van de verkiezingen stond immers al van tevoren vast zonder dat aan de 'gewone' Amsterdammer iets was gevraagd. Niet dat hij deze keer wel een stem in het kapittel had, maar alles wees erop dat de verkiezingen van dit jaar van historische betekenis zouden zijn met verregaande en ongewisse gevolgen.



VAN GELIJKHEID NAAR ONGELIJKHEID

Toen in 1275 de bewoners aan de monding van de Amstel van graaf Floris V vrijheid van tol kregen, werd Amsterdam, toentertijd niet veel meer dan een dorp, waarschijnlijk bestuurd door een door de graaf benoemde schout en een college van zeven schepenen die de gemeenschap vertegenwoordigden. Zij samen waren verantwoordelijk voor het bestuur en de handhaving van recht en orde. Bij belangrijke beslissingen echter werden alle 'vrije' dorpelingen, voornamelijk boeren, vissers en eenvoudige ambachtslieden, opgeroepen te verschijnen om hun stem te laten horen.

Dat veranderde in de loop van de veertiende en vijftiende eeuw toen Amsterdam gaandeweg stedelijke allures begon te krijgen en het inwonertal sterk toenam. Daardoor zagen schout en schepenen zich genoodzaakt delen van hun overheidsgezag te delegeren aan een select aantal adviseurs, wier aantal op zeker moment op vier zou worden vastgesteld en die in de loop der tijd de titel burgemeester zouden krijgen. Zij slaagden erin steeds meer bestuurlijke taken naar zich toe te trekken, waaronder het toezicht op de financiën, de stadsverdediging, de openbare werken, de kerken, de armenzorg, de belastinginning en de gilden. Bovendien werden zij belast met het verlenen van het burgerrecht en het onderhouden van externe relaties met andere steden, de Staten van Holland en het landsheerlijk gezag dat in Brussel en Mechelen was gevestigd. Deze opsta-

130912_p001_089.indd 21 17-02-14 15:45



peling van functies leidde ertoe dat zij de uitvoering ervan delegeerden aan aparte colleges, zoals de thesauriers, weesmeesters en accijnsmeester, die aan hen verantwoording schuldig waren. De handhaving van de openbare orde en de rechtspraak bleven echter in handen van schout en schepenen, alhoewel de vier burgemeesters ook hier een vinger in de pap hadden. De schout en de zeven schepenen waren namelijk verplicht hen advies te vragen wanneer zij een verbanning of een lijf- en doodstraf wilden opleggen.

De verstedelijking van Amsterdam had nog een ander ingrijpend gevolg, namelijk een ondermijning van het saamhorigheidsgevoel en collectivisme, die zo kenmerkend zijn voor een pre-stedelijke samenleving. De opkomst van handel en nijverheid

2.3
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Maria van Bourgondië, Maximiliaan I, Filips de Schone en Karel V*, negende blad uit de reeks *Graven en gravinnen van Holland*, 1518, houtsnede, 24,6 x 25,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 33)

130912_p001_089.indd 22 17-02-14 12:27

zorgde immers voor grote inkomensverschillen. Dit had tot gevolg dat degenen die het meest te verliezen hadden ervoor begonnen te waken dat hun belangen niet geschaad werden, ook al ging dat ten koste van hun minder draagkrachtige medeburgers. Gaandeweg kwam er dan ook een einde aan het aloude gebruik de gehele gemeenschap bij de besluitvorming te betrekken. Voortaan richtten schout, schepenen en burgemeesters zich voornamelijk tot een selecte groep aanzienlijken, die pretendeerde de belangen van de gegoede burgerij te behartigen. In 1477 verkreeg dit college, inmiddels de vroedschap genaamd, van de landsvrouwe, hertogin Maria van Bourgondië, een privilege waarin werd vastgesteld dat het college uit 36 leden moest bestaan en dat in geval van een vacature deze leden zelf de vrijgekomen plaats mochten invullen, het zogeheten recht van coöptatie.

SCHOUT, BURGEMEESTERS, SCHEPENEN EN VROEDSCHAP

In 1538 werd Amsterdam dus bestuurd door een schout met zijn dienaren, de rakkers, vier burgemeesters met hun ambtenaren, zeven schepenen en zesendertig leden van de vroedschap. De schout, vanouds de vertegenwoordiger van de landsheer, en daarom ook door hem benoemd, was voornamelijk belast met het handhaven van de openbare orde, het opsporen van misdadigers, het uitvoeren van de door de schepenen opgelegde vonnissen en het toezicht op de naleving van de door de stedelijke en landsheerlijke overheid uitgevaardigde wetten en verordeningen. In 1509 echter had de immer in geldnood verkerende keizer Maximiliaan van Oostenrijk het ambt van schout voor een onbepaalde periode verpacht aan de stad Amsterdam en ermee inge-



2.4
Anoniem, *Vier graven en gravinnen van Holland*, vermoedelijk Jacoba van Beieren, Filips de Goede, Isabella van Portugal en Willem VI van Beieren, laatste kwart vijftiende eeuw, eikenhout, ca. 102-109 cm hoog, Amsterdam, Amsterdam Museum. De vier (oorspronkelijk beschilderde) beelden stonden in de Vierschaar in het oude stadhuis van Amsterdam.

stemd dat de vier burgemeesters, gehoord hebbende de vroedschap, voortaan de schout mochten benoemen. Het zal duidelijk zijn dat de Amsterdamse stadsbestuurders dankzij dit privilege een belangrijke troefkaart in handen kregen, waarmee zij hun onafhankelijkheid ten opzichte van Maximiliaan en later zijn opvolger, keizer Karel V, die in 1515 het bestuur overnam, hebben kunnen verstevigen. Hoe stevig zou blijken toen ook in Amsterdam de hervorming aanhangers kreeg en van hogerhand de stedelijke overheid opdracht kreeg streng op te treden tegen ketters. De Amsterdamse heren voelden daar echter weinig voor en maanden de schout, de eerst verantwoordelijke voor het opsporen van deze dissidenten, discreet op te treden. Meester Jan Hubrechtsz, die tussen 1518 en 1534 het schoutambt vervulde (zie hoofdstuk 8), begreep wat van hem werd verwacht en zag veel door de vingers, uiteraard tot grote ergernis van de landsheerlijke overheid.

De verkiezing van de vier burgemeesters, de feitelijke machthebbers van de stad, was eveneens een puur Amsterdamse aangelegenheid. In de meeste andere Hollandse steden had de landsheer of zijn vertegenwoordiger, de stadhouder, zeggenschap over de aanstelling van de burgemeesters; zo niet in Amsterdam. In 1400 namelijk had hertog Albrecht van Beieren, graaf van Holland, Amsterdam het recht gegund dat jaarlijks op 1 februari de leden van de zogeheten Oud-Raad, waarin alle oud-burgemeesters en oud-schepenen zitting hadden, zonder zijn inmenging een nieuw college van burgemeesters mochten kiezen. De enige voorwaarden die de hertog aan dit recht verbond waren dat de nieuw gekozenen de leeftijd van veertig jaar waren gepasseerd en minstens zeven jaar in bezit moesten zijn van het poorter- of burgerrecht. Welke tegenprestatie de stad heeft moeten leveren voor het verkrijgen van dit waardevolle privilege weten wij helaas niet, maar waarschijnlijk heeft men flink in de buidel moeten tasten. Met hand en tand heeft Amsterdam dit privilege verdedigd; met succes, want tot 1795 zijn de Amsterdamse burgemeesters op deze wijze verkozen.

De jaarlijkse verkiezing van de zeven schepenen, de rechterlijke macht, daarentegen was een samenspel tussen stad en het Bourgondisch-Habsburgse gezag. In 1477 had hertogin Maria van Bourgondië bepaald dat de vroedschap elk jaar op 28 januari bij meerderheid van stemmen een lijst van veertien personen moest opstellen, waaruit zij of de stadhouder er dan zeven zouden kiezen, die dan op 2 februari geïnstalleerd zouden worden.

Ten slotte nog enkele opmerkingen over de vroedschap waarin de ‘alre rijcksten, notabelen, eerbaerlijcksten, redelijcksten ende vredelijcksten’ zitting hadden. De burgemeesters waren verplicht deze raad om advies te vragen in alle belangrijke zaken, in het bijzonder op het terrein van financiën en nieuw aan te besteden openbare werken. Ook diende de raad geraadpleegd te worden over welke standpunten Amsterdam moest innemen in de vergaderingen van de Staten van Holland en in de onderhandelingen met de landsheerlijke overheid in Brussel en Mechelen.

WIJS EN GEMATIGD

In 1538 speelde de ‘gewone’ Amsterdammer dus geen enkele rol meer in het bestuurlijke proces. Het oorspronkelijke ideaal van een samenleving waarin alle leden niet alleen het recht maar ook de plicht hadden zich in te zetten voor het algemeen belang leek daarom verder weg dan ooit. Amsterdam werd voortaan bestuurd door een bevoorrechte elite van aan elkaar gelieerde gegoede families, die onder elkaar de politieke functies verdeelden. In de lijsten van burgemeesters en schepenen keren dan ook steeds weer dezelfde namen terug, zoals Cornelis Jansz de Vlaming, Claes Heijn Claesz, Floris Jan Claesz, Claes Gerritsz Deyman, Claes Gerrit Mattheusz en natuurlijk Andries Boelen (afb. 2.5), die tussen 1496 en 1519 veertien keer het ambt van burgemeester vervulde. Zo’n gesloten politiek systeem wordt wel een aristocratie of oligarchie genoemd.

Een dergelijk politiek bestel is echter geen vanzelfsprekende zaak. Machthebbers moeten kunnen uitleggen waarom zij wel en anderen niet het recht hebben beslissingen te nemen die de gehele gemeenschap aangaan. In de geschriften van onder andere Erasmus en andere humanisten en juristen die het Romeinse recht hadden bestudeerd, vond de elite in deze periode de argumenten om hun geprivilegieerde positie te kunnen rechtvaardigen. Erasmus en zijn kring bepleitten immers het bestuderen van de schrijvers uit de klassieke oudheid, volgens hen de bron van beschaving. Hun pleidooien hadden een gunstige uitwerking op het onderwijs. Op de twee stadsscholen, één aan de Oude en één aan de Nieuw Zijde, en particuliere scholen leerden de zonen van de bevoorrechte elite het gedachtegoed van Romeinse schrijvers als Livius, Seneca en de jurist en politicus Cicero kennen. Met name



2.5
Anoniem (vermoedelijk een kopie naar portret van ca. 1500), *Andries Boelen (1455-1519)*, zeventiende eeuw, olieverf op paneel, 50 x 33 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum

laatstgenoemde heeft tal van geschriften nagelaten waarin hij zijn gedachten laat gaan over de ideale inrichting van de samenleving. Volgens hem is de regering in principe een *res publica,* een openbare zaak, waaraan ieder lid van de samenleving verplicht is een bijdrage te leveren. Om deze plicht goed te kunnen vervullen moet men kunnen beschikken over burgerlijke deugden, waarvan gematigdheid, eerbaarheid en wijsheid of redelijkheid de belangrijkste zijn. Gematigd en eerbaar zijn zij die zich weten te beheersen en zich niet laten leiden door materiële, vluchtige en oneervolle genoegens. Wijs zijn zij die eerst nadenken voordat zij iets doen, immer het juiste midden kiezen, hun emoties weten te beheersen en onverstoorbaar de ingeslagen weg volgen.

De meeste mensen missen echter deze deugden. Bij hen is het vlees vaak sterker dan de geest. Zij worden gedreven door hebzucht, jaloezie en lustgevoelens en stellen het eigenbelang boven het algemeen belang. Het wispelturig volk, aldus Cicero, is zich daarvan bewust en heeft er daarom op basis van wederzijds vertrouwen mee ingestemd hun recht op deelname aan de regering over te dragen aan het *major pars,* het betere en verstandiger deel van de gemeenschap. Zolang dit betere deel het vertrouwen niet schaadt, het algemeen belang vooropstelt en wijs en verstandig regeert, zal de samenleving bloeien. Kortom, de ideale maatschappij is een *communitas,* een *universitas,* die bestuurd wordt door een aristocratie, afgeleid van het Griekse *aristoi-krateo,* dat letterlijk betekent 'de besten regeren'. Deze 'besten' waken over de stad zoals een verstandige vader – het woord patriciër is afgeleid van het Latijnse *pater* vader – zijn gezin hoedt, streng doch rechtvaardig, die door zelf het goede voorbeeld te geven zijn kroost een spiegel voorhoudt hoe het zich dient te gedragen.

WISSELING VAN DE MACHT: 1538

Helaas weten wij weinig over de inrichting en decoratie van het oude stadhuis (afb. 2.4, 2.6), omdat veel bij de brand van 1652 verloren ging. Vandaar dat wij ook niet weten hoe de Amsterdamse bestuurders dit gedachtegoed hebben verbeeld. Wat we wel weten is dat in het nieuwe stadhuis van Jacob van Campen, dat in 1655 werd ingewijd, in alle vertrekken waar de schout, burgemeesters, schepenen en vroedschap resideerden de geest van Cicero rondwaarde. In de voormalige raadszaal van de burgemeesters bijvoorbeeld hangt boven de schouw nog altijd een groot schilderij van Ferdinand Bol uit 1656, waarop te zien is hoe de wijze, onkreukbare Romeinse consul Gaius Fabricius Luscinus hooghartig koning Pyrrhus, die hem probeert om te kopen, afwijst (afb. 2.7). Al deze schilderijen en symbolen moesten de heren bestuurders herinneren aan hun verantwoordelijkheden en plichten, maar vormden tegelijkertijd de legitimatie van hun positie.

Bij de brand van 1652, dat weten wij wel, ging een reeks van acht schilderijen verloren van de schilder Barend Dircksz. Na het neerslaan van het

130912_p001_089.indd 25 17-02-14 12:27



Wederdopersoproer in mei 1535 (waarover meer in hoofdstuk 8), kreeg Barend opdracht van het stadsbestuur deze schokkende gebeurtenis te vereeuwigen, ongetwijfeld om hen blijvend eraan te herinneren dat het volk door hartstochten wordt gedreven en daarom in toom moet worden gehouden. En dat was nu juist wat het zittende bestuur toen niet had gedaan. Het vertrouwen in de wijsheid van het bestuur was derhalve geschaad en dat kon en mocht niet zonder gevolgen blijven.
In 1536 mengde landvoogdes Maria van Hongarije, die keizer Karel V vertegenwoordigde in de zeventien gewesten, zich daarom hoogstpersoonlijk in de verkiezingen van het nieuwe college van schepenen. Zij zorgde ervoor dat zeven nieuwe schepenen werden gekozen die geen banden hadden met de heersende elite. Tegelijkertijd werd druk uitgeoefend om het college van burgemeesters, de spin in het web van de macht, te hervormen, vanwege hun lankmoedig optreden tegen de wederdopers en andere ketters.

1 februari 1538, de dag waarmee we zijn begonnen, moest de dag van de waarheid worden. Op dringend advies van de landsheerlijke overheid en met hulp van de nieuwbenoemde schepenen werd de factie die decennialang het burgemeestersambt had gemonopoliseerd van het pluche gelicht en vervangen door een nieuwe coterie, die bekend zou

2.6
Jacob van der Ulft (naar Pieter Saenredam), *Het oude stadhuis*, ca. 1657-1689, olieverf op doek, 70,5 x 84 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (bruikleen Stichting Genootschap Amsterdam Museum)



2.7
Ferdinand Bol, *Gaius Fabricius Luscinus wijst koning Pyrrhus af*, 1656, olieverf op doek, Amsterdam, Paleis op de Dam, Oud-Raadzaal



2.8
Anoniem (kopie naar Dirck Barendsz), *Joost Sybrantsz Buyck (1505-1588)*, eerste helft zeventiende eeuw, olieverf op doek, 45 x 36 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum

worden onder de naam de *sincere katholiecke partij* of de Dirckisten naar hun leider meester Hendrick Dircksz. Hij zou de komende jaren veertien keer tot burgemeester worden gekozen, zijn neef Joost Sybrantsz Buyck (afb. 2.8) zelfs zeventien maal. Precies veertig jaar heeft de kliek rond Hendrick Dircksz met strakke hand Amsterdam geregeerd, totdat ook zij met fluwelen hand van het kussen werden gelicht en aan de dijk gezet.

130912_p001_089.indd 27 17-02-14 12:27



130912_p001_089.indd 28 17-02-14 12:28

Hoofdstuk 3

MIRAKELSTAD

Het Mirakel en de Heilige Stede in de zestiende eeuw

Suzette van 't Hof

3.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Het Mirakel ter Heilige Stede*, ca. 1515, (incomplete) reeks van acht doeken, tempera op doek, Amsterdam, Amsterdam Museum (cat. 22), detail

3.2
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de Kapel ter Heilige Stede

Het is 1345, een koude winternacht op de grens van 15 en 16 maart. Door de smalle, dichtbebouwde en niet zo welriekende straatjes van middeleeuws Amsterdam haasten zich de vlugge voeten van de pastoor van de Sint- Nicolaaskerk. Aan de overkant van de Amstel wordt met smart op hem gewacht. Hij is niet alleen; in zijn bagage draagt hij het Lichaam van Christus. Dat lijkt een wel al te zware belasting voor een kleine herder van een nog ontluikende parochie te zijn, maar niets is minder waar.



In het Nieuwe Testament wordt beschreven hoe Christus tijdens het Laatste Avondmaal het sacrament van de eucharistie heeft ingesteld. Hij deed dit door in aanwezigheid van de apostelen het brood te breken en een kelk met wijn te nemen met de woorden: 'Neem en eet dit is mijn lichaam' en 'Drink er allen uit, want dit is mijn bloed' (Mattheüs 26:26-28). Hij vroeg zijn leerlingen deze handeling te blijven herhalen tot zijn gedachtenis. Tijdens een Concilie van Lateranen in 1215 werd de 'Transsubstantiatieleer' aangenomen die nog altijd onverminderd van kracht is: in de heilige mis is Christus na de woorden die hij tijdens het Laatste Avondmaal sprak in vlees en bloed aanwezig in de hoedanigheid van brood en wijn.

Terug naar 1345, naar die koude winternacht van 15 op 16 maart. In een huis in Die Lane – de huidige Kalverstraat – ligt een man ziek te bed. Bevreesd te zullen sterven, ontbiedt hij een geestelijke. Juist op tijd komt de pastoor van de Sint-Nicolaaskerk – de huidige Oude Kerk – aangesneld. De man wordt op zijn wenken bediend; de pastoor verleent hem het sacrament der zieken. Later die avond braakt de man, door ziekte overmand, de hostie weer uit. Het braaksel wordt opgevangen in een schaal en in het haardvuur gegooid; het vuur wordt opgepord voor de nacht. Wanneer de verzorgster van de zieke man zich de volgende ochtend wil warmen aan het haardvuur treft ze tot haar grote schrik een nog ongeschonden, stralend witte hostie tussen de vlammen aan. Onverschrokken grijpt zij in het vuur

130912_p001_089.indd 29 17-02-14 12:28



130912_p001_089.indd 30 17-02-14 12:28



130912_p001_089.indd 31 17-02-14 12:28

en zonder zich te branden neemt ze het onverteerde en onverbrande 'Lichaam van Christus' in haar hand. Ze legt het Heilig Sacrament op een kussen en sluit het weg in een linnenkist (afb. 3.3-3.5).

De gealarmeerde pastoor komt poolshoogte nemen. Hij hevelt de hostie over in een hostiedoosje en neemt het Heilig Sacrament in het geheim mee naar de Oude Kerk. De volgende ochtend blijkt de hostie op miraculeuze wijze teruggekeerd te zijn in de Kalverstraat. De verbouwereerde pastoor neemt de hostie nogmaals mee. Het mag niet baten. Telkens weer ligt de hostie te stralen in de kist. De boodschap van God wordt de derde keer wél verstaan; God wil dat het mirakel geopenbaard wordt. De hostie wordt op gepaste wijze, in een processie van alle opgetrommelde geestelijken in Amsterdam opgehaald en met grote eer en waardigheid naar de Oude Kerk gebracht.

Het nieuws van de hostie die niet wilde branden verspreidde zich als een lopend vuurtje door de stad. Binnen enkele dagen gonsde het van de geruchten. Baljuw Floris van Boechorst stelde een onderzoek in. Twee weken na het wonderbaarlijke voorval, op 31 maart 1345 vaardigde hij namens de graaf van Holland, schout, schepenen en burgemeesters van Amsterdam, een met het 'geheime segel van de Stadt van Amsterdam' bekrachtigde oorkonde uit waarin hij het wonder erkent.

Een jaar later voegde Jan van Arkel, bisschop van Utrecht, hieraan toe 'dat alle die mirak'len ter Heyliger Stede geschiet, en die hier naemaels mochten geschieden, eenighsins Godt tot den autheur hebbende, voor yegelick openlick afgekundight souden worden'. De bisschop verleende op 19 oktober 1346 een aflaat van veertig dagen aan allen die de heilige plaats of de wonderhaard bezochten. Als tegenprestatie vroeg Van Arkel de gelovige een weinig aan het onderhoud van de kapel bij te dragen.

Heilig of niet, ook een Sacrament van Mirakel heeft niet het eeuwige leven. Ruim een half jaar nadat het de spijsvertering van de zieke man en het haardvuur doorstaan had, vertoonde de hostie tekenen van bederf. Op 30 november 1346 gaf de bisschop toestemming om nieuwe hosties te wijden om daarmee de voortzetting van de verering zeker te stellen. Pelgrims konden met een gerust hart naar Amsterdam komen om de mirakelhostie te vereren én dat deden ze…in groten getale!

AMSTERDAM PELGRIMSSTAD

Al in 1346 scharrelden de eerste pelgrims rond het huis van de eens zo zieke man. Op de plek van het wonder werd in datzelfde jaar nog een 'schoon capel' getimmerd. Nadat deze Kapel ter Heilige Stede gereed was, zwol het aantal pelgrims aan tot een menigte die halverwege de vijftiende eeuw niemand meer tellen kon. Om het grote aantal pelgrims in goede banen te leiden werd er een speciale toegangsroute tot de stad aangelegd, die van Sloten en Amstelveen, via de Kostverloren Wetering (de huidige Kostverlorenvaart), de Overtoom en de Leidsestraat naar het Rokin liep. Het stuk tussen de Koningsplein en de Kalverstraat was het enige stuk Heilige Weg dat in de middeleeuwen binnen de stadsgrens lag. De route voerde verder door de weilanden.

Twee maal per jaar, in de vastentijd en kort na Pinksteren, vonden er in Amsterdam grote sacramentsprocessies plaats. Op overige dagen liep de schare pelgrims de processieroutes veelal in het holst van de nacht na, waarbij men drie keer om de Heilige Stede ging. Ook in de kapel kon de pelgrim het mirakel vieren door de heilige mis en de verering van de mirakelhostie bij te wonen of door drie keer langs de binnenmuren van de kapel te kuieren.



3.3 en 3.4
Twee zijden van een processievaandel, *Het toedienen van de hostie* (voorzijde) en *Het in het vuur gooien van het braaksel* (keerzijde), vaandel van moderne zijde, waarin een aan twee kanten beschilderd doek uit 1555 is verwerkt, ca. 92 x 73 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (bruikleen Stichting Het Begijnhof Amsterdam)

3.5
Voorzijde van een processievaandel, *Het vinden van de hostie* (zie voor de keerzijde, p. 76, afb. 8.2), vaandel van moderne zijde, waarin een aan twee kanten beschilderd doek uit 1555 is verwerkt, ca. 92 x 73 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (bruikleen Stichting Het Begijnhof Amsterdam)

3.6
Pelgrimsinsigne met Mirakelvoorstelling, ca. 1400-1450, tin, 5,9 x 3,4 cm, Amsterdam, Bureau Monumenten en Archeologie



130912_p001_089.indd 33 17-02-14 12:28

Intussen groeide Amsterdam uit tot een belangrijke handels- en overslagplaats in de internationale scheepvaart. Daarnaast voer Amsterdam wel bij de pelgrimages. De 'reizigers in naam van God' vonden er onderdak, ze werden er gevoed en kochten wierook, kaarsen en pelgrimsinsignes (afb. 3.6). Tot aan de Alteratie in 1578 werd er zelfs as uit de mirakelhaard verkocht. Uit dankbaarheid brachten de pelgrims ex voto's mee: kleine geschenken in de vorm van gekwetste lichaamsdelen waarvoor zij genezing gevraagd hadden. Nadat de kwaal geheeld was, werden de toegezegde wassen of zilveren miniatuurtjes aan de kapel geschonken en aan de wand bevestigd. Daarnaast waren er kleine en grote schenkingen, variërend van enkele muntjes tot goud en juwelen. Rond de Sacramentsdagen ontstonden er jaarmarkten – de Halfvastenjaarmarkt en de Pinksterjaarmarkt – die opgeluisterd werden door muzikanten, jongleurs en minstrelen en ontluisterd door bedelaars en zakkenrollers. Het was een komen en gaan van vogels van diverse pluimage.

Tussen hen bevonden zich ook personen van hoog aanzien. Volgens de overlevering werd aartshertog Maximiliaan I van Oostenrijk in 1482, tijdens een bezoek aan Den Haag zó onwel, dat voor zijn leven gevreesd werd. Maximiliaan vroeg God om hem te sparen. Hij beloofde plechtig de Heilige Stede in Amsterdam met een bezoek te vereren als zijn gebed verhoord werd (afb. 3.7). En God was hem genadig. Twee jaar later, in 1484, loste Maximiliaan zijn belofte in. De aartshertog schonk de kapel een gouden kelk, kostbare misgewaden, een grote waskaars en naar verluidt een glas-in-loodraam waarop de familie knielend in gebed is afgebeeld.

KAPEL TER HEILIGE STEDE

De Heilige Stede viel aanvankelijk nog onder de parochie van Sint Nicolaas, maar in 1365 kroop zij onder de vleugels van de Oude Kerk vandaan en kreeg een eigen kapelaan. Het onderhoud van het heiligdom was kostbaar. Graaf Albrecht van Holland, beschermheer van de Heilige Stede, zag zich in 1378 genoodzaakt paus Clemens VII om een aflaat te vragen. Dit verzoek werd gehonoreerd. De gelovige bezoeker die bijdroeg aan het behoud van de kapel ontving daarvoor een 'strafvermindering' van tien jaar in het hiernamaals.

Desalniettemin verkeerde het pand in 1415 in zulk een slechte staat dat men besloot om de mirakelhostie veilig in de Oude Kerk onder te brengen. Een zestal jaren later viel de Windmolenzijde ten prooi aan een grote brand. De vlammen likten aan de Heilige Stede; het oude, vervallen bouwwerk werd voor een groot deel in de as gelegd. Spoedig verrees een nieuwe kapel. Deze werd toegerust met acht altaren, gewijd aan het inmiddels teruggekeerde Heilige Sacrament, het Heilig Kruis, aan Maria en een vijftal heiligen waaronder Sebastiaan, de schutspatroon van de Handboogschutters. Het Sacramentsgilde, dat uitsluitend uit 'dames van goeden huize' bestond, had de zorg voor het hoofdaltaar.

HET MIRAKEL OP HERHALING

Helaas was niet alles wierookgeur en kaarsenschijn. In Amsterdam stonden houten huizen als lucifers in een doosje op elkaar gepakt in een wirwar van straatjes. Het was 'spelen met vuur' en dat vuur was overal: in huis, in de vele werkplaatsen en tijdens de processies die door de straten kronkelden. Ongelukken konden nauwelijks uitblijven. Nu en dan ging het mis en twee keer ging het zelfs heel erg mis.

In 1421 werd de Nieuwe Zijde in een rokend hoopje puin veranderd en in 1452 op Sint Urbanusdag (25 mei) werden de Nieuwe en de Oude Zijde in een alles verzengend vuur meegenomen. De Heilige Stede stond in vuur en vlam (afb. 3.8).



3.7
Pieter Nolpe, *De hostie wordt vereerd door Maximiliaan I van Oostenrijk en zijn familie*, gravure naar een gebrandschilderd glasraam in de Heilige Stede, tweede kwart zeventiende eeuw, Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam



3.8
Boëtius à Bolswert, *Bij de brand van de Heilige Stede in 1452 bleef de wonderbare hostie ongeschonden*, 1639, gravure uit L. Marius, *Amstelredams eer ende opcomen door de denck-waerdighe miraklen* […] *Anno 1345* (Antwerpen 1639), Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam

Gealarmeerde slotenmakers en smeden snelden toe om het tabernakel open te breken en de monstrans met het 'Alderheyligste' in veiligheid te brengen. Het leek of de hand van God hen tegenhield: breekijzers knapten, tangen vielen uiteen, alle pogingen om het Sacrament te redden liepen op niets uit. De redders in nood keerden met 'haer voeten ofte schoenen eenichsins verbrant' huiswaarts. De volgende dag werd de hostie in een ongeschonden monstrans tussen de zwartgeblakerde resten van de kapel teruggevonden. God was even terug in Amsterdam.

In de middeleeuwen werden relieken op echtheid getest door ze aan vuur bloot te stellen. Relieken waren onbrandbaar; maar meer nog dan de vuurproef golden wonderen, die door een reliek of een wonderbaarlijke gebeurtenis teweeggebracht waren als het ultieme bewijs van de echtheid van het eerste wonder. Deze nevenwonderen werden in 'mirakelboekskes' opgetekend. Het mirakelboek van de Heilige Stede is verloren gegaan. Dankzij Leonardus Marius rector van het Begijnhof (1631-1652), zijn nog elf van deze wonderen overgeleverd. Verreweg het ontroerendst was het verhaal van kleine 'suster Lysbet Franssen' uit het Maria Magdalenaklooster in Bethaniën. Zij leed aan 'so groote swindelinge' in haar hoofd en aan 'benautheyt' om haar hart. Haar zere beentjes werden gewreven en gestoofd 'dat ter 't vel afginck'. Nadat zij in de Heilige Stede op haar schraagje drie keer om de wonderhostie was gekropen, zette God haar weer met beide benen op de grond: 'en voort ben ick op myn voeten ghesont te huys ghegaen by der gratien Gods'.

HET JUBELJAAR 1500-1501

De Heilige Stede gold als pleisterplaats voor elke menselijke 'wonde'; groot en klein. En soms, soms werd een gebed verhoord. De hoge geestelijkheid bekeek deze nevenwonderen met de nodige terughoudendheid. Zij vreesde dat er maar al te vaak van lichtgelovigheid sprake was. Desalniettemin was de Kerk ervan doordrongen dat er in Amsterdam iets bijzonders aan de hand was en dat werd gehonoreerd. In het jubeljaar 1500 kon eenieder die een pelgrimage naar de Rome ondernam een volle aflaat verdienen. Voor de gelovige die niet in staat was om de heilige stad aan te doen, werd door de paus in het daaropvolgende jaar een aflaat gehecht aan andere pelgrimsoorden. In 1501 viel Amsterdam deze eer te beurt. De stadsregering beloofde de pelgrims tussen 16 maart en 18 april 1501 een vrijgeleide. Het was processietijd.

SACRAMENTSPROCESSIES

In de late middeleeuwen was er altijd wel een reden om een plechtige ommegang te houden. De vele feestdagen van heiligen nodigden daartoe bijna dagelijks uit. Nadat tijdens het Concilie van Lateranen vastgelegd was dat Christus in de eucharistie aanwezig is, sloeg de verering die voorheen alleen relieken gold, over op de eucharistie. In 1264 stelde Paus Urbanus IV het 'Hoogfeest van het Heilig Lichaam en Bloed van Christus', kortweg 'Corpus Christi' in. De eucharistie had nu een eigen feestdag, die viel op de tweede donderdag na Pinksteren. Vanaf de veertiende eeuw werd 'Corpus Christi' met een sacramentsprocessie gevierd.

Daarnaast had Amsterdam een eigen Sacramentsdag, die van het Mirakel. Deze dag viel op de eerste woensdag na 12 maart, de feestdag van Gregorius de Grote. Ter onderscheid van beide feestdagen

sprak men van de Sacramentsdag in de vasten en de Sacramentsdag in de zomer.

De eerste sacramentsprocessies dateerden uit 1360. Ze waren eenvoudig van karakter. De latere processies daarentegen slingerden zich met veel pracht en praal als kleurige linten door de krappe straten, die voor de gelegenheid opgepoetst en met bloemen versierd waren. In de deur- en raamopeningen langs de route brandden kaarsen.

Dankzij de 91-jarige Agatha Hendrix Loen is de route bekend. Zij liet op 16 december 1651 optekenen dat het Sacrament 'devotelijck en solemneel' door de stad gedragen werd. Vanaf 1498 startten de processies in de Kalverstraat, van daaruit bewoog de stoet zich richting Dam. Daar werd halt gehouden voor de aanbidding van het Sacrament. Via de Nieuwendijk en de Ra(a)mskooi trok men naar de Nieuwebrug waar de schepen gezegend werden. Vervolgens voerde de route via de Warmoesstraat door de Nes, de Langebrugsteeg, over de Langebrug, door de Taksteeg terug naar de Kalverstraat waar een aantal keren om de Heilige Stede heen gelopen werd. Tot slot werd de monstrans met haar kostbare inhoud teruggeplaatst in het tabernakel.

De Nieuwebrug was hierbij in meer dan één opzicht een schakel tussen de Oude en de Nieuwe zijde. Op het midden van de brug werd het Sacrament door de pastoor van de Nieuwe Kerk overgedragen aan de pastoor van de Oude Kerk.

DE VROUWENOPSTAND VAN 1531

Vanaf het tweede kwart van de zestiende eeuw kreeg het stadsbestuur met protest van allerlei aard te maken. 'Protestanten' verzetten zich tegen de misstanden binnen de katholieke kerk. Daarnaast leek er naast God nog een nieuwe religie op te staan: de handel. 'Koopmansgeest' en 'volksvroomheid' leken niet altijd hand in hand te gaan. De dames van het Sacramentsgilde konden daarover meepraten.

In 1531 wilde het stadsbestuur een wolpakhuis bouwen op het terrein van de Heilige Stede. Het ging immers niet om gewijde grond. Het Sacramentsgilde dacht daar anders over. Op woensdagavond 31 mei trokken driehonderd vrouwen er in het donker met een spade op uit om de reeds gegraven sleuven voor de fundering van het pakhuis te dichten. De vier 'overwiven' – vrouwen uit vooraanstaande Amsterdamse families – werden aansprakelijk gesteld voor deze rebelse daad. Op 13 juni werden zij in het openbaar veroordeeld en verbannen. De banvloek werd vervangen door een fikse boete. Dezelfde dag nog reisden de dames naar Brussel om zich bij Keizer Karel V te beklagen. Karel, die in Amsterdam een belangrijke handelsstad zag maar ook het Sacramentsgilde een warm hart toedroeg, zat tussen twee vuren en liet zijn kanselier rechtspreken.
Deze handhaafde de eerder opgelegde straf.
De overwiven betaalden en de magistraten bouwden. Het omstreden 'huys om den wolle daer op te slaen' verrees op heilige grond.

DE BEELDENSTORM, 1566

Enkele decennia later lag de Heilige Stede zwaarder onder vuur. Het was augustus 1566; de Beeldenstorm raasde door Amsterdam. Wederom toonden de dames van het Sacramentsgilde dat ze geen katjes waren om zonder handschoenen aan te pakken. Op 17 september probeerden beeldenstormers het heiligdom binnen te dringen. Zij troffen daar de gildedames aan die liever wilden sterven voor de goede zaak dan hun kapel te laten ontheiligen: 'aldus hebben sy dit geboeft soo door dreygementen en ontsagh […] als door geschreeuw, niet alleen



3.9
Mirakelkist/documentenkist van het Sacramentsgilde der Heilige Stede, eerste kwart zestiende eeuw, beschilderd eikenhout met beslag, Amsterdam, Amsterdam Museum.
Volgens de overlevering werd de wonderhostie in deze 'viercante groene kist' bewaard.





3.10
Poging tot reconstructie van de presentatievorm van de Mirakeldoeken van Jacob Cornelisz van Oostsanen (cat. 22), door Norbert Middelkoop en Tom van der Molen. De voorstelling is op enkele plaatsen digitaal aangevuld met scènes afkomstig van twee processievaandels met Mirakelvoorstellingen uit 1555 (afb. 3.3-3.5 en afb. 8.2).

wederhouden, maer oock uyt de kercke gedreven'. De Heilige Stede was gered. De spanningen in de stad liepen na de Beeldenstorm hoog op; de toekomst van de Heilige Stede bleef onzeker.

DE ALTERATIE EN HET MIRAKEL

Op 26 mei 1578 vond in Amsterdam de Alteratie plaats; het voornamelijk katholiek stadsbestuur werd in een vreedzame revolutie door de protestanten aan de dijk gezet. Drie dagen later werd de Heilige Stede belaagd. Alles wat aan het door de protestanten zo vermaledijde Mirakel herinnerde, werd vernietigd. Kerkelijk goud en zilver werd omgesmolten en wat er nog uit de inboedel gered kon worden werd over de diverse instellingen in de stad verdeeld. Kort daarna werd de kapel toegewezen aan het Burgerweeshuis. Omdat de wezen elders ter kerke gingen besloot het bestuur de ruimte te exploiteren. De eens zo Heilige Stede fungeerde als paardenstal, stadsturfhuis, zoutopslag en als oefenruimte voor de rederijkers. Pas in 1590 namen de calvinisten definitief hun intrek in het voormalige heiligdom dat zij, om alle banden met het verleden te verbreken sindsdien 'Nieuwezijdskapel' noemden.

De katholieken waren weliswaar verdreven, maar dat wat diep in de harten van vele gelovigen geworteld was liet zich niet zo gemakkelijk uitroeien. Een enkele keer schoot er een katholiek visje door de mazen van het protestantse net om in de voormalige Heilige Stede haar rozenkrans te bidden. Ook de rondjes die op Sacramentsdag in de nachtelijke uren driemaal om de Heilige Stede gelopen werden, werden heimelijk voortgezet.

Het nabijgelegen Begijnhof, dat katholiek gebleven was, nam de rol van de Heilige Stede over om de verering van het Mirakel tot in onze tijd voort te zetten. De Stille Omgang voert nu jaarlijks enkele duizenden gelovigen uit het hele land langs de oude processieroute.

De Mirakelverering is, weliswaar in afgeslankte vorm, nog altijd springlevend. Wat een zieke zwakke maag vermag!



130912_p001_089.indd 38 17-02-14 12:29

Hoofdstuk 4

GEBED ZONDER END

Een Amsterdamse kloostergeschiedenis

Suzette van 't Hof

4.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De aanbidding van Christus met de familie Boelen*, 1512, olieverf op paneel, 128 x 177 cm, Napels, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte (cat. 13), detail

4.2
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van het Sint-Luciënklooster (waar nu het Amsterdam Museum staat)

Op 'Amsterdam die grote stad' volgt zonder aarzelen 'die is gebouwd op palen'. Het zijn gevleugelde woorden. Wat velen niet weten, is dat deze palen pas in de zeventiende eeuw de grond ingingen. Amsterdam heeft dan al drie eeuwen stadsrechten. Veeleer dan op houten palen is Amsterdam 'gebouwd' op de pijlers van het geloof; op vele vrome gedachten en evenzoveel 'Weesgegroetjes' en 'Onzevaders', die in de kerken, kloosters en kapellen, op het Begijnhof en in de beslotenheid van menig burgerhuis in de loop der eeuwen uitgesproken of in stilte gepreveld werden. Alles bestond in en door God. 'Amsterdam, die grote stad', die rust op vruchtbare religieuze bodem.



EERSTE GENERATIE

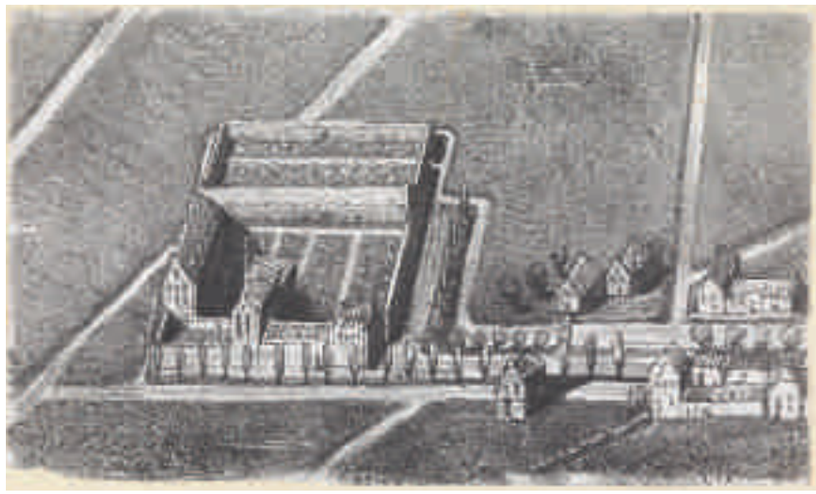
De eerste kloosters werden aan het einde van de veertiende eeuw gesticht. Drijvende kracht achter deze stichtingen was de priester 'Ghisebrecht Douw', telg uit het rijke en roemrijke geslacht Sael. De godvruchtige Gijsbert voelde zich sterk aangetrokken tot de ideeën van Geert Groote (1340-1384), de grondlegger van de Moderne Devotie.

Deze hervormingsbeweging zette zich af tegen het verval van de mores binnen de kerk en de verrijking van de geestelijkheid, waarbij ook abten van oude kloosterorden maar al te vaak een 'prinsheerlijk' leven leefden. Geert Groote riep zijn volgelingen op terug te keren naar de basisbeginselen van het christendom door een sober en ingekeerd leven te leiden en daarmee in de voetsporen van Christus te treden. De volgelingen van Geert bundelden hun krachten en richtten lekengemeenschappen van mannen en vrouwen op, om binnen de beslotenheid van broeder- en zusterhuizen gezamenlijk hun idealen vorm te kunnen geven. Aanvankelijk waren deze gemeenschappen van Broeders en Zusters des Gemeenen Levens aan geloften noch regels gebonden. Later namen ze milde, voor leken bestemde kloosterregels aan, die aansloten bij het gedachtegoed van de Moderne Devoten. De roep tot verinnerlijking van Geert Groote vond vooral in de steden gretig ingang. In Amsterdam droeg zijn biechtvader Gijsbert Dou deze idealen uit.

Rond 1380 verklaarde een aantal vrome vrouwen dat zij wilden overgaan tot een gemeenschappelijk leven. Daartoe werd een huis aangekocht. In 1389 wierp Gijsbert zich op als voogd van deze vrouwen. Hij vormde de kleine gemeenschap om tot een zusterhuis van de Zusters des Gemeenen Levens. De kiem voor het Amsterdamse kloosterleven was gelegd.

Gijsbert zelf trok met twee andere priesters bij een vriend in. Zij vormden samen het eerste broederhuis van de Broeders des Gemeenen Levens. Gijsbert streefde ernaar om beide huizen onder te brengen bij de Orde van Reguliere Kanunnikessen en Kanunniken. Deze Augustijner orde kon Geert Groote's goedkeuring wél wegdragen. Gijsbert rekende daarbij op de steun van de Amsterdammers. Hij vond twee rijke en machtige weduwen bereid om het vrouwenklooster te sponsoren; voor het mannenklooster verwierf hij de steun van de meer dan schatrijke priester Dirk Sloyer. De heren kregen de zegen van de graaf van Holland en de bisschop van Utrecht voor de oprichting van zowel een mannen- als een vrouwenklooster.

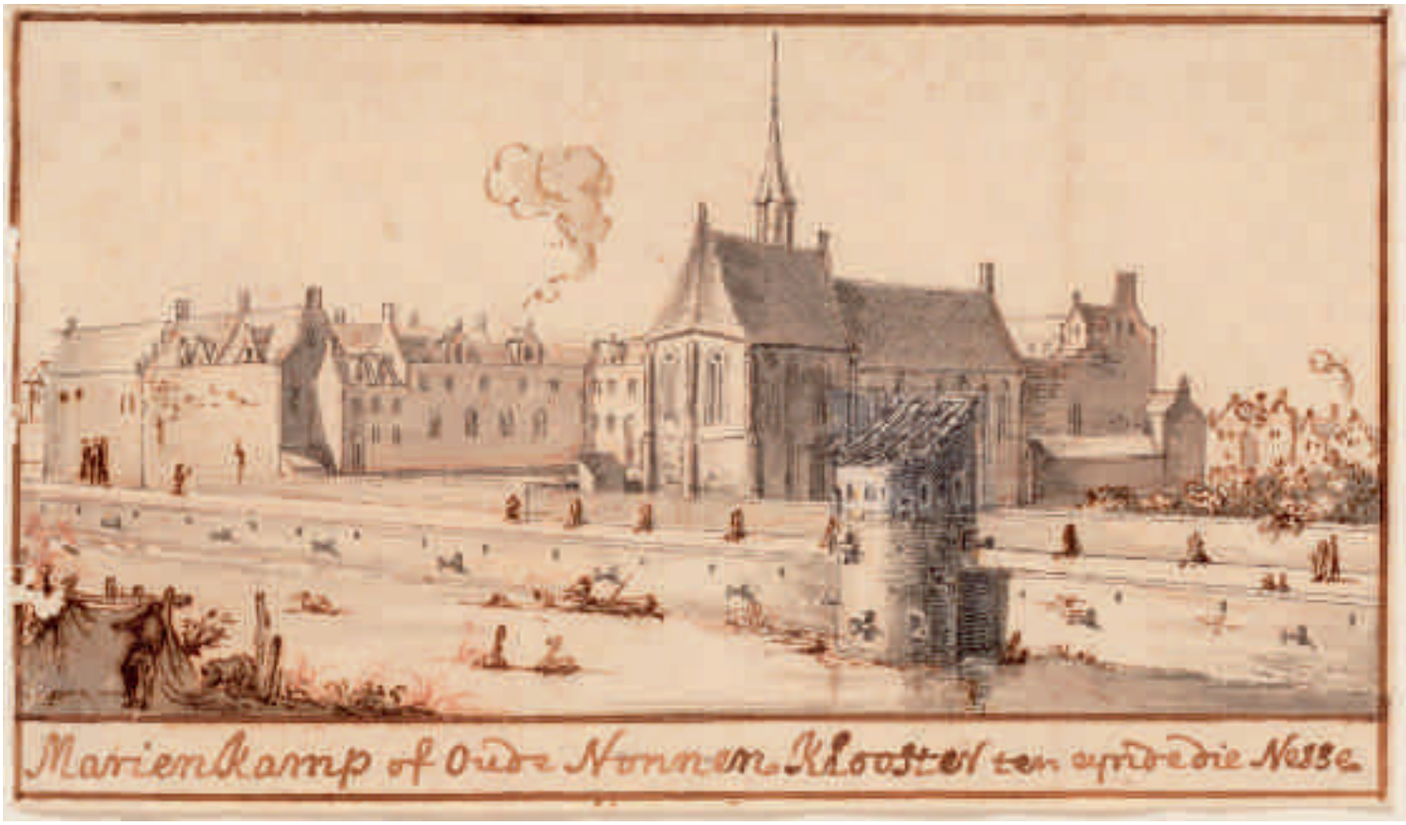
Gijsbert Dou was niet de enige met stichtelijke plannen. Aan de andere kant van de stad zette de schout Dirk Simonsz zich in voor de komst van een Kartuizerklooster (afb. 4.3). Ook hij had de graaf van Holland op zijn hand. In 1392 kreeg Dirk toestemming om zijn plannen te verwezenlijken. De aanhangers van het Kartuizerklooster wisten Sloyer voor hun idealen te strikken en kaapten hem weg bij Gijsbert. Gijsbert was niet bemiddeld genoeg



4.3
August Allebé,
Het Kartuizerklooster,
ca. 1856, lithografie,
9,6 x 16,1 cm, Amsterdam,
Amsterdam Museum



4.4
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De aanbidding van Christus met de familie Boelen*, 1512, olieverf op paneel, 128 x 177 cm, Napels, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte.
Dit schilderij werd gemaakt voor het Kartuizerklooster (cat. 13).



4.5
Jacobus Stellingwerff, *Sint-Mariënveld ten Nyen Lichte- of Oude Nonnenklooster*, 1725-1727, tekening, Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam

om eigenhandig beide kloosters te financieren. Voor het vrouwenklooster zag hij door de bijdragen van de rijke weduwen voldoende toekomst; het mannenklooster was echter geheel van hem afhankelijk. Gijsbert koos voor de mannelijke tak. Hij bleef intussen naarstig op zoek naar medefinanciers. Het kanunnikessenklooster werd het eerst gerealiseerd. In 1393 kwam het onder de naam Sint-Mariënveld ten Nyen Lichte op de kaart te staan (afb. 4.5). Het huis groeide uit tot een volwaardig klooster dat zo'n tien jaar later het 'Oude Nonnenklooster' genoemd werd. Dit had niets met de leeftijd van de nonnen te maken, maar des te meer met de komst van 'Nieuwe Nonnen' (1403). De weduwen traden zelf in. Tien overige kanunnikessen, allen van goede komaf, brachten voldoende middelen in om het ontbrekende deel van Gijsbert te kunnen compenseren. Het klooster groeide uit tot een elitair gezelschap. Een dertigtal minder fortuinlijke 'susteren' moest het pand verlaten.

Het kanunnikenklooster liet nog even op zich wachten. In 1394 werd de acte opgemaakt en in 1395 had Gijsbert zoveel kapitaal onder vrienden, familie en buren vergaard, dat hij als eerste kanunnik het klooster Sint-Jan de Evangelist ter Nieuwer Amstel, kortweg het Regulierenklooster, binnen kon gaan.

De Kartuizers waren verreweg het populairst. De Oude Nonnen en de Regulieren waren genoodzaakt hun koers aan te passen om het Kartuizerklooster bij te kunnen benen. De Oude Nonnen trokken enkel nog dochters uit rijke Amsterdamse families aan, die bij hun intrede in het klooster een aanzienlijke 'bruidsschat' van hun vaders meekregen. De Regulieren boksten enige tijd tegen de Kartuizers op, totdat de oprichter van het Kartuizerklooster bij de Hoekse- en Kabeljauwse twisten om het leven kwam. Gijsbert zat weer in de lift. In navolging van de Oude Nonnen richtte het Regulierenklooster zich voortaan voornamelijk op rijkeluiszonen. De eerste generatie kloosters – het Oude Nonnenklooster, het Kartuizerklooster en het Regulierenklooster – was in bedrijf.

TWEEDE GENERATIE

Inmiddels diende zich een tweede generatie kloosters aan. De zusters die het Oude Nonnenklooster gedwongen verlaten hadden lieten zich niet kisten. Zij richtten nieuwe zustergemeenschappen op met steun van rijke Amsterdamse burgers en familie en vrienden. In razendsnel tempo werden er in de periode 1393-1425 elf zuster- en één broederhuis opgericht. Na verloop van tijd namen deze zuster- en broederschappen alle de Derde Orde van Sint Franciscus aan. Vier van deze conventen stroomden later door naar de strengere regel van Augustinus. Het merendeel van deze kloosters ondervond financiële en morele steun van Gijsbert en de zijnen. Uitzondering was het in 1414 gestichte Sint-Luciënklooster, dat tegen het Begijnhof aan geschurkt lag (afb. 4.2). De zusters van Sint Lucia waren voor hun geestelijk welzijn aangewezen op de biechtvader van het Begijnhof. In financieel opzicht konden zij terugvallen op een aantal weldoeners uit hun directe omgeving.

Het even verderop, eveneens aan de Nieuwe Zijde, gelegen Geertruidenklooster werd voor het eerst in 1432 vermeld. Het klooster zou echter ruim daarvoor, vermoedelijk al in 1416 gesticht zijn. Dit maakt het aannemelijk dat Gijsbert ook bij de oprichting van dit klooster betrokken is geweest. Hij overleed in 1420. Het was het einde van een tijdperk.



4.6
De minderbroeder Jan Brugman tijdens zijn preek op 19 juli 1455 op het kerkhof in Kampen, tekening uit het zogenaamde *Digestum vetus* (1454-1473), Kampen, Gemeentearchief

DERDE GENERATIE

Tot de tweede helft van de vijftiende eeuw ondervonden de kloosters weinig tegenwerking. Zij konden zich uitstekend redden dankzij de vele legaten en schenkingen van gegoede burgers en dankzij eigen bezittingen en inkomsten uit lijf- en losrenten en medegaven van intredende kloosterlingen. Daarnaast was de lakennijverheid voor de meeste vrouwenkloosters de belangrijkste bron van inkomsten. De nonnen weefden en sponnen er lustig op los. Tot slot waren de kloosters vrijgesteld van accijnzen op het brood en het bier dat zij voor eigen gebruik bakten en brouwden. Daarnaast waren zij vrijgesteld van stedelijke belastingen.

Rond het midden van deze eeuw realiseerde het stadsbestuur zich dat er wel érg veel kloosters in Amsterdam waren. Door de verwerving van steeds meer grond waren zij uitgegroeid van kleine zustergemeenschappen in doorsnee Amsterdamse woonhuizen tot omvangrijke kloostercomplexen met alles erop en eraan. De kloosters regen zich aaneen als kralen aan een gebedssnoer. Kostbare grond werd opgeslokt. Het stadsbestuur stelde paal en perk aan de uitbreiding van bestaande kloosters en aan de oprichting van nieuwe kloosters. In de tweede helft van de vijftiende eeuw werden er nog vijf nieuwe kloosters oogluikend toegelaten. De derde generatie kloosters dankte haar bestaan aan krachtige pleitbezorgers en aan het feit dat zij de stad mogelijkheden te bieden hadden, die andere kloosters niet konden bieden.

In 1462 kon het stadsbestuur niet langer weerstand bieden aan de orde van Minderbroeders. De landsheer was hen gunstig gezind. Maar wat zo mogelijk nog belangrijker bleek te zijn, was dat zij de spreekwoordelijke Brugman onder hun gelederen hadden (afb. 4.6). Zijn preken trokken zoveel publiek dat een kloosterstichting niet kon uitblijven. De Minderbroeders zouden zich tot felle ketterbe-

strijders ontpoppen en waren daardoor niet erg geliefd. Na enige tegenwerking veroverden ook de Cellebroeders (1464) en Cellezusters (1475) een plek in de stad. Zij hadden de ondankbare taak om naast gewone zieken – arm en rijk – de pestlijders te verzorgen en de doden te begraven. Het Maria Magdalena in Bethaniënklooster – gesticht in 1462 – ontfermde zich over 'gevallen meisjes' die boete wilden doen voor hun losbandige leven. Het klooster had spoedig een grote aantrekkingskracht op vrome en 'onbeschreven blaadjes' uit de hogere kringen. Rond 1500 waren de meisjes van lichte zeden vervangen door dames van aanzien. Hekkensluiters in deze reeks van stadskloosters waren de Clarissen. De stad verzette zich hevig tegen hun komst. Gewapend met pauselijke en bisschoppelijke brieven zetten deze in strenge afzondering levende zusters door. Ze vonden dat ze niet mochten ontbreken in een stad waar de kloosterregels verwaterden. In 1513, twintig jaar na de eerste aanzet, zwichtte het stadsbestuur voor de druk en werd het Clarissenklooster aan de Nieuwe Zijde gerealiseerd (afb. 4.7). Aan de stichting van deze derde generatie kloosters waren strikte voorwaarden verbonden. De teller stond daarmee op 21.

OMSLAG

Het lijkt nu zo idyllisch: dikke, hoge kloostermuren waarachter de appels geuren in de boomgaard, het vee genoeglijk graast, de was bleekt op de bleekvelden en het bier zachtjes pruttelt in grote koperen ketels. In de kloostergangen ruisen de rokken van de zusters die op weg zijn naar de kloosterkapel om daar hun gebeden aan God voor te leggen terwijl boven hun hoofden het kleine kloosterklokje het Angelus klept. Een goed beschouwer zou echter ongetwijfeld de eerste haarscheurtjes in de dikke kloostermuren opgemerkt hebben.

De kloosters, die aanvankelijk welkom waren en rijkelijk begiftigd werden, werden na verloop van tijd door de eens zo devote burgerij en het stadsbestuur als 'lastposten' ervaren. Welwillendheid maakte plaats voor vijandigheid. Het was uiterst wrang dat in een stad waar rond de eeuwwisseling zo'n nijpend gebrek aan ruimte was, een klein aantal kloosterlingen zoveel kostbare grond van de buitenwereld afgeschermd kon houden. De stad was aan het einde van de vijftiende eeuw ommuurd en barstte door het sterk toegenomen aantal inwoners werkelijk uit al haar voegen. Een nieuwe stadsuitleg was door de recente ommuring niet meer mogelijk. Het stadsbestuur zat met de handen in het haar. Onteigening van gewijde grond was geen optie.

De kloosters lagen echter niet alleen onder vuur omdat zij een derde van de ommuurde stad in beslag namen. In de middeleeuwen werden religieuze instellingen gevrijwaard van accijnzen en stedelijke belastingen. Bier, het middeleeuwse equivalent van water, en brood werden niet belast. Wat de zusters niet gebruikten werd verkocht, niet zelden onder de gildeprijs. Daarnaast waren de meeste kloostervrouwen zeer vaardige weefsters. De beroepswevers ondervonden geduchte concurrentie.

Naast de voorrechten die de kloosters van de stad ontvingen, bleven ze eveneens verschoond van belastingen die door de landsheer op onroerend goed geheven werden. De forse inkomsten, die de landsheer op deze manier op de 'grootgrondbezitters' misliep, werden op de inwoners van de stad verhaald. Dat zette kwaad bloed.

Vanaf het einde van de vijftiende eeuw gingen er tal van keuren uit. Het stadsbestuur bepaalde dat de kloosters uitsluitend voor eigen gebruik bier en brood mochten produceren en bovendien werden er nu accijnzen op deze producten geheven; daarnaast werd de lakenhandel aan banden gelegd. De zusters mochten niet langer winst maken en de markt vertroebelen met hun producten. De kloosters werden verder onder meer belast met dijk- en sluisgelden, ze werden verplicht bij te dragen aan het onderhoud van straten, bruggen en stadsmuren en ze moesten onder andere hun eigen brandemmers betalen.



4.7
Jacobus Stellingwerf, *Clarissenklooster*, late zeventiende of vroege achttiende eeuw, tekening, Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam

De lasten werden verzwaard en de inkomsten liepen terug. In 1480 verbood de landsheer de kloosters schenkingen en nalatenschappen, die geld, land of onroerend goed bevatten, aan te nemen. Het aantal intredes nam af, waardoor de kloosters minder geld uit lijf- en losrenten en medegaven van intredende kloosterlingen ontvingen. Er werd ook minder vaak bij de kloosters aangeklopt voor 'zielenheil'. De burgerij kon nu haar eigen heil bepleiten in de beide parochiekerken, door rijk gedecoreerde altaren en officiën te stichten en door memoriemissen voor overleden familieleden op te dragen. Men was voor een lang en gelukkig verblijf in het hiernamaals niet langer van de onverdeelde aandacht en de welwillendheid van kloosterlingen afhankelijk. Een prettige bijkomstigheid was dat in de Oude of Nieuwe Kerk de welvaart van de statusbewuste stichter indirect geëtaleerd kon worden; achter het gesloten front van kloostermuren bleven goede gaven en goede daden aan het zicht onttrokken.

De kloosters vervielen van lieverlede tot de 'bedelstaf'. Het was bittere armoede wat de klok sloeg. De meeste kloosters probeerden de financiële nood te ledigen door naast hun inkomsten uit arbeid een aantal huurhuizen op eigen terrein te bouwen langs de binnenranden van de buitenmuren. De stilte werd doorbroken. Veel later zou ook een deel van deze huizen verkocht worden.

Behalve huurders trokken de kloosters ook 'proveniers' aan; hele gezinnen met jonge kinderen, scholieren en ouden van dagen konden voor korte of langere tijd onderdak in de kloosters vinden. Een enkele keer herbergden de zusters gasten, zoals geestelijken op doorreis of leden van de Hof van Holland en andere hoge functionarissen. Voor het Margarethaklooster bleef dat niet zonder gevolgen. Dat kreeg in 1531 een jonkheer uit het gevolg van de koning van Denemarken te logeren. De jonker bracht allerlei nieuwe ideeën die in de stad ingang vonden binnen de kloostermuren en liet na zijn vertrek de nonnen danig in de war achter. De overige kloosters daarentegen waren in het geheel niet ontvankelijk voor dit nieuwe reformatorische gedachtengoed.

Ten langen leste werd ook het kerkelijk vaatwerk verzilverd. De zusters van het Bethaniënklooster waren de eersten die hiertoe overgingen. De Nieuwe Nonnen volgden. Zij zagen zich rond 1576 genoodzaakt het kerkzilver te verkopen; in 1578 volgde de monstrans waarna men aan de uitverkoop van de huisraad begon. Ook de brouwketel moest het ontgelden.



4.8
Christuskopje, ca. 1500, pijpaarde, Amsterdam, Bureau Monumentenzorg en Archeologie.
Dit kopje is gevonden onder de Oude Turfmarkt 139 en vermoedelijk afkomstig uit het achtergelegen Nieuwe Nonnenklooster.

En dat kloosterzusters ook maar mensen van vlees en bloed waren, dát bewezen de dames van het Sint-Luciënklooster. In 1560 kochten zij veertien loten in de loterij ten bate van het weeshuis … én ten bate van zichzelf: 'Die susteren uuyt Sinte Lucien convent hadden garn uuyt deze loterie eenich present'!

Al deze noodgrepen konden niet voorkomen dat een aantal kloosters het water zo tot de lippen had staan dat zij opheffing overwoog. In 1576 dachten de nonnen van het Sint- Magdalena-, het Margaretha- en het Nieuwe Nonnenklooster erover om uit elkaar te gaan. En zij waren niet de enigen. Armoede, verval, wanbeheer, terugloop van het aantal zusters en verloedering van de kloosteridealen; zo stevenden de kloosters, met uitzondering van de altijd al arme en voorbeeldige Clarissen, op hun 'Dag des Oordeels' af.

Op 26 mei 1578 vond de Alteratie plaats. De katholieken werden afgezet en vervangen door een protestants bestuur. Als gevolg daarvan werden de kloosters één voor één opgeheven. De gebouwen kregen een nieuwe bestemming en de boedel werd onder de liefdadigheidsinstellingen in de stad verdeeld. De ontheemde broeders en zusters waaierden uit. Zij verlieten de stad of verhuisden naar de huizen die zij eens verhuurd hadden. Van de nieuwe stadsregering kregen ze een toelage om in hun onderhoud te kunnen voorzien.

Zo kwam er een einde aan deze godvruchtige periode. Het gebed zonder end verstomde.

AMSTERDAMSE KLOOSTERS

Klooster		Eerst genoemd	Orde
EERSTE GENERATIE			
Sint Mariënveld ten Nyen Lichte- of Oude Nonnenklooster	♀	1389	Augustinus
Sint Andries ter Zaliger Haven of Kartuizerklooster	♂	1392	Kartuizers
Sint Jan de Evangelist ter Nieuwer Amstel, Regulieren- of Regulierskloosters	♂	1394	Augustinus
TWEEDE GENERATIE			
Sint Claraklooster	♀	1397	Franciscus
Sint Agnes- of Agnietenklooster	♀	1397	Franciscus Augustinus (na 1458)
Sint Dionisius-, Ter Lelie- of Nieuwe Nonnenklooster	♀	1403	Franciscus Augustinus
Sint Margaretha- of Margrietenklooster	♀	1406	Franciscus
Sint Paulusbroederklooster	♂	1409	Franciscus
Sint Ceciliën- of Ceciliaklooster	♀	1411	Franciscus
Sint Maria Magadelenaklooster op het Spui	♀	1411	Franciscus Augustinus (na 1422)
Sint Catrijnen- of Catharinaklooster	♀	1412	Franciscus Augustinus (na 1457)
Sint Luciën- of Luciaklooster	♀	1414	Franciscus
Sint Mariaklooster	♀	1417	Franciscus
Sint Ursula- of Elf Duizend Maagdenklooster	♀	1419	Franciscus
Sint Barbaraklooster	♀	1425	Franciscus
Sint Geertruidenklooster	♀	1432	Franciscus Augustinus (na 1450)
DERDE GENERATIE			
Cellebroederskloosters	♂	1440	Augustinus
Sint Maria Magdalenaklooster in Bethaniën	♀	1462	Augustinus
Minderbroeders- of Grauwmonnikenklooster	♂	1462	Franciscus
Sint Alexiusklooster of Cellezusters	♀	1475	Augustinus
Clarissenklooster	♀	1513	Clarissen

130912_p001_089.indd 45 17-02-14 12:30



130912_p001_089.indd 46 17-02-14 12:30

Hoofdstuk 5

GRAAN, BIER EN GROENE ZEEP

Handel en haven

Tom en Paul Knevel

5.1
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1544, houtsnede gedrukt van twaalf blokken, 107,4 x 109,1 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van het IJ

Rechtsboven op de gedrukte vogelvluchtkaart van Cornelis Anthonisz valt het oog direct op de fors ogende Neptunus (afb. 5.2). Geen christelijke heilige dus maar een gespierde heidense zeegod is in de ogen van Anthonisz de patroon van Amsterdam. Hij waakt over de stad en beschermt haar tegen rampen en tegenspoed. De boodschap van Cornelis Anthonisz is duidelijk: Amsterdam dankt zijn welvaart en rijkdom aan zijn haven en de bijbehorende handelsactiviteiten.

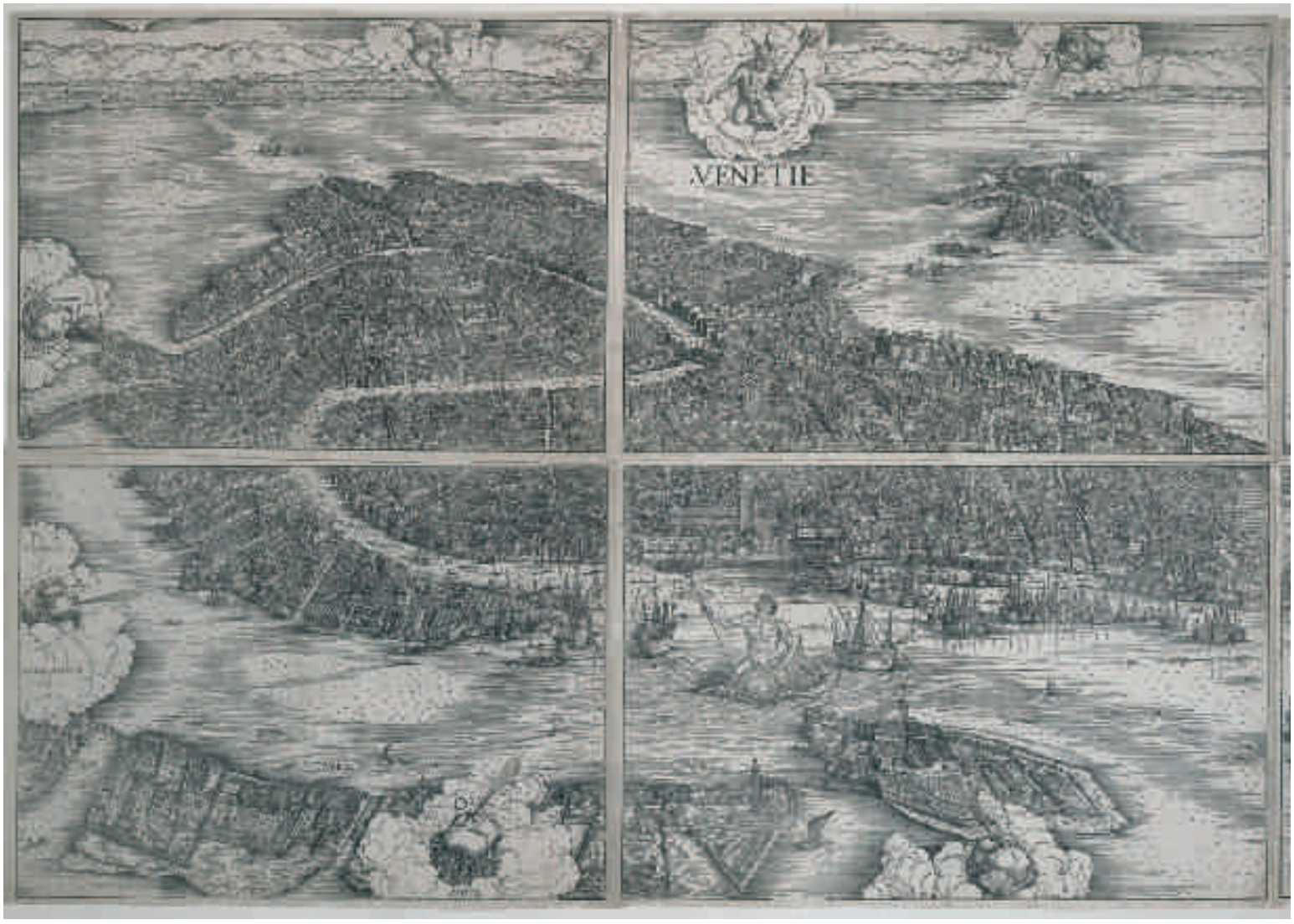
5.2
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1544, houtsnede gedrukt van twaalf blokken, 107,4 x 109,1 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van Neptunus



De kunstenaar had dit idee zeer waarschijnlijk ontleend aan de grote *Vogelvluchtkaart van Venetië* van de Venetiaanse prentmaker Jacopo de' Barbari, die dateert van omstreeks 1500 (afb. 5.3). Voor Anthonisz was deze kaart een belangrijk voorbeeld bij het maken van zijn vogelvluchtkaart van Amsterdam. Ook op de Venetiaanse vogelvluchtkaart van Jacopo de' Barbari is Neptunus afgebeeld, maar dan voor de haven van de stad. Daarnaast is Mercurius weergegeven, die als god van de handel op de stad neerkijkt.

We kunnen ons dankzij de vogelvluchtkaart van Cornelis Anthonisz de bedrijvigheid in de Amsterdamse haven levendig voorstellen. Langs de hele IJ-zijde van de stad, van het Singel tot aan de Schreierstoren, wemelt het van de schepen. De grotere zeeschepen bevinden zich voor een dubbele palenrij die de stad afschermt van het IJ. Daarachter liggen kleinere binnenvaartschepen en lichters, schuiten met platte bodems die de goederen van de zeeschepen het Damrak opvaren. Aan de kade en bij de achterhuizen van de Warmoesstraat wordt druk gelost en geladen, de lichters boord aan boord. Iets verderop, in de houttuinen langs de havenkade, ligt hout dicht op elkaar gestapeld. Vlak buiten de stadsmuur, tussen Schreierstoren en Montelbaanstoren, is een haven gecreëerd waar in de wintermaanden plek is voor tientallen schepen. Achter deze Oude Waal bevindt zich de Lastage, een kwartier met loodsen, scheepswerven, lijnbanen, houtzagerijen en ankersmederijen (afb. 1.7). Overal gonst het van de activiteiten.

130912_p001_089.indd 47 17-02-14 12:30



BIER: DE SLEUTEL TOT SUCCES

Toch was omstreeks het midden van de zestiende eeuw niet Amsterdam maar Antwerpen het economische middelpunt van de Nederlanden. De Scheldestad was in de decennia daarvoor uitgegroeid tot de spil van het Europese havensysteem dat inmiddels tot in Azië en Amerika reikte. Op de Antwerpse markt werden zo producten uit de hele wereld verhandeld. Nergens waren meer buitenlandse kooplieden, grotere internationaal opererende handelshuizen en een betere dienstverlening te vinden dan daar. Op het moment dat Anthonisz zijn vogelvluchtkaart vervaardigde kon niemand voorspellen dat Amsterdam binnen enkele generaties de positie van Antwerpen zou overnemen en zou uitgroeien tot de internationale stapelmarkt.

Wel rustte de Amsterdamse handelspositie al in de zestiende eeuw op stevige fundamenten, die teruggingen tot de late middeleeuwen. De Nederlandse kustprovincies waren al vroeg in sterke mate verstedelijkt. In de steden bevonden zich bedrijfstakken die gericht waren op de export, zoals de Leidse textielhandel en de Haarlemmer bierbrouwerijen. Op het platteland hield een groot deel van de bevolking zich noodgedwongen bezig met niet-agrarische activiteiten, zoals scheepvaart, visvangst en turfgraverij. De lage veengronden

5.3
Jacopo de' Barbari, *Vogelvluchtkaart van Venetië*, ca. 1500, houtsnede gedrukt van zes blokken, 134 x 280,8 mm, Amsterdam, Rijksmuseum



bleken namelijk ongeschikt voor arbeidsintensieve akkerbouw, waardoor er al snel moest worden overgestapt op arbeidsextensieve veeteelt. Een groot gedeelte van de bevolking moest dus naar aanvullende werkzaamheden zoeken of naar de steden trekken, op zoek naar werk.

In de snelgroeiende steden was een grote vraag naar brood, het belangrijkste voedsel in de zestiende eeuw. De graanvoorziening was dan ook van cruciaal belang. Aanvankelijk was Holland in staat geweest zichzelf te voorzien van graan. Maar door de gedwongen overschakeling op veeteelt en de sterke bevolkingsgroei moest het elders vandaan worden gehaald. Dat werd het Oostzeegebied. De handel in bier speelde daarbij een opvallende rol. Wat was het geval?

In 1323 had graaf Willem II van Holland voor zijn graafschap een tol op het populaire bier uit Hamburg ingevoerd. Sindsdien moesten alle bierschepen uit Hamburg Amsterdam of Medemblik aan doen, om daar tol te betalen. Amsterdam kon zo uitgroeien tot het centrum van de bierimport voor Holland bezuiden het IJ. Dat leverde de Amsterdamse kooplieden en schippers tal van nieuwe handelsmogelijkheden op, waaronder intensieve contacten met kooplieden in Hamburg zelf. In die havenstad leerden zij Pruisische kooplieden kennen die een belangrijke rol speelden in de handel op de Oostzee en graag gebruik maakten van de Amsterdammers om graan, hout, teer en bont naar het westen te vervoeren. Al vroeg, omstreeks 1360, besloten Amsterdamse en andere Hollandse schippers steeds vaker Hamburg links te laten liggen en via de Sont zelf de Oostzee op te gaan. Zij werden de belangrijkste vrachtvaarders tussen het Oostzeegebied en de Zuidelijke Nederlanden. Amsterdam was de natuurlijke tussenhaven, gunstig gelegen en goed bereikbaar via de relatief veilige route langs de Noord-Duitse kust en de Zuiderzee.

Amsterdam werd zo de grote aanvoerhaven voor het Oostzeegraan, dat niet alleen voor Holland was bestemd, maar ook werd verhandeld aan de Zuidelijke Nederlanden. De betekenis van deze Oostzeehandel nam in de vijftiende en zestiende eeuw door de bevolkingstoename in grote delen van Europa alleen maar toe. Het was bovendien geen eenrichtingsverkeer. Tegenover de import van typische Oostzeeproducten als graan en hout stonden nieuwe exportmogelijkheden. Vooral naar laken, haring, zout, wijn en zeep bleek veel vraag te bestaan in de Duitse Noordzeehavensteden en landen rondom de Oostzee. Een levendige handelsnetwerk was geboren, met Amsterdam als centrum.

De steeds vollere pakhuizen (goed te zien op de vogelvluchtkaart), pakzolders en pakkelders waren daar het zichtbare bewijs van. In 1452 noemde Filips de Goede Amsterdam al ‘la ville la plus marchande de tout nostre dit pays de Hollande’, de meest ‘kooprijke’ stad van heel Holland. Niet zonder reden noemden Amsterdammers de graanhandel liefkozend de ‘moedernegotie’; zij bleek de hefboom van alle door Cornelis Anthonisz met zoveel oog voor details afgebeelde haven- en handelsactiviteiten. Met dank aan een tol op bier.

130912_p001_089.indd 49 17-02-14 12:30

GILDEN

Die haven- en handelsactiviteiten werkten natuurlijk door in het leven van Amsterdam, al was het opvallend hoezeer het kleine ambachtelijke bedrijf de economie bleef kleuren. Slechts een enkele bedrijfstak, zoals de scheepsbouw en de op export gerichte textielindustrie, maakte een schaalvergroting door. Hier stonden rijke ondernemers aan het hoofd en werkten gespecialiseerde arbeiders in loondienst. Verder domineerden toch vooral de zelfstandige ambachtslieden. Zij beheerden hun bedrijf aan huis en produceerden met hulp van knechten en leerlingen producten voor de lokale markt. Deze bedrijven waren veelal in gilden georganiseerd. Amsterdam kende in het midden van de zestiende eeuw maar liefst 26 van dit soort ambachtsgilden, variërend van het schoenmakersgilde tot het chirurgijnsgilde. Zelfs het merendeel van de haven- en handelsactiviteiten was in gilden georganiseerd. Vlot- en roeischuitenvoerders, korenlichters, korendragers, korenmeters, bierdragers en turfdragers – allemaal hadden ze hun eigen gilden.

Gilden hadden vaak het alleenrecht op het uitoefenen van een bepaald ambacht. Zij probeerden voor hun leden een verzekerd bestaan te garanderen door oneerlijke concurrentie uit te bannen. Maar de gilden waren meer dan conservatieve instellingen. Ze zorgden voor een opleidingsstructuur en daarmee een voortdurende aanwas van geschoolde arbeid. In de vele kerken die de stad rijk was onderhielden de verschillende gilden rijk versierde kapellen voor hun gemeenschappelijke godsdienstoefeningen. Het buitenlandvaardersgilde stichtte zelfs ter ere van een belangrijk handelsprivilege dat de stad van de Noorse koning had ontvangen een geheel nieuwe kapel: de Sint-Olofskapel aan de kop van de Warmoesstraat.

Natuurlijk profiteerden ook kleinere bedrijven in de stad van de groeiende exportmogelijkheden. De zeepziederij was daar een van. Tot ver in de zeventiende eeuw had de Amsterdamse groene zeep een goede reputatie in Europa. Al in het begin van de vijftiende eeuw maakte het stadsbestuur zich druk over het brandgevaar van de kleine bedrijven, waar olie, raap- en hennepzaad en potas tot zeep werden verwerkt. Aanvankelijk waren de zeepziederijen dan ook uit het centrum geweerd. Maar in de zestiende eeuw keerden ze, inmiddels van steen gebouwd, terug in het centrum, vooral aan de landzijde van de Warmoesstraat en aan de overkant van het Damrak, langs de Nieuwendijk. Verschillende zeepzieders behoorden ten tijde van Cornelis Anthonisz tot de maatschappelijke en bestuurlijke elite van de stad. Zij vormden geen echt gilde, maar waren verenigd in een college. Ze beschikten over een gemeenschappelijk kas, waaruit zij boetes en accijnzen betaalden. Het stadsbestuur stelde speciale keurmeesters aan die toezicht hielden op de kwaliteit van de zeep.

GELD IS MACHT

De groei van Amsterdam weerspiegelde zich ook in de komst van rijke kooplieden naar de stad. Invloedrijke buitenlandse ondernemingen stuurden vertegenwoordigers naar Amsterdam om hun belangen in de stad te behartigen. Pompeius Occo was een van hen (afb. 1.8). Omstreeks 1510 kwam hij in de stad aan om namens een van de belangrijkste bankiersfirma's in Europa, de Fuggers, een factorij op te zetten. Pompeius Occo was een opvallende verschijning in het in cultureel opzicht nog altijd wat provinciaalse Amsterdam. Hij symboliseerde de nieuwe tijd: hij beschikte over kapitaal, was geïnteresseerd in kunst, had een groot netwerk van kunstenaars en geleerden en was opgegroeid in een humanistisch milieu. Amsterdam was relatief jong en kende dus nog geen eeuwenoude elite van invloedrijke families. Nieuwkomers met geld, zoals Occo, konden zo gemakkelijk doordringen tot de Amsterdamse elite. Zijn zoon Sybrant Occo trouwde met een dochter van Jacob Claesz Bam en Marie IJsbrantdr Holesloot, beiden afkomstig uit invloed-



5.4
Anoniem, *Hollandse houtschepen voor de Zweedse kust*, eerste helft zeventiende eeuw, olieverf op paneel, 52 x 84 cm, detail van het laden van houten planken





5.5
Anoniem, *De bierbrouwer Willem Syvertsz Backer (1499-1536) en zijn echtgenote Geerte Jan Oomendr (1497-1592)*, 1526, olieverf op paneel, 50 x 39 cm (ieder), Amsterdam, Amsterdam Museum.
Willem Backer was bierbrouwer aan het Kattengat bij het Singel. Zijn vrouw, Gheertge Jan Oomendr, zou hem ruimschoots overleven. Zij zette de brouwerij voort en stierf als zeer vermogende weduwe op 95-jarige leeftijd.

rijke Amsterdamse katholieke families, en kon zo zitting nemen in het stadsbestuur. Viermaal diende hij tussen 1556 en 1562 als burgemeester van de stad.

Geld betekende macht in zestiende-eeuws Amsterdam. En geld verdiende je vooral met handel en scheepvaart en daaraan gerelateerde exportindustrieën. De bestuurlijke elite was dan ook nadrukkelijk verweven met het economische leven in de stad. Dat gold vooral voor de zogenaamde Heijnen-Boelen clan die tussen 1475 en 1535 het Amsterdamse stadsbestuur beheerste. Nogal wat leden van deze verwante families waren actief als graan- of lakenhandelaar, bierbrouwer of zeepzieder. Ze woonden rond de Warmoesstraat, de goudkust van het zestiende-eeuwse Amsterdam. In de figuur van burgemeester Cornelis Benninck, een rijke brouwer en graankoopman, beschikten de stadsbestuurders bovendien over iemand die de stedelijke handelsbelangen uitstekend naar buiten toe kon behartigen. Hij adviseerde de stadhouder, ondernam herhaaldelijk diplomatieke missies naar de Baltische landen en had een eigen aanspreekpunt aan het Brusselse hof.

Die nauwe band tussen internationale handel en stadsbestuur verdween na de machtswisseling die voortvloeide uit het rampzalig verlopen Wederdopersoproer van 1535. De kring van de 'sincere katholieken', die de Heijnen-Boelen clan opvolgde, was uit ander hout gesneden. Weliswaar woonden ook zij vooral in de Warmoesstraat, maar dan in het minder rijke deel. Zij hadden hun geld vooral verdiend door te investeren in Hollandse staatsleningen. Zij hadden weinig affiniteit met de internationale (graan)handel, maakten geen deel uit van een buitenlandsl handelsnetwerk en moesten het doen zonder goede contacten aan het Brusselse hof. Hun onbetwiste leider, Hendrik Dircksz, een ambitieus man van eenvoudige afkomst, had zelfs een uitgesproken afkeer van 'grote heren'. Toch zagen hij en zijn medestanders zich in de jaren 1540 genoodzaakt de hulp in te roepen van enkele verwanten van de sinds 1538 buitengesloten groep bestuurders. Alleen op die manier konden de handelsbelangen van de stad bij de centrale regering beter verdedigen. Een van hen was de nieuwe schout Willem Dirck Baerdesen. Hij groeide al snel uit tot de belangrijkste

woordvoerders van de Amsterdamse graanhandelaren aan het Brusselse hof. Daar verdedigde hij de vrijheid van de graanhandel, dwars tegen de wens van de stadsbestuurders in om in tijden van schaarste de graanuitvoer te beperken om de prijs van het brood laag te kunnen houden.

De kwestie leidde in de jaren 1550 en 1560 tot een persoonlijk conflict tussen Hendrik Dircksz en Willem Dirck Baerdesen dat het politieke klimaat in de stad volledig verziekte. De meest ernstige beschuldigingen vlogen over en weer. Schout Baerdesen mobiliseerde een groot aantal van zijn vermogende vrienden, die in de herfst van 1564 een klaagschrift ('doleantie') indienden bij landvoogdes Margaretha van Parma. Het was een niet mis te verstane aanval op het zittende stadsbestuur. In de doleantie klaagden de ontevreden Amsterdammers honderduit over nepotisme, machtsmisbruik, corruptie en ongelijke behandeling van burgers door het zittende stadsbestuur, maar ook over economisch wanbeleid. Uit niets, zo betoogden de doleanten, bleek dat het stadsbestuur oog had voor de economische belangen van de stad. Grachten werden al jaren amper uitgediept en de brandgevaarlijke situatie in de Lastage, het buiten de Sint-Anthonispoort gelegen industrie- en havengebied, belemmerde de economische ontwikkeling van de stad. De doleantie onthulde zo voor iedereen de breuklijn die dwars door de Amsterdamse elite liep tussen een politiek buitengesloten topgroep van internationale graanhandelaren en de 'Dirckisten', de aanhangers van Hendrik Dircksz.

Even leek er naar de doleanten geluisterd te worden, in ieder geval door Brussel. Maar de Beeldenstorm en de daaruit voortvloeiende onrust zorgden voor een nieuwe ommekeer. In het jaar van de Beeldenstorm, 1566, bleek een groot aantal doleanten reformatorische sympathieën te hebben. In 1567 verlieten zij massaal de stad uit angst voor de komst van de hertog van Alva. Pas na de Alteratie in 1578 keerden zij terug, en met succes. Maar liefst twintig doleanten namen toen zitting in de Amsterdamse regering.

KOREN, KOEK, VLEES EN VIS

'Amsterdam is jong Venetië van koopmanschap en wordt dagelijks beter', meende de stadhouder van Holland Anton van Lalaing in 1526. Dat koopmanschap bleef echter niet beperkt tot de handel overzee. Amsterdam was ook een stad van markten.



5.6
Anoniem, *Jan Jelisz Valckenier (1522-1592) en zijn gezin*, ca. 1560, olieverf op paneel, 70,5 x 84 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (bruikleen Koninklijk Oudheidkundig Genootschap). Detail van de stokvishandelaar Valckenier met een stokvis zijn hand.

Grote bekendheid genoot vooral de Amsterdamse kermis, de belangrijkste jaarmarkt van Holland. Ieder die een speciaal product zocht, kon op deze markt terecht. Hier kon je aan de koekkramen in de Kalverstraat de populaire kermiskoek kopen. Voor luxere geschenken kon je terecht in het Oude Gasthuis, iets ten zuiden van het stadhuis. Daar bevonden zich de goud- en zilverkramen.

Voor meer alledaagse producten kon men het hele jaar in de stad terecht. Aanvankelijk waren de Plaats (de huidige Dam) en omgeving één grote marktplaats. Vis, vlees, kaas, melk: het was er allemaal te krijgen. De Plaats was in de loop van de vijftiende eeuw echter uitgegroeid tot het deftige bestuurlijke en religieuze centrum van de stad. Daar pasten geen stank en overlast bij. Vandaar dat verschillende marktkooplieden, zoals de veehandelaren, de Plaats hadden moeten verlaten; hun plaatsen waren ingenomen door handelaren in waren die voor minder overlast zorgden en beter bij de nieuwe

uitstraling van het plein pasten, zoals boekhandelaren, linnenverkopers, schoenverkopers en exotische warenhandelaren. De overige markten waren verspreid geraakt over de stad.

De vismarkt was de meest levendige van allemaal. In 1555 stonden er 82 visbanken op de Damsluis, niet ver van de Plaats. Rond de Vogelsteeg moet het in de zestiende eeuw een drukte van belang zijn geweest. Daar stond de Vleeshal met de bijbehorende banken van de vogel-, konijnen-, spek- en penskopers. De fruitmarkt was gevestigd aan de Nieuwezijds Voorburgwal, tussen de Gasthuissluis en het kerkhof van de Nieuwe Kerk. Iets verder noordwaarts lag de Warmoesmarkt. Het verhaal gaat dat de Engelse koningin Catharina van Aragon, de eerste echtgenote van de beruchte Hendrik VIII, haar salade hier door een bode uit Londen liet kopen.

Controle op de markten was onmisbaar. De stedelijke regulering was dan ook streng. Stedelijke keurmeesters hielden toezicht op de kwaliteit van het aangeboden voedsel. Zij namen bedorven vlees, vuile boter, stinkende vogels of konijnen in beslag. De verkopers ervan konden rekenen op een boete.

STORMACHTIGE ONTWIKKELING

Cornelis Anthonisz beschouwde de haven en de bijbehorende handelsactiviteiten als de spil van de Amsterdamse economie. Door de stad vanuit het noorden weer te geven, kon hij volop de nadruk leggen op het IJ en de Amsterdamse havenactiviteiten en de dynamiek van het Amsterdamse economische leven als het ware in een oogopslag vangen. Die dynamiek bereikte al snel na de vervaardiging van de vogelvluchtkaart een nieuw hoogtepunt. Amsterdam maakte in de periode 1540-1565 een stormachtige ontwikkeling door, zodat de stad die Cornelis Anthonisz op zijn kaart zo gedetailleerd had uitgebeeld, in kort tijdsbestek ingrijpend van karakter veranderde. Na 1545 nam de Amsterdam bevolking spectaculair toe. Binnen vijftien jaar verdubbelde het aantal inwoners. Met 30.000 inwoners was Amsterdam omstreeks 1565 oudere steden als Haarlem, Leiden en Delft ruim gepasseerd. Het werd dringen in de stad.

Op de Plaats verrees in 1565 een nieuw Waaggebouw, geheel in modieuze Hollandse renaissancestijl gebouwd. Het was symbolisch voor de snelle groei van het aantal verschillende producten dat de Amsterdamse markt in die jaren bereikte. Door intensivering van de bestaande handelsstromen verdubbelde dat aantal ten opzichte van het einde van de vijftiende eeuw tot ongeveer honderdnegentig. Nog nooit was het zo druk geweest rond de Waag. Het eenvoudige Paalhuis, waar de schippers een speciale belasting voor een bijdrage aan de bebakening van de scheepvaartroute in de Zuiderzee moesten betalen, paste eveneens niet langer bij de groeiende status van de stad. In 1561 verving het stadsbestuur het houten blokhuis door een modieus stenen gebouw, waar het voortaan een drukte van belang was. Verwonderd door zoveel activiteit en schoonheid meende de Florentijn Guicciardini zelfs dat Amsterdam, ‘zo om lucht, water en ligging als om andere redenen, Venetië zeer gelijk was’.

Amsterdam mocht dan steeds meer op Venetië gaan lijken, het was aan de vooravond van de Beeldenstorm nog altijd nadrukkelijk geïntegreerd in het Antwerpse havensysteem. Eenvijfde van de totale Antwerpse invoer bestond in deze jaren uit Oostzeeproducten die voornamelijk via Amsterdam waren ingevoerd. Amsterdam was in belangrijke mate afhankelijk van het economische wel en wee van Antwerpen en de Zuidelijke Nederlanden. In 1568 stelde Amsterdam dan ook een vaste bodedienst op Antwerpen in. Het was daarmee de eerste geregelde postdienst in de stad. Zes boden vertrokken beurtelings op bepaalde dagen en logeerden in een herberg in Antwerpen. Niemand kon toen nog voorzien dat ruim twintig jaar later de verhoudingen door opstand, oorlog en ellende volledig op hun kop zouden komen te staan. Na de val van Antwerpen groeide Amsterdam als economische hoofdstad van een nieuwe staat, de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden, uit tot het centrum van een heuse wereldeconomie.



5.7
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van het houten Paalhuis op de Nieuwe Brug

130912_p001_089.indd 53 17-02-14 12:30



130912_p001_089.indd 54 17-02-14 12:30

HOOFDSTUK 6 STENEN, WALLEN EN BURGER-SOLDATEN

De verdediging van de stad

Paul Knevel

6.1
Cornelis Anthonisz, *Zeventien voetboogschutters* oftewel de *Braspenning-maaltijd*, 1533, olieverf op paneel, 130 x 206,5 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail

6.2
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de Sint-Anthonispoort

Als een eiland van gebouwen, straten en grachten in een verder grotendeels leeg landschap, zo portretteerde Cornelis Anthonisz in 1538 Amsterdam. Het schilderij toont de stad als een wereld op zichzelf, weliswaar via handel en scheepvaart nauw verbonden met een wijdere buitenwereld, maar door een stadsmuur, verdedigingstorens en singelgrachten ook veilig beschermd tegen diezelfde buitenwereld. Zelfs de schepen kunnen niet verder komen dan de dubbele rij houten palen in het IJ, die het havenfront van de stad afschermen. Een legertje arbeiders is er dag in dag uit bezig handelswaren over te laden op kleinere scheepjes, die ze verder vervoeren naar de pakhuizen in de stad.



Iedere avond, als het donker wordt, sluiten de stadspoorten. Vijf zijn het er, drie grote – de Haarlemmerpoort, de Regulierspoort (huidige Munttoren) en de Sint-Anthonispoort (de huidige Waag, afb. 6.2) – en twee kleinere, de Heiligewegpoort en de Korsjespoort. Deze worden bewaakt door poortwachters, die ook overdag toezien dat er geen 'vreemd volk' de stad binnenkomt. Speciale wachters (boomsluiters) sluiten 's avonds de openingen in het havenfront en de Waal af met drijvende palen (bomen) en kettingen. Vanuit hun wachthuisjes kunnen zij een oogje in het zeil houden. In ieder wachthuis ligt een bekken klaar om de burgers bij onraad te kunnen waarschuwen.

Die angst voor gevaar van buiten lijkt overdreven. Die buitenwereld ziet er op schilderij immers idyllisch uit – een heus Hollands weide- en waterlandschap. Niet iets om te vrezen. Maar dat is slechts schijn. Gelegen in het lang betwiste Amstelland was Amsterdam in de middeleeuwen geregeld inzet geweest van een concurrentiestrijd tussen de graaf van Holland, de heren van Amstel en de bisschop van Utrecht. In 1433 was Holland, en dus ook Amsterdam, onderdeel geworden van het grotere Bourgondische rijk. Dat had een nieuwe vijand opgeleverd: de hertogen van Gelre, die zich hardnekkig verzetten tegen de Bourgondische expansie in de Noordelijke Nederlanden. In 1512 nog hadden de Geldersen de onbeschermde Lastage, het oostelijk industriegebiedje van de stad, platgebrand en enkele schepen in de Waal in brand gestoken.

Vijf jaar later dreigde een nieuwe plundertocht door de Geldersen. Iedere burger moest toen een tobbe water voor zijn huis zetten om brand tegen te gaan.

STENEN VOOR EEN STADSMUUR

De stadsmuur die Cornelis Anthonisz met zoveel zorg afbeeldde was meer dan een imposante hoop stenen die de stad afschermde van de boze buitenwereld. Hij maakte tegelijkertijd voor eenieder duidelijk dat daarachter een zelfstandige stedelijke samenleving te vinden was, een zichzelf besturende *communitas* van burgers die beschikten over eigen rechten en plichten die zij in de loop van de tijd hadden verworven van de verschillende landsheren. De stadsmuur symboliseerde dat Amsterdam een 'goede Vredelicke stede' was, waar eigen wetten en gebruiken golden. De verworven privileges, waarop deze stedelijke vrijheid rustte, waren veilig opgeborgen in een speciale charterkast (afb. 6.3) die werd bewaard in de onbrandbare en voor gewone Amsterdammers onbereikbare IJzeren Kapel in de Oude Kerk.

Des te opvallender was het dan ook dat Amsterdam pas betrekkelijk laat over een echte stadsmuur beschikte. Lang hadden de Amsterdammers het moeten stellen met weinig imposante verdedigingswerken: smalle grachten met wallen waarop in de grond geslagen houten palen waren geplaatst. Kennelijk vonden zij de bouw van een stenen muur niet nodig of te duur. Dat veranderde na de stadsuitbreiding van 1425, toen de stad aan de westzijde werd verbreed door de aanleg van het Singel en aan de oost- en zuidzijde door het graven van de Geldersekade en de Kloveniersburgwal, en de inlijving van Holland bij het Bourgondische rijk. Voortaan waren de vijanden van de Bourgondische hertogen ook de vijanden van Amsterdam, met het nabije hertogdom Gelre als gevaarlijkste tegenstander. Er verrezen niet alleen nieuwe imposante stadspoorten, maar er werd voor het eerst ook openlijk gesproken over de noodzaak een heuse stadsmuur met bijbehorende verdedigingswerken te bouwen.

Geheel passend in de *communitas*-gedachte was de bouw collectief aanbesteed, als een zaak voor alle 'Amsterdammers'. Ter bekostiging van de plannen voerden de stadsbestuurders een nieuwe belasting in, terwijl tegelijkertijd eenieder werd gedwongen zijn bijdrage aan de bouw zelf te leveren. Dat kon door zelf te helpen heien en graven, een flink geldbedrag te betalen of enkele duizenden bakstenen te leveren. In 1482 waren de voorbereidende werkzaamheden zover gevorderd dat de metselaars aan de slag konden. Helemaal zonder dwang ging ook dat niet. 'Alle die metselairs, poirters ende inwoners of anders, die dagelix binnen der stede metselen' moesten zich melden, op straffe van een verplichte levering van 10.000 stenen en het dreigende verbod een jaar niet als metselaar binnen de stad actief te mogen zijn. Het hielp, want enkele jaren later bezat Amsterdam eindelijk een vijf à zes meter hoge muur, met om de honderd meter een halfronde of vierhoekige verdedigingstoren, en enkele kleine openingen om snel de omliggende weilanden te kunnen bereiken. De muur zag er van een afstand imposanter uit dan hij in werkelijkheid was. Al snel zag het stadsbestuur zich gedwongen maatregelen te treffen tegen jongeren die de muur als speelterrein gebruikten, stenen eruit probeerden te wrikken of zelfs stukken omver duwden.



6.3
Charterkast, ca. 1450, eikenhout en ijzeren beslag, Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam

OP DE BRES VOOR DE STEDELIJKE GEMEENSCHAP

De nieuwe stadsmuur kon niet zonder onderhoud en aanpassingen. Dat gold natuurlijk ook voor de stadsverdediging. Amsterdam beschikte in de zestiende eeuw over een klein legertje professionele poortwachters, boomsluiters en nachtwakers die de stad moesten behoeden voor onraad en gevaar. Die laatste groep omvatte hooguit honderd man, bekostigd uit de opbrengsten van een speciale belasting, het waakgeld. Iedere avond om negen uur meldde zich onder leiding van een kapitein een groep nachtwakers bij de hoofdwacht op het stadhuis op de Plaats. Zij liepen vervolgens rondes door de stad en bewaakten strategische plekken.

Echt indrukwekkend was dit geweldsapparaat in dienst van de stad niet te noemen. Maar dat hoefde ook niet, omdat de stadsverdediging werd beschouwd als de plicht van de gehele stedelijke gemeenschap. Eenieder die, zoals een stedelijke verordening (keur) het stelde, 'in der echtscap is off huusraet hout', oftewel een geregeld bestaan binnen de stad leidde en dus iets te verliezen had, werd geacht mee te werken aan de instandhouding van de stadsvrede. Alle 'eerlijke' weerbare mannelijke poorters en ingezetenen dienden als leden van de *communitas* een bijdrage te leveren aan de dag- en de nachtwacht, aan stedelijke militaire expedities, aan de handhaving van de openbare orde, aan het blussen van branden en het hakken van bijten in de bevroren singelgrachten. Al deze taken waren nauwkeurig omschreven in door het stadsbestuur herhaaldelijk uitgevaardigde reglementen en keuren.

Om deze collectieve taken goed te laten verlopen was de stad verdeeld in wijken en buurten, die ieder over eigen wijk- en buurtmeesters beschikten en eigen verzamelpunten (hoefslagen) hadden. Daar moesten de weerbare Amsterdammers zich in tijden



6.4
Frederik Jans (toegeschreven), *Drinkhoorn van het Sint Joris- of Voetboogschuttersgilde, met Sint Joris, de prinses en de draak*, 1566, zilver, hoogte 43 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum

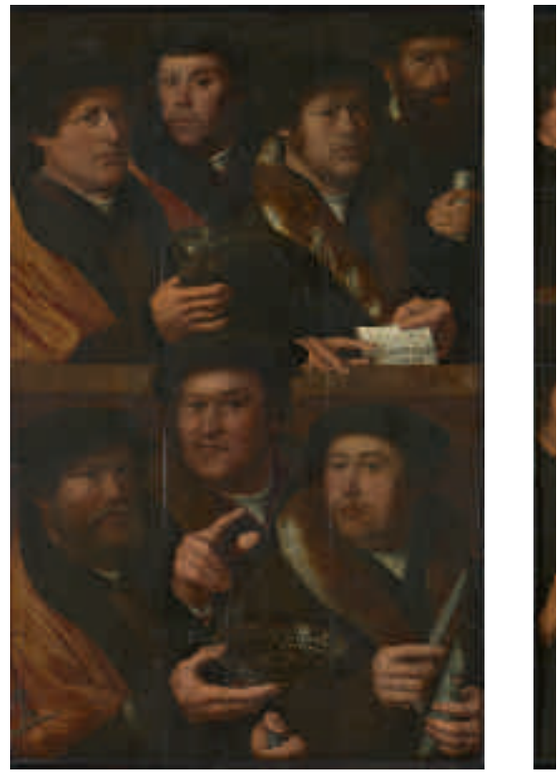
van nood melden. Zo was de stadsmuur verdeeld in zes zones, die ieder door de mannelijke inwoners van een bepaalde buurt moesten worden verdedigd.

Het was aan de stadsbestuurders en de door hen aangestelde wijkmeesters om te bepalen welke Amsterdammers 'guet ghenoech' (betrouwbaar genoeg) waren om deze taken te vervullen. Zij bepaalden ook over welke wapens eenieder moest beschikken om zijn 'lijff mede te verweren'. Draagkracht was daarbij bepalend: rijke Amsterdammers moesten beschikken over een volledig harnas, minder vermogenden konden volstaan met ieder soort wapen. Wie zich niet aan de gedragsregels hield en bijvoorbeeld dronken op de wacht verscheen of zijn wijkmeester 'spytelyk' toesprak, kon rekenen op een strenge straf.

Daarnaast telde het Amsterdam van Cornelis Anthonisz zo'n zeshonderd schutters, leden van een van de drie schuttersgilden die de stad rijk was. De geschiedenis van deze Amsterdamse schuttersgilden gaat terug tot het midden van de veertiende eeuw, toen het eerste schuttersgilde in de stad moet zijn opgericht: een voetbooggilde onder bescherming van Sint Joris. In het begin van de vijftiende eeuw waren er twee andere schuttersgilden bijgekomen: het zogenoemde jonge voetbooggilde van Sint Joris (in de betekenis van minder oud) en een handbooggilde met Sint Sebastiaan als patroon. Omstreeks 1520 was het oude Sint-Jorisgilde omgevormd tot een Kloveniersgilde, wiens leden niet langer een boog hanteerden maar een vuurwapen, een klover genaamd. Dat paste beter bij de nieuwe tijden; ook de leden van de twee andere schuttersgilden ruilden hun boog in voor de klover. Elk gilde was onderverdeeld in twaalf rotten (militaire eenheden) van zeventien schutters.

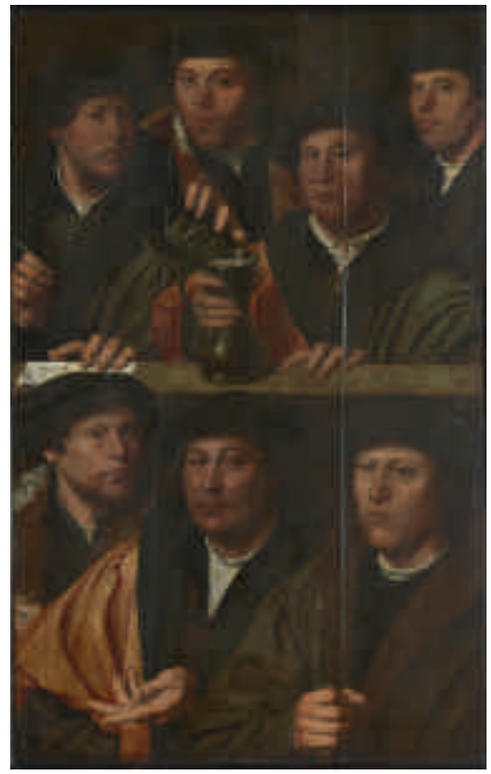
De schutters hadden een bijzondere rol in de collectieve stadsverdediging. De schuttersgilden waren begonnen als verenigingen van 'goede poorters', die zich oefenden in de omgang met de voet- of handboog. Maar na verloop van tijd waren zij door het stadsbestuur omgevormd tot een soort burgerwacht met duidelijk omschreven plichten en rechten. Van de schutters werd voortaan verwacht dat zij als keurtroepen van goed geoefende en bewapende burgers de stedelijke gemeenschap 'goed en zuiver' dienden. Op grond van hun geoefendheid moesten zij in tijden van nood belangrijke strategische plekken en gebouwen als de stadspoorten en het stadhuis beschermen. Geen wonder dus dat het stadsbestuur de personele samenstelling van de schuttersgilden nauwgezet in de gaten hield en de overlieden en kapiteins van de gilden zo veel mogelijk uit eigen kring benoemde. In de reglementen stelde het bovendien hoge eisen aan de wapenuitrusting, discipline en taakuitoefening van de schutters.

Daar stond tegenover dat de schutters over bijzondere voorrechten beschikten. Zij organiseerden schietoefeningen, namen in vol ornaat deel aan de stedelijke processies en hielden er een rijk broederschapsleven op na met copieuze feestmaaltijden (door tegenstanders wel omschreven als 'smullen, slempen en goede sier' maken), religieuze diensten in een rijk ingerichte gildekapel in een van de vele kerken in de stad, en een jaarlijkse schuttersfeest waar door schutters op een houten papegaai werd geschoten. Wie de vogel als eerste van de staak schoot, mocht zich een jaar lang koning van het gilde noemen en zich tooien met een kostbare zilveren keten en scepter. In al deze activiteiten stond het ideaal van onderlinge harmonie, eendracht en stadsvrede centraal, al lukte het lang niet alle schutters zich daarnaar te gedragen.



6.5
Dirck Jacobsz, *Zeventien schutters van de Kloveniersdoelen*, 1529 (middenpaneel) en ca. 1532-1535 (zijluiken), olieverf op paneel, ca. 120 x 174 cm (middenpaneel) en ca. 120 x 76 cm (zijluiken), Amsterdam, Rijksmuseum (in bruikleen van de stad Amsterdam)





SCHUTTERS IN BEELD

Veel van de schuttersactiviteiten vonden plaats in of rond de schuttersdoelen. Die doelens namen een opvallende plek in binnen de stedelijke ruimte. Aanvankelijk waren het bescheiden houten optrekjes geweest, maar in de eerste decennia van de zestiende eeuw had elk gilde een nieuw onderkomen met fraai aangelegde schietbaan verworven, aan de randen van de ommuurde stad. Het nieuw opgerichte Kloveniersgilde had zijn nieuwe thuisbasis gevonden in de toren 'Swijg Utrecht', nabij de Regulierspoort. Op de gedrukte vogelvluchtkaart van Cornelis Anthonisz is het complex gemakkelijk te herkennen aan de door bomen omgeven schietbaan met huisje. Dat geldt ook voor de nieuwe onderkomens van het Sint-Joris- en Sint-Sebastiaansgilde aan het Singel (afb. 6.6). De nieuwe Sint-Sebastiaansdoelen behoorde bovendien tot de imposantste bouwwerken in de stad. Gebouwd tussen 1517 en 1532 in laatgotische stijl, stak het onderkomen hoog boven het eenvoudiger, daarnaast gelegen doelengebouw van het Jorisgilde uit. De vlak daarachter aangelegde schietbanen van beide gilden waren via poortjes in de Kalverstraat toegankelijk.



6.6
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de schuttersdoelen

De doelengebouwen herbergden een opvallende artistieke schat: omvangrijke groepsportretten van rotten schutters. In 1529 had een rot kloveniers daartoe de aanzet gegeven door Dirck Jacobsz (ca. 1497-1567) – zoon van Jacob Cornelisz en oom van Cornelis Anthonisz – de opdracht te geven hen gekleed in deftige tabbaarden van kostbare stoffen te portretteren (afb. 6.5). In moderne ogen staan de geportretteerde schutters er wat onwennig en stijfjes bij, braaf verdeeld over twee rijen, waardoor men, zoals Samuel van Hoogstraten ruim anderhalve

130912_p001_089.indd 59 17-02-14 12:31

eeuw later zou schrijven, 'bij wijze van spreken, al te gelijk […] de hoofden kan afslaen'. De meeste andere rotten kloveniers wilden niet achterblijven en bestelden eveneens een eigen groepsportret, al snel gevolgd door de schutters van de voet- en handboog. Amsterdam zag zo in de jaren 1530 de geboorte van een nieuw genre, dat pas later in de eeuw in andere Hollandse en Zeeuwse steden zou worden nagevolgd.

Ook Cornelis Anthonisz, die als lid van het Sint-Jorisgilde de schutterswereld van binnenuit kende, droeg zijn steentje bij door de zeventien schutters van rot H van het Sint-Jorisgilde niet staand maar zittend aan een feestmaal af te beelden (afb. 6.8). Ieder nieuw schilderij voegde zo nieuwe elementen toe: de een legde, zoals Cornelis Anthonisz, de nadruk op 'peeckelharingen, cannen, glasen en spijsen, daerbij men gewoon is sich vrolijck te maecken', de ander op de rol van de schutters tijdens de sacramentsprocessies, en een derde op het papegaaischieten. Allemaal onderstreepten ze echter de betekenis van deze burgersoldaten en de noodzaak van broederschap en stedelijke harmonie.

DE STADSVREDE BEDREIGD

De kern van de stadsverdediging was zo in handen van een dwarsdoorsnede van hardwerkende Amsterdammers, vooral ambachtslieden, winkeliers en andere zelfstandigen. Zolang de Amsterdamse stedelijke gemeenschap tegen gevaren van buitenaf moest worden verdedigd, voldeden deze 'burgersoldaten', bijgestaan door betaalde wakers, doorgaans wel. Maar zodra de stadsvrede van binnenuit dreigde te worden ondermijnd, was het verdedigingsapparaat veel minder adequaat. Het Amsterdam van Cornelis Anthonisz kende twee grote problemen. In de eerste plaats was daar de snelle verstedelijking. Door de snelle bevolkingsgroei (het aantal inwoners verdrievoudigde bijna tussen 1514 en 1560) werd Amsterdam in de zestiende eeuw een overvolle stad, met veel woningen die slechts via stegen en trappen bereikbaar waren.

Bij zo'n grote stad hoorden grootstedelijke problemen: overlast, criminaliteit en prostitutie. Menig kroegbezoek liep uit op een vechtparti,j waarbij maar al te snel een mes werd getrokken. Gemiddeld kwamen tussen 1524 en 1552 tien mensen per jaar door geweld om het leven, op zo'n 20.000 inwoners. Daarnaast trok de snel groeiende handelsstad natuurlijk een groot aantal gelukszoekers en bedelaars aan. Om rondtrekkende bedelaars te weren, moesten alle bezoekers aan de stad zich bij de stadspoorten laten registreren. Vreemdelingen zonder duidelijke bezigheden mochten maximaal twee nachten in de stad verblijven. Als zij zich onverhoeds toch aan bedelarij overgaven, konden zij rekenen op strenge straffen. Dat overkwam bijvoorbeeld Andries Hekin uit het Vlaamse Dowaai, die met een ingezwachtelde hand Amsterdammers probeerde te verleiden tot 'bermhartigheyt'. Het bedrog kwam hem op publieke geseling, gevangenisstraf op eigen kosten en verbanning voor drie jaar te staan. Het was vooral aan de schout en zijn knechten om dit soort overlast te bestrijden. Zij hadden er hun handen vol aan.

Veel ernstiger voor de interne stadsvrede was het probleem van de Reformatie. Aangetrokken door een gunstig en betrekkelijk tolerant milieu was er in Amsterdam de nodige ruimte voor andersdenkenden om hun kritiek op de katholieke kerk en geestelijkheid met elkaar en anderen te delen. Tal van schutters bleken eveneens gevoelig voor deze boodschap: zij weigerden nog langer aan de sacramentsprocessies deel te nemen, kleedden zich bewust in de 'coleur van de religieusen' om de geestelijken belachelijk te maken en bezochten rederijkersstukken met antiklerikale boodschappen. Het ideaal van saamhorigheid en eendracht bleek in tijden van politieke en religieuze spanningen aanzienlijk brozer



6.7
Keten van het Sint Sebastiaans- of Handboogschuttersgilde, ca. 1520, gedeeltelijk verguld zilver, halfedelsteen en parel, diameter 34,5 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum



6.8
Cornelis Anthonisz,
Zeventien voetboogschutters oftewel de *Braspenningmaaltijd*, 1533, olieverf op paneel, 130 x 206,5 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum

dan de formuleringen in de reglementen en de geschilderde groepsportretten deden vermoeden. De burgersoldaten waren net zo verdeeld als de rest van de bevolking en hun inzet en betrouwbaarheid was omgeven door vraagtekens.

Het was het radicale optreden van de wederdopers in 1534 en 1535 dat veel schutters tot inkeer bracht. De leden van de schuttersgilden behoorden tot de groep die iets te verliezen had in de stedelijke samenleving. Zij hoorden de vele geruchten over aanstaande aanslagen dan ook met angst aan en keken verbijsterd naar de openlijke en spraakmakende demonstraties van groepjes wederdopers. Toen het stadsbestuur de schutters in april 1534 op de hoogte stelde van een ophanden zijnde aanslag op de stad, aarzelden zij geen moment: zij beloofden het stadsbestuur te willen leven en sterven voor het welvaren van de stad. Ruim een jaar later kregen zij de kans hun belofte in de praktijk te brengen. Op de avond van de tiende mei 1535 slaagde een groep van veertig wederdopers erin het stadhuis in te nemen. De volgende ochtend ondernamen schutters, burgers en professionele soldaten een tegenaanval. Zij schoten de deur aan stukken en toonden geen enkel medelijden met de bezetters: 28 van de veertig wederdopers overleefden de tegenaanval niet (zie ook hoofdstuk 8).

De episode veranderde het religieuze en politieke klimaat in de stad ingrijpend: een nieuw regime trok de touwtjes aan. Onder deze nieuwe omstandigheden schilderde Cornelis Anthonisz zijn idyllische stadsportret. De stadsvrede was inderdaad hersteld, maar tegen een prijs die in de roerige periode 1566-1578 betaald zou worden. In die jaren van onrust, onvrede, rebellie en opstand zou de stadsvrede opnieuw worden ondermijnd. Met dank aan de schutters. Eerst kozen zij in 1566, het jaar van de Beeldenstorm, massaal de kant van de calvinisten, en later, in 1578, speelden ze een beslissende rol in de Alteratie. Zij zetten toen de stadsbestuurders die na het wederdopersoproer aan de macht waren gekomen eigenhandig de stad uit. Tegen de eigenzinnigheid van burgersoldaten hielp geen enkele stadsmuur.

130912_p001_089.indd 61 17-02-14 12:31



130912_p001_089.indd 62 17-02-14 12:31

HOOFDSTUK 7

KUNST VOOR DE BURGERIJ

Jacob Cornelisz van Oostsanen als het begin van de Amsterdamse schilder- en prentkunst

Ilja M. Veldman

DRIE GENERATIES AMSTERDAMSE SCHILDERS

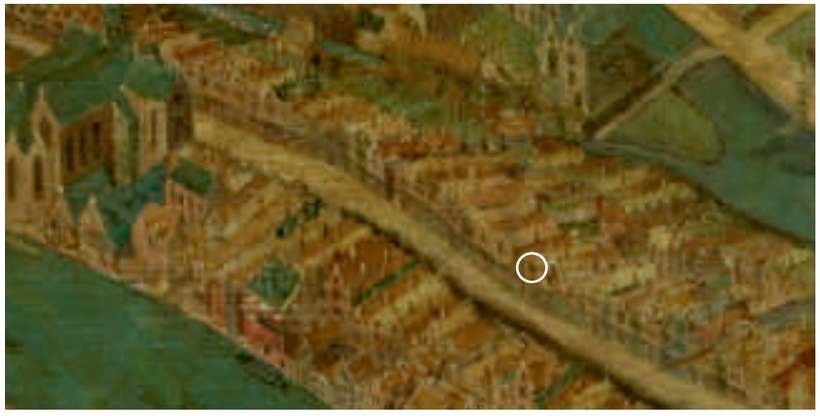
Met de vestiging van Jacob Cornelisz van Oostsanen in Amsterdam in het jaar 1500 begon in deze stad de bloei van de schilderkunst. Jacob behoorde zelf tot de burgerlijke elite, had met zijn werk succes bij de burgerij en beschikte over een groot atelier met medewerkers in de Kalverstraat (afb. 7.2; zie hoofdstuk 10 en 14). Daar werden ook zijn zoon, de portretschilder Dirck Jacobsz, en zijn kleinzoon, de schilder, cartograaf en prentontwerper Cornelis Anthonisz, opgeleid. Jacob Cornelisz was van vele markten thuis. Hij maakte ontwerpen voor gebrandschilderde glasruitjes, houtsneden en geborduurde gewaden voor geestelijken, maar legde zich vooral toe op schilderijen op paneel. Dankzij hem en zijn zoon Dirck kon de schilderkunst zich als één van de belangrijkste takken van kunst in Amsterdam ontwikkelen. De beeldhouwkunst en tapijtkunst, die in die tijd ook belangrijke kunsttakken waren, kwamen elders tot bloei.

Aanvankelijk waren Jacobs schilderijen vrij traditionele religieuze voorstellingen in een laatgotische stijl. Ze waren te zien in kerken, kloosters en kapellen, maar ook in burgerwoningen. Schilderijen voor kloosters of kapellen werden meestal op bestelling van broederschappen of individuele kloosterlingen gemaakt. Zo schonk Margriet Boelen een *Aanbidding van Christus met leden van de familie Boelen* (1512; cat. 13) aan het Amsterdamse Kartuizerklooster, waarop zij zelf in nonnenhabijt uiterst rechts is geportretteerd. Op de achtergrond is een gezicht op het IJ geschilderd. Met de opvallende renaissancedecoratie op de pilaren demonstreerde Jacob Cornelisz dat hij op de hoogte was van deze moderne stijl, die hij waarschijnlijk door Italiaanse prenten had leren kennen.

Traditioneel waren religieuze voorstellingen bedoeld om gebed en meditatie te stimuleren. Onder invloed van het humanisme besefte men echter steeds meer hoe belangrijk onderwijs en kennisverwerving waren, niet alleen voor geleerden en geestelijken maar ook voor burgers zelf. Omdat het accent ook meer op de eigen verantwoordelijkheid kwam te liggen, ontstond er behoefte aan voorstellingen met een moraal die van toepassing was op

7.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De brillenverkoopster* oftewel *Ongelijke liefde*, na 1520, olieverf op paneel, 49 x 35 cm, particuliere collectie, Verenigde Staten (cat. 36), detail

7.2
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de Kalverstraat met het huis van Jacob Cornelisz van Oostsanen



het dagelijks leven. Nieuwe bijbelse thema's deden hun intrede. Dat werd mogelijk gemaakt doordat de bijbeltekst dankzij gedrukte uitgaven nu toegankelijk werd voor een groter publiek.

Salome met het hoofd van Johannes de Doper (1524; cat. 52) is een intrigerend schilderij, waarmee Jacob Cornelisz lijkt te willen zeggen dat de jonge Salome wel onschuldig oogt, maar niettemin een gewillig werktuig was in de handen van haar moeder. Want deze liet via haar dochter Johannes de Doper onthoofden, omdat zijn uitspraken haar niet bevielen. Heel zeldzaam is het thema van *Saul bezoekt de heks van Endor* (1526; afb. 7.3, zie ook Uitgelicht 4). Saul wilde tegen alle geboden in dat de heks de geest van de gestorven Samuël zou oproepen om hem de uitslag van de komende veldslag mee te delen. In plaats daarvan kreeg hij te horen dat zijn rol was uitgespeeld en David zijn plaats als koning zou innemen. De voorstelling kan niet alleen gezien kan worden als een waarschuwing tegen hekserij, maar herinnert ook aan de gevolgen van het negeren van Gods geboden.

De *Brillenverkoopster* oftewel *Ongelijke liefde* (na 1520; cat. 36; afb. 7.1) van Jacob Cornelisz is een vroeg voorbeeld van een allegorische genrestuk. Het betreft een satire op een huwelijk of relatie van partners met een groot leeftijdsverschil. De les is dat als een bejaarde, rijke man een relatie met een jonge vrouw aangaat, hij het risico loopt dat die vrouw alleen op zijn geld uit is en uiteindelijk liever jongere minnaars heeft. 'Iemand een bril opzetten' was namelijk een uitdrukking voor iemand bedriegen.

REUZENHOUTSNEDEN

Houtsneden werden in grote oplagen gedrukt en konden dus circuleren onder brede lagen van de bevolking, ook buiten Amsterdam. Samen met de Amsterdamse boekdrukker Doen Pietersz introduceerde Jacob Cornelisz het genre van de zogenaamde reuzenhoutsneden in de Nederlanden. Dat waren prenten van gemiddeld zo'n 45 bij 35 centimeter, die bij wijze van schilderij aan de muur konden

7.3
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Saul bezoekt de heks van Endor*, 1526, olieverf op paneel, 85,5 x 122,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

7.4
Cornelis Anthonisz, *De dans van Sorgheloos*, 1541, ingekleurde houtsnede, 39,2 x 29,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



7.3



7.4

130912_p001_089.indd 65 17-02-14 12:31

hangen. Vaak werden ze door speciale vaklieden met de hand ingekleurd. Ook werden houtsneden in de vorm van reeksen geproduceerd, die aan elkaar geplakt een fries van soms wel twee meter lang vormden. Deze reuzenhoutsneden werden een Amsterdamse specialiteit. De eerste reeks van Jacob Cornelisz was een *Marialeven* (1507, cat. 2). Daarmee beoogde hij niet een gebruikelijke devotievoorstelling, bedoeld om bij te bidden, maar visualiseerde hij op educatieve wijze het leven van Maria en de geboorte van Christus.

Doen Pietersz combineerde ook houtsneden van Jacob Cornelisz met die van de bekende Leidse kunstenaar Lucas van Leyden. Voorstellingen van de heilsgeschiedenis van Christus uit het Nieuwe Testament plaatste hij naast vergelijkbare scènes uit het Oude Testament, waarin men het verhaal van Christus als verlosser al aangekondigd zag. In de reeks *Sibyllen*, die als zieneressen de komst van Christus voorspelden, werden eveneens houtsneden van beide meesters gecombineerd (cat. 49). Ook een educatief doel hadden voorstellingen van de contemporaine geschiedenis. Die deden hun intrede in de Nederlandse prentkunst met Jacobs houtsnedenserie *Graven en gravinnen van Holland* (1518; cat. 33).

Maar de echte vernieuwer op het gebied van de prentkunst was Jacobs kleinzoon Cornelis Anthonisz. Net als zijn grootvader ontwierp Cornelis Anthonisz vooral reeksen van reuzenhoutsneden, die vaak voorzien werden van gedrukte teksten om de moraal te verduidelijken. Deze reuzenhoutsneden werden deels gesneden en uitgegeven door de Amsterdamse boekverkoper Jan Ewoutsz. Als cartograaf produceerde Anthonisz. een van zijn meest bekende werken, de vogelvluchtkaart van Amsterdam (1538/1544; pp. 10-11, afb. 1.3). Belangrijk is echter ook dat hij in de prentkunst tal van nieuwe onderwerpen introduceerde. Dat waren met name allegorieën voor een ontwikkeld publiek, die door aansprekende scènes uit het dagelijkse leven wijze levenslessen uitdroegen.

Dergelijke allegorieën waren sterk beïnvloed door humanistische ideeën. Maar normen en waarden stonden nog steeds in het teken van een dagelijks leven, dat in feite beheerst werd door angst voor het Laatste Oordeel. Een mens leerde van jongs af aan dat hij rechtvaardig moest leven om niet in de hel te belanden. Dat brengt bijvoorbeeld Anthonisz.' houtsnede *Het Sterfbed van de rechtvaardige en onrechtvaardige mens* in beeld. Zijn *Allegorie op de vergankelijkheid* (1537; afb. 12.14) wijst ons erop dat we niet weten wanneer ons laatste uur geslagen is en daarom onze tijd goed moeten gebruiken.

Een hele reeks houtsneden is gewijd aan de geschiedenis van het personage 'Sorgheloos', wiens luxe leventje door eigen schuld abrupt ten einde komt (afb. 7.4). Een andere reeks beeldt uit dat de mens niet tevreden is met vrede en voorspoed, en steeds méér wil, wat tot oorlog en armoede leidt. Ook produceerde Anthonisz een houtsnede van een modelman en een modelvrouw, waarop hun goede eigenschappen door middel van symbolen worden uitgebeeld. Hoewel er geen bewijs is dat hij een aanhanger van het protestantisme was – die overtuiging kon je in die tijd het leven kosten – zijn er wel moderne, reformatorische ideeën in zijn werk terug te vinden. Zijn reeks houtsneden met *De geschiedenis van de Verloren Zoon* besluit bijvoorbeeld met een kerkscène, waarin doop en avondmaal zijn uitgebeeld. Dat waren de enige van de oorspronkelijk zeven katholieke sacramenten die binnen het protestantisme werden aangehouden.

MONUMENTALE ALTAARSTUKKEN EN GLASRAMEN

Jacob Cornelisz en zijn nazaten zijn nooit naar Italië gereisd. Daarom is hun werk nauwelijks beïnvloed door de antieke kunst en de Italiaanse schilderkunst. Schilders die wel in Rome waren geweest en de monumentale fresco's van Rafael en Michelangelo in het Vaticaan hadden bestudeerd, hadden een voorsprong. Bij prestigieuze opdrachten voor monumentale altaarstukken voor de grote stadskerken van Amsterdam werd aan hen de voorkeur gegeven, ook als zij van buiten de stad kwamen.

De Utrechtse Jan van Scorel (1495-1562), die een leerling en medewerker van Jacob Cornelisz was geweest, kreeg rond 1530 de opdracht voor het altaarstuk op het hoogaltaar van de Oude of Sint-Nicolaaskerk. Deze *Kruisiging* is in de Beeldenstorm verloren gegaan, maar de kopieën uit Van Scorels werkplaats geven een idee van de Italiaanse vormgeving van zijn figuren, de variatie aan houdingen en de overtuigende dieptewerking (afb. 7.5). Voor de dubbele zijluiken met Passievoorstellingen werd in 1537 zijn leerling Maarten van Heemskerck uit Haarlem aangezocht, die in datzelfde jaar uit Rome was teruggekeerd. Ook de luiken zijn verloren gegaan; alleen het contract is bewaard.



7.5
Kopie naar Jan van Scorel, *Kruisiging,* derde kwart zestiende eeuw, olieverf op paneel, 170 x 149 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent

Een andere leerling van Van Scorel, de Antwerpse Lambert van Noort (ca. 1520-1571), ontwierp een reeks grote glasramen voor de Oude Kerk. De sterk gerestaureerde *Annunciatie en Visitatie* (1555) in het vrouwenkoor, uitgevoerd door de Antwerpse glasschilder Digman Meynaert, werd geschonken door schepen Jan Claesz van Hoppen, die zich in het onderste gedeelte van het glas met echtgenote, kinderen en hond liet portretteren. Het glas met de *Aanbidding der herders* (1555) betaalde de stad zelf. De meeste andere glazen zijn verloren gegaan. Niet alleen de glazen zelf maar ook Van Noorts presentatietekening met een *Graflegging en Opstanding* (1561) voor het raam dat Filips II aan het koor van de Oude Kerk schonk laat zien hoe monumentaal zijn composities waren opgezet (afb. 7.7). Dat was de laatste keer dat het Bourgondisch-Habsburgse vorstenhuis een glasvenster aan een kerk in de Noordelijke Nederlanden schonk, want spoedig raakten de politieke verhoudingen voorgoed verstoord.

Inmiddels was Pieter Aertsen, die vele jaren in Antwerpen had gewerkt, rond 1555 naar zijn geboortestad Amsterdam teruggekeerd. Bijna al zijn grote altaarstukken zijn in de Beeldenstorm van 1566 of bij de Alteratie van 1578 verloren gegaan. Waarschijnlijk is *Herder met ossenkop* (1559; afb. 7.6) een fragment van zijn altaarstuk voor het hoogaltaar van de Nieuwe Kerk, dat enorme afmetingen moet hebben gehad. Hij werd er ook vorstelijk voor betaald. Aertsens specialiteit waren levensechte, volkse figuren, die men ook terugvindt in zijn Maria's en Jozef- en Christusfiguren. Daarmee kon een beschouwer zich waarschijnlijk makkelijker identificeren dan met de kunstmatige en geïdealiseerde figuren van Van Scorel.

Deze omslag van Italiaanse vormentaal naar een vorm van schijnbaar realisme laat zien dat stijl en smaak voortdurend veranderingen ondergingen. Voor een nieuwe generatie schilders werd niet Rome maar Venetië het reisdoel. Dirck Barendsz (1534-1592) was de zoon van de schilder Barend Dircksz (Doove Barend). Deze had voor het Amsterdamse stadhuis een reeks van nu verloren schilderijen gemaakt over het neerslaan van de opstand van de wederdopers in 1535. Op negentienjarige leeftijd werd Dirck door zijn vader naar Venetië gestuurd, waar hij leerling werd in het atelier van Titiaan. Daar leerde hij geraffineerd in kleur werken met een zichtbare verftoets, die een heel andere indruk maakte dan de gladde verflagen van zijn voorgangers.

Van zijn monumentale werken is alleen het altaarstuk de *Aanbidding van de herders* voor de Sint Janskerk in Gouda bewaard gebleven. Maar uit de archieven is bekend dat hij rond 1565 een altaarstuk met de *Val der opstandige engelen* voor één van de Amsterdamse schuttersverenigingen maakte. De presentatietekening (afb. 7.8) laat een indrukwekkende en ingenieuze compositie van vallende lichamen zien. De Beeldenstorm maakte één jaar later een plotseling einde aan kerkelijke opdrachten. Schilders waren nu gedwongen zich meer op de vrije markt te richten.

PORTRETTEN EN SCHUTTERSSTUKKEN

De portretkunst was een gebied waarop weliswaar minder te verdienen viel dan met kerkelijke kunst, maar het bood zowel bekende als onbekende schilders emplooi. Steeds meer burgers hadden de behoefte – en de middelen – om hun portret te laten schilderen. Aan kwaliteit hing uiteraard een



7.6
Pieter Aertsen, *Herder met ossenkop*, ca. 1559, olieverf op paneel, 89,8 x 59,2 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum

prijskaartje, wat betekent dat het merendeel van de portretten door anoniem gebleven kunstenaars is vervaardigd.

Dirck Jacobsz, een zoon van Jacob Cornelisz, was de eerste Amsterdamse schilder van naam die zich specialiseerde in portretten. Zijn portret van de bankier, kunstliefhebber en mecenas Pompeius Occo (1531; afb. 1.8) toont hem voorzien van attributen die zijn vroomheid moeten benadrukken: een schedel als het symbool van vergankelijkheid en een anjer als symbool van de wederopstanding. Wanneer het ging om portretten van kooplieden werden aan de gebruikelijke symbolen van vergankelijkheid ook wel attributen als inktstel, zandstrooier en geldstukken toegevoegd. Echtgenotes waren – als de financiën dat toelieten – ook van de partij, hetzij op een afzonderlijk schilderij, hetzij met man (en soms ook kinderen) op één paneel verenigd.

De gestegen status van de schilder wordt ook door (zelf)portretten van schilders gedemonstreerd. Het *Zelfportret* van Jacob Cornelisz (1533; cat. 59) is weliswaar niet eigenhandig maar in zijn atelier ontstaan en gebaseerd op een authentiek, nu verloren zelfportret. De schilder heeft zichzelf naturalistisch uitgebeeld en kijkt de beschouwer vol zelfvertrouwen in de ogen. Dirck Jacobsz verwerkte dit portret in het bijzondere dubbelportret van zijn ouders, waarop zijn vader aan de schildersezel de laatste hand legt aan het portret van Anna, zijn echtgenote (cat. 60).

Een speciale en typisch Amsterdamse categorie is het schuttersstuk oftewel groepsportret van leden van een van de schuttersverenigingen. Die moesten niet alleen de stad verdedigen en de orde handhaven, maar dienden ook als gezelligheidsvereniging van heren uit de gegoede burgerij die zich in dat verband graag lieten portretteren. Ze werden aanvankelijk gegroepeerd naar de wapens die ze gebruikten: handbogen, voetbogen of klovers (een vuurwapen); later naar de wijk waarin ze woonden.

7.7
Lambert van Noort, *De graflegging en opstanding van Christus*, 1561, pen en bruine inkt, bruin en grijs gewassen, 53,3 x 38 cm, Haarlem, Teylers Museum





7.8
Dirck Barendsz, *Val der opstandige engelen*, ca. 1565, pen en bruine inkt, gewassen en met wit gehoogd, 53,2 x 33,2 cm, Windsor, Windsor Castle, H.M. de Koningin van Groot-Brittannië

130912_p001_089.indd 69 17-02-14 12:32



Het oudst bewaarde schuttersstuk is de *Schutters van de Kloveniersdoelen* (1529; afb. 6.5) van Dirck Jacobsz. Het is duidelijk dat een compositie van zo veel personen bij elkaar nog moeite kostte, want in feite is dit schilderij een optelsom van zeventien individuele portretten, in twee rijen opgesteld, waarbij de expressieve handgebaren het accent vormen. Omstreeks 1532-1535 vulde Dirck Jacobsz zijn compositie aan met twee zijpanelen, omdat ook een volgende generatie schutters zich wilde laten portretteren. Daar staan geen zeventien maar veertien schutters geportretteerd. Waarschijnlijk waren drie van de heren op het middenpaneel nog steeds actief in de vereniging zodat ze niet opnieuw geportretteerd hoefden te worden.

Om de stijfheid van zo'n groepsportret te doorbreken plaatste Cornelis Anthonisz in zijn *Braspenningmaaltijd* (1533; afb. 6.8) de voetboogschutters van het Sint-Jorisgilde rond een tafel met houten bordjes, kannen, broodjes en een tinnen schotel. Sommigen zitten, anderen staan en één van hen houdt een briefje vast waarop een lied geschreven staat. Een generatie later introduceerde Dirck Barendsz een harmonieuzere compositie, een realistischer ruimtewerking en een fijnzinniger kleurbehandeling. Zijn *Achttien schutters van Rot L*

7.9
Dirck Barendsz, *Achttien schutters van Rot L* oftewel de *Poseters*, 1566, olieverf op paneel, 120 x 295 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (bruikleen van de stad Amsterdam)



(1566; afb. 7.9) wordt ook wel de *Poseters* genoemd vanwege de vis die zij krijgen opgediend. De schutters zitten op een meer natuurlijke manier rond een gedekte tafel, zonder vertoon van wapens en met het accent op de individuele portretkoppen. Het genre van het schuttersstuk werd aan het eind van de zestiende eeuw in Haarlem opgepakt, waar Frans Hals het tot grote bloei zou brengen. Maar dat het in Amsterdam nooit is weggeweest, bewijst Rembrandts *Nachtwacht* (1642), het meest beroemde schuttersstuk.

Op Amsterdamse en Haarlemse schuttersmaaltijden zijn op tafel vaak zilveren pronkstukken afgebeeld, die in opdracht van schuttersgilden werden vervaardigd om de maaltijd luister bij te zetten. Het feit dat Amsterdamse zilversmeden op dit gebied al vroeg actief waren bewijst de *Drinkhoorn* (1547) van het Kloveniersgilde. Een met zilver versierde buffelhoorn is op een zilveren voet in de vorm van een boompje gezet, geflankeerd door een leeuw en een draak. Geheel in zilver is de bijzondere *Drinkhoorn* van het Sint-Jorisgilde (1566; afb. 6.4) uitgevoerd. De heilige Joris bevecht te paard de draak, die op zijn rug liggend de drinkhoorn omklemd houdt. De prinses, die door de held is bevrijd, knielt dankbaar voor hem neer.

130912_p001_089.indd 71 17-02-14 12:32



HET BOERENGENRE

In Antwerpen had Pieter Aertsen zich onderscheiden door het schilderen van geheel nieuwe onderwerpen: boeren en boerinnen, keukens en markttaferelen, liefst op monumentaal formaat. Ongetwijfeld was een reden voor deze keuze dat een schilder – om te overleven – zich moest specialiseren in een nieuw genre en daar heel goed in moest zien te worden. En daarin slaagde Aertsen voortreffelijk. De meeste van zijn Antwerpse schilderijen bestaan uit stillevens van overdadige en natuurgetrouw afgebeelde etenswaren als groente, vlees en gevogelte. Pas in tweede instantie valt de bijbelse scène op de achtergrond op, die meestal de moraal inhoudt dat een mens niet te veel moet hechten aan materiële luxe.

Andere werken, die vaak even monumentaal zijn, hebben geen enkele religieuze verwijzing. Dat geldt bijvoorbeeld voor het direct na zijn terugkeer in Amsterdam geschilderde *Boerengezelschap bij de haard* (1556; afb. 7.11), een boerenbraspartij van figuren die ten voeten uit zijn weergegeven, wellicht bij het vieren van Driekoningen of Vastenavond. Zijn *Boerengezelschap met een pannenkoekbakster* (1560; afb. 7.10) is een portret van een boerengezelschap tijdens een voor hen typerende activiteit. Het bakken van wafels en pannenkoeken kan niet direct als een aansporing tot matigheid beschouwd worden. Als een aantrekkelijke voorstelling zagen liefhebbers uit de gegoede burgerij zo'n schilderij graag aan hun muur. Zo introduceerde Aertsen het genre-schilderij in de Noord-Nederlandse kunst. Dergelijke realistisch aandoende voorstellingen zouden in de zeventiende eeuw – maar dan op kleiner formaat – een van de hoekstenen van de Hollandse schilderkunst worden.

7.10
Pieter Aertsen, *Boerengezelschap met een pannenkoekbakster*, 1560, olieverf op paneel, 86 x 168,7 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

7.11
Pieter Aertsen, *Boerengezelschap bij de haard*, 1556, olieverf op paneel, 142 x 198 cm, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh





130912_p001_089.indd 73 17-02-14 12:32



130912_p001_089.indd 74 17-02-14 12:32

HOOFDSTUK 8 SCHEUREN IN HET BOLWERK

Eerste tekenen van de Reformatie

Ben Speet

8.1
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van het IJ

15 maart 1538 moest, zo hadden de pas gekozen burgemeester Hendrick Dicksz en zijn partijgenoten bedacht, een onvergetelijke dag worden; het begin van een nieuw tijdperk waarin de stad opnieuw eensgezind de jaarlijkse sacramentsprocessie zou vieren, die traditiegetrouw op de woensdag na 12 maart werd gehouden. Daar was alle reden toe, omdat in de afgelopen jaren steeds vaker de spot was gedreven met het Heilig Sacrament en sommigen zelfs hadden beweerd dat de heilige hostie, die tijdens de processie werd getoond, niet het lichaam van Jezus Christus was maar gewoon een stuk brood. Het toenmalige stadsbestuur had dit alles gedoogd en nagelaten op te treden tegen deze ondermijning van een van de belangrijkste dogma's van de Heilige Moeder de Kerk. Maar God zij geloofd, in februari van hetzelfde jaar 1538 had een fluwelen revolutie een einde gemaakt aan dit gedoogbeleid en een nieuwe stadsregering van oprechte en devote katholieken aan de macht gebracht.

DE MIRAKELPROCESSIE

De processie vertrok zoals altijd bij de kapel van de Heilige Stede in de Kalverstraat waar in maart 1345 hét mirakel had plaatsgevonden. Een op sterven liggende man had daar het sacrament der stervenden ontvangen. Kort daarna moest hij braken waarna het braaksel met de hostie in het haardvuur werd geworpen. De volgende dag bleek de hostie ongeschonden in de as te liggen. Andere wonderen volgden waarop de Amsterdammers besloten op deze plek een kapel te bouwen en de hostie hier uit te stallen.

De ommegang werd geopend door de gilden met hun vaandels en beelden van hun patroonheiligen. Achter hen liep een groep 'meyskens en jonghe knaepen' die allerlei toneelstukjes opvoerden, waaronder het gevecht van Sint Joris met de draak. Andere kinderen volgden, verkleed als engeltjes en zwart geschminkte duiveltjes, 'treckende een groot schrickelijke grijns voor 't aenghesicht met een peckstock in de hant', die het vooral gemunt hadden op de kinderen onder de toeschouwers, die dan ook steevast begonnen te huilen wanneer zij 'dese nickertgens' op zich zagen afstormen. Achter de kinderen paradeerden in vol ornaat de drie schutterijen met in hun midden hun koning, die de zilveren papegaai droeg. De schutters werden gevolgd door de scholieren van de twee stadsscholen met in hun kielzog een treurig groepje 'zondaren' op blote voeten en slechts gekleed in een lakentje. Zij kondigden de voornaamste groep aan. Voorafgegaan door de reguliere en seculiere geestelijkheid schreed de pastoor van de Nieuwe Kerk onder een baldakijn dat gedragen werd door de vier zeer katholieke burgemeesters Claes Loen Fransz, Claes Gerritsz Deyman, Claes Doedenz en meester Hendrick Dircksz. In zijn handen droeg hij de vergulde monstrans met daarin achter het ronde

130912_p001_089.indd 75 17-02-14 12:32



130912_p001_089.indd 76 17-02-14 15:46

8.2
Achterzijde van een processievaandel, *De hostie wordt in processie naar de Oude Kerk gebracht* (zie voor de voorzijde p. 33, afb. 3.5), vaandel van moderne zijde, waarin een aan twee kanten beschilderd doek uit 1555 is verwerkt, ca. 92 x 73 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (bruikleen Stichting Het Begijnhof Amsterdam)

glaasje de heilige hostie. De stoet werd afgesloten door de overige leden van de stadsregering, de stadsmuzikanten en burgers die zich geroepen voelden zich aan te sluiten.

Via de Kalverstraat, de Nieuwendijk en de Houttuinen, slingerde de processie naar de Nieuwebrug aan het einde van het Damrak. Daar hield de stoet even stil om de schepen in het IJ te zegenen opdat zij behouden zouden terugkeren, brachten de schutters een eresaluut en gaf de pastoor de monstrans over aan zijn collega, de pastoor van de Oude Kerk. Door de Warmoesstraat en de Nes keerde de optocht terug naar de Heilige Stede waar het Sacrament werd uitgestald.

KRITISCHE GELUIDEN

Tot grote opluchting van het stadsbestuur voltrok die dag alles zich in pais en vree en naar het leek in volstrekte harmonie. Blijkbaar had Amsterdam zich weer eendrachtig en eensgezind geschaard achter het Sacrament dat de stad moest beschermen en kon de stad een periode van bijna een kwart eeuw van twist en tweedracht afsluiten. Vijf jaar eerder nog had een stel onverlaten, dat zich had verschanst in het Paalhuis op de Nieuwebrug (afb. 8.3) bij het passeren van de processie demonstratief de luiken gesloten en allerlei verwensingen geroepen naar de priesters en het Sacrament.

Sinds de augustijner monnik Maarten Luther op 31 oktober 1517 een pamflet had gespijkerd aan de deur van de kerk van Wittenberg, hadden dit soort incidenten zich al vaker voorgedaan. In zijn pamflet had Luther allerlei mistoestanden in de katholieke kerk gehekeld, zoals de handel in aflaten en het kopen van geestelijke ambten voor persoonlijk gewin. Ook betwijfelde hij of de mens door het doen van goede werken, het aanroepen van Maria en heiligen, het op bedevaart gaan of het ontvangen van sacramenten zich wel van een plaats in de hemel kon verzekeren. Volgens hem had alleen de bijbel absoluut gezag en kon de mens alleen door zijn geloof rechtvaardiging vinden. Sindsdien borrelde en gistte het in Amsterdam en begon het onneembaar geachte katholieke bolwerk scheuren te vertonen.

8.3
Jan Beerstraaten, *Het Paalhuis en de Nieuwe Brug gezien vanaf het IJ*, ca. 1660-1666, olieverf op paneel, 83,5 cm x 108 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (bruikleen Rijksmuseum Amsterdam)



Het uitgestrekte handelsnetwerk met het Oostzeegebied en de Duitse handelssteden zorgde voor een snelle verspreiding van de nieuwe leer. De geletterdheid onder de bevolking was bovendien hoog, zodat velen persoonlijk de geschriften van de voor- en tegenstanders van Luther konden lezen. Daar waren echter wel risico's aan verbonden. In 1521 had keizer Karel V de leer van Luther tot ketterij verklaard. Wie zich met 'lutherije' inliet, werd voortaan beschouwd als een vijand van het katholieke geloof en liep gevaar te eindigen op de brandstapel.

Veel indruk heeft het keizerlijke decreet evenwel niet gemaakt. De meerderheid binnen het stadsbestuur, dat samen met de schout moest toezien op de naleving van het decreet, was wars van geloofsvervolging omdat dit alleen maar tot tweespalt zou leiden en de stedelijke economie zou schaden. Het bestuur trad dan ook alleen maar op wanneer een verstoring van de openbare orde dreigde. Opmerkelijk is dat daarbij geen onderscheid werd gemaakt tussen 'ketters' en katholieken. Zo werd ene Marike Meinouwe veroordeeld tot een strafbedevaart naar Onze-Lieve-Vrouwe in Hoorn en een jaar gevangenis in de Sint-Olofspoort (afb. 8.5), omdat zij in het openbaar een paar mensen had beschuldigd van ketterij. Het bestuur kon zich dit gedoogbeleid permitteren, omdat het zich gesteund wist door de schout Jan Hubrechtsz. Het was een publiek geheim dat deze schout, die tussen 1518 en 1534 door het bestuur voortdurend werd herbenoemd, in zijn hart de nieuwe leer was toegedaan, thuis dissidente geestelijken en veroordeelde ketters ontving, verboden boeken las en verdachten van ketterij van tevoren waarschuwde zodat zij het hazenpad konden kiezen.

Lutheranen werden dus gedoogd. Ook de zogeheten sacramentariërs hadden weinig te vrezen, mits zij maar in stilte bijeenkwamen om gezamenlijk de bijbel te lezen en te discussiëren welke praktische levenslessen de bijbel voorschreef. De beweging van het sacramentisme, zo genoemd omdat de aanhangers van deze hervormingsbeweging aan de sacramenten geen enkele waarde toekenden en het dogma van de transsubstantiatie – het geloof dat tijdens de eucharistieviering bij de consecratie het brood en de wijn daadwerkelijk veranderen in het lichaam en bloed van Christus – verwierpen, had vooral aanhang onder de gegoede burgerij en zelfs onder leden van het stadsbestuur.



8.4
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van het galgenveld op de Volewijk

HET HEMELSE AMSTERDAM

Het Amsterdamse gedoogbeleid kwam in de jaren dertig onder vuur te liggen door het optreden van de wederdopers of anabaptisten. In november 1530 maakte de stad kennis met Jan Volckertsz, die zijn brood verdiende met het maken van trippen of muiltjes. Hij was een leerling van de bontwerker Melchior Hoffman, een Oost-Fries, die beschouwd wordt als de geestelijke vader van het anabaptisme. Met de sacramentariërs hadden de wederdopers gemeen dat zij de transsubstantiatie een dwaling vonden en niets wilden weten van de roomse santenkraam. In tegenstelling tot de sacramentariërs, die de kerk van binnenuit wilden hervormen, beschouwden de wederdopers de kerk echter als een verdorven instituut dat vernietigd moest worden om op de puinhopen een nieuwe orde op te bouwen, een nieuw Jeruzalem waarin iedereen aan elkaar gelijk was en alles gezamenlijk werd gedeeld. Een ander verschil was dat zij ervan overtuigd waren dat het einde der tijden, de wederkomst van Christus en de vestiging van het Duizendjarige Rijk nabij waren en dat zij uitverkoren waren deze heilsverwachtingen te bespoedigen. Een derde verschil was dat de volgelingen van Hoffman voornamelijk bestonden uit dagloners en eenvoudige ambachtslieden.

Kort na zijn aankomst kreeg Volckertsz een uitnodiging van de schout Jan Hubrechtsz, die, nieuwsgierig als altijd, meer wilde weten over het anabaptisme. Blijkbaar heeft de trippenmaker een gunstige indruk gemaakt, want toen de landsheerlijke overheid een arrestatiebevel tegen hem uitvaardigde, weigerde de schout hem te arresteren. Volckertsz meldde zich echter vrijwillig in Den Haag. Tijdens zijn verhoor noemde hij de namen van zo'n

vijftig Amsterdammers die hij had herdoopt in het nieuwe geloof. Onmiddellijk gelastte het Hof van Holland de arrestatie van de vijftig, maar toen de dienaren van het Hof hen wilden pakken bleek op negen wederdopers na iedereen te zijn gevlogen, omdat de vrouw van de schout hen had gewaarschuwd. Op 5 december 1530 werden de negen en Volckertsz in Den Haag onthoofd, waarna hun hoofden verpakt in een harington naar Amsterdam werden gebracht met het bevel deze op het galgenveld aan de overzijde van het IJ tentoon te stellen. Jan Hubrechtsz negeerde het bevel en burgemeester Ruysch Jansz schijnt bij het zien van de hoofden te hebben uitgeroepen, vrij vertaald: 'Zijn ze in Den Haag nu helemaal van God los!'

Even leek het erop of het anabaptisme een zachte dood zou sterven, maar de komst van de Haarlemse bakker Jan Matthijsz in 1533 zorgde voor een radicale ommekeer. Matthijsz, ongetwijfeld een charismatische figuur, verkondigde dat hij het licht had gezien, de laatste profeet was aan wie God zich had geopenbaard en dat het einde der tijden nabij was. Alleen degenen die zich door hem of zijn apostelen lieten herdopen zouden gered worden.

In januari 1534 vertrok Matthijsz met zijn geestverwant de Leidse kleermaker Jan Beukelsz naar de Duitse bisschopsstad Münster. Daar hadden de wederdopers de bisschop verjaagd en een nieuw Jeruzalem gesticht in afwachting van de wederkomst van Christus.

De bisschop begon echter een tegenoffensief en belegerde zijn stad. De daar ingesloten wederdopers deden daarop een oproep om in Amsterdam, waar het anabaptisme inmiddels veel aanhangers had verworven, een tweede Jeruzalem te stichten. De meningen in Amsterdam waren verdeeld: sommige wederdopers waren overtuigd pacifist, anderen, onder wie Jacob van Kampen, de leider van de Amsterdamse wederdopers en door hen tot bisschop gewijd, meenden dat geweld alleen geoorloofd was ter zelfverdediging, terwijl een kleine minderheid het standpunt huldigde dat aanvallen de beste manier was van verdediging.

In de nacht van 10 op 11 februari 1535 besloot een kleine groep tot actie over te gaan. Geïnspireerd door de kleermaker Hendrick Hendricksz, die zichzelf tot profeet had uitgeroepen, rende een kleine groep mannen en vrouwen poedelnaakt door de stad onder het uitroepen van ijselijke kreten zoals 'wee, wee over die werelt ende die godloosen; wee, wee, Hemelsche Vader, wraeck, wraeck!' Binnen de kortste keren werden zij opgepakt. Maar zelfs



8.5
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail met de Sint-Olofspoort

in de gevangenis weigerden zij zich aan te kleden, naar eigen zeggen omdat zij de 'naakte waarheid' hadden gezien. Die waarheid hield in dat God Amsterdam had uitverkoren tot het hemelse Jeruzalem en met de Amsterdammers een nieuw verbond had gesloten. Het stadsbestuur was niet onder de indruk en veroordeelde de naaktlopers ter dood wegens ernstige ordeverstoring.

De verwarring onder de wederdopers was groot, maar omdat vanuit Münster steeds dringender om hulp en om een offensief in de Nederlanden werd gevraagd, besloot de radicale vleugel onder de wederdopers tot een wanhoopsoffensief. Op de avond van de tiende mei 1535 bestormden ongeveer veertig wederdopers het stadhuis, waar op dat moment de vier burgemeesters aanzaten aan de jaarlijkse feestmaaltijd van het Heilig Kruisgilde. Zij wisten ternauwernood te ontkomen, waarop de wederdopers zich verschansten in het stadhuis wachtend op de duizenden geestverwanten die naar de Dam zouden komen om Amsterdam uit te roepen tot een tweede Münster. Het bleef echter angstaanjagend stil; noch God, noch de Amsterdammers gaven die avond thuis.

De volgende dag openden de schutterijen het vuur op het stadhuis. In de schermutselingen die volgden werden achtentwintig wederdopers gedood en twaalf gevangen genomen. Wederom toonde het stadsbestuur geen genade, dat kon ook niet. Nog dezelfde dag werden de omgekomen wederdopers aan hun voeten opgehangen aan de galgen op de Volewijk (afb. 8.4). Drie dagen later werden de overlevenden terechtgesteld (afb. 8.6, 8.7). Hun borstkas werd met een bijl opengehakt en hun harten werden in het gezicht gesmeten of in hun mond gepropt, waarna zij werden onthoofd en gevierendeeld. Hoofden en lichaamsdelen werden vervolgens opgehangen aan de stadspoorten.

Een ongekende klopjacht op wederdopers volgde. In de maanden die volgden zouden nog negenenveertig wederdopers worden geëxecuteerd. Onder hen ook Jacob van Kampen hoewel hij zich altijd had gekant tegen het gebruik van geweld. Op 10 juli werd hij naar het schavot geleid waar hij een uur te pronk werd gesteld met een blikken mijter op zijn hoofd. Daarna sneed de beul zijn tong uit waarmee hij zo valselijk had gesproken, hakte zijn rechterhand af waarmee hij zo velen had herdoopt en sloeg vervolgens zijn hoofd van zijn romp. Deze drie trofeeën werden daarna opgehangen in de Haarlemmerpoort.



8.6
Anoniem (kopie naar Barend Dircksz, ca. 1535?), *De terechtstelling van vier wederdopers tussen de bogen van de Vierschaar*, pen en bruine inkt, bruin gewassen, 36,0 x 20,3 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum



8.7
Anoniem (kopie naar Barend Dircksz, ca. 1535?), *De terechtstelling van twee wederdopers aan de gevel van een huis*, pen en bruine inkt, bruin gewassen, 35,9 x 20,6 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum

REACTIE EN REPRESSIE

Het neerslaan van het oproer had enorme gevolgen. Uiteraard voor de wederdopers zelf. Hun rol was uitgespeeld, temeer omdat op 25 juni 1535 Münster weer in handen was gevallen van de bisschop waarna ook daar de dopers waren afgeslacht. Voor de wederdopers brak nu een tijd aan van herbezinning. Onder leiding van Menno Simonsz schudden zij hun radicale veren af en bekeerden zich tot het principe van de geweldloosheid. Het beladen woord wederdoper werd geschrapt en vervangen door doopsgezind.

Uiteraard had ook het stadsbestuur het nodige uit te leggen. Hoe had het zover kunnen komen? Voor landvoogdes Maria van Hongarije en haar rechterhand stadhouder Antoon van Lalaing was het antwoord duidelijk: de gedogers binnen het stadsbestuur waren verantwoordelijk voor het debacle. Herhaalde malen hadden zij hen gewaarschuwd dat zij door hun laksheid onverantwoorde risico's namen. In hoofdstuk 2 over het stadsbestuur staat beschreven hoe de landvoogdes in 1538 erin is geslaagd de samenstelling van het stadsbestuur zodanig te wijzigen dat voortaan oprechte katholieken aan het roer van de stad zouden staan.

Ook schout Jan Hubrechtsz, die in 1534 onder zware druk van bovenaf niet was herbenoemd, kreeg de rekening gepresenteerd. Hij werd gedaagd te verschijnen voor het Hof van Holland vanwege zijn laakbaar optreden tegenover dissidenten. Hubrechtsz wist dat hij geen schijn van kans had en vluchtte naar het hertogdom Gelre dat tot dan toe zijn onafhankelijkheid had weten te bewaren. Daar stierf hij kort daarna, de man die het devies 'Heldhaftig, Vastberaden, Barmhartig' in zijn wapen had gevoerd.

130912_p001_089.indd 81 17-02-14 12:32



130912_p001_089.indd 82 17-02-14 12:32

HOOFDSTUK 9 EEN NIEUW BEGIN

De Alteratie

Ben Speet

9.1
Reinier Vinkeles naar Jacobus Buys, *Beeldenstorm in een kerk*, 1786, gravure, 15,8 x 8,9 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail

9.2
Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1538, olieverf op paneel, 116 x 159 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van het IJ

Iedereen die in Amsterdam ertoe deed, stond op 2 oktober 1549 aangetreden langs het IJ om zijn of haar toekomstige koning te verwelkomen: kroonprins Filips II. Amsterdam had immers wat goed te maken na alle troebelen in de voorafgaande jaren. In 1538 echter was de orde hersteld en het stadsbestuur was erop gebrand Filips te laten zien dat Amsterdam was teruggekeerd in de schoot van de Heilige Moeder de Kerk en een betrouwbaar en loyaal onderdaan zou zijn. Alles had men dan ook uit de kast gehaald om Filips II te behagen. De volgende dag legde het stadsbestuur op de Dam tijdens een indrukwekkende ceremonie namens alle Amsterdammers aan Filips de eed van trouw af. Daarna volgde een rijtoer door de rijk versierde stad die eindigde bij een zeventien meter hoge triomfpoort op de Dam. Ongetwijfeld zal Filips de decoraties op deze boog die het Ware Geloof voorstelden met instemming hebben bekeken. In het midden stond een bevallige dame met in de ene hand een kelk en in de andere de bijbel. Vastgeketend aan haar voeten lagen de Ketterij en de Dwaling. Een fraai gekalligrafeerde tekst boven de poort beloofde de kroonprins dat in Amsterdam nooit meer een oproer als dat van 1535 zou plaatsvinden. Maar de geschiedenis leert 'zeg nooit nooit'.



HAGENPREKEN EN BEELDENSTORMEN

Dat bewees het 'wonderjaar' 1566 wel. Enkele honderden ontevredenen edelen boden toen Margaretha van Parma een petitie aan, waarin zij de landvoogdes smeekten een einde te maken aan de kettervervolgingen. Margaretha reageerde noch afwijzend, noch instemmend, hetgeen door de 'ketters' werd geïnterpreteerd als een vrijbrief om openlijk voor hun geloof uit te komen. Overal werden in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden nu spontaan bijeenkomsten in de open lucht gehouden, waar predikanten de goddelijke soevereiniteit, de predestinatie en andere leerstellingen van Calvijn uitlegden aan het toegestroomde volk.

130912_p001_089.indd 83 17-02-14 12:32

Op 31 juli hield de uit Alkmaar afkomstige Jan Arentsz een dergelijke hagenpreek in de Rietvink net buiten de Haarlemmerpoort. Arentsz, van beroep mandenmaker, was in die dagen de leidende figuur in de nog prille calvinistische beweging in de Noordelijke Nederlanden. Het stadsbestuur besloot de kat uit de boom te kijken en deed niets. Toen op 4 augustus opnieuw buiten de poort werd gepreekt vond men het welletjes en werd de onlangs benoemde schout Pieter Pietersz, een fervent ketterjager, erop uitgestuurd om de bijeenkomst op te breken. Tot zijn verbijstering werd hij tegengehouden door de schutterijen, niet omdat zij sympathiseerden met het calvinisme, maar omdat zij de mening waren toegedaan dat een streng vervolgingsbeleid olie op het vuur zou zijn en averechtse gevolgen zou hebben. Zich gesteund wetend door de schutters hield Jan Arentsz op 21 augustus in de Lastage, de wijk tussen de Geldersekade en de Oude Schans, zijn eerste preek binnen de muren van de stad.

Twee dagen later zorgden enkele kooplieden op de beurs in de Warmoesstraat voor grote opschudding. Zij hadden stukken marmer en albast bij zich, die naar hun zeggen afkomstig waren van stukgeslagen beelden en altaren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Antwerpen. Begin augustus was op het Vlaamse platteland, waar het calvinisme grote aanhang had verworven, een beeldenstorm uitgebroken die op 20 augustus Antwerpen bereikte. Geschrokken door hetgeen de kooplieden hadden verteld, gelastte het stadsbestuur de geestelijkheid de kostbaarheden uit de kerken, kapellen en kloosters in veiligheid te brengen.

Achteraf gezien was dit niet zo'n verstandig besluit, omdat de bevolking, nieuwsgierig geworden door de schare schichtig om zich heen kijkende nonnen, monniken en priesters die alle kanten oprenden met in hun handen of onder hun habijt verstopt zilveren en gouden kerkelijke voorwerpen, aanvoelde dat er iets stond te gebeuren. Binnen mum van tijd ontstond bij de beide parochiekerken een oploop. Bij de Nieuwe Kerk bleef het bij wat schreeuwen, maar bij de Oude Kerk, waar een doopplechtigheid aan de gang was, liep het uit de hand. Wijntje Adriaans Ockersdochter wierp één van haar pantoffels naar het beeld van Maria in de kapel van Sint Sebastiaan, dat speciaal werd vereerd door meisjes en vrouwen van het maagdengilde. Zij deed dit waarschijnlijk omdat het gilde en met name de priester die het altaar bediende in een kwade reuk stonden. Van de priester werd namelijk gezegd dat hij 'seer wel in de fuicken gevangen hadden ja oock wel visschen met twee beenen'. Haar durf haalde de anderen over, zodat weldra iedereen aan het smijten, gooien, hakken en neerhalen van beelden was. Uiteindelijk slaagden de schutterijen erin de menigte de kerk uit te werken.

Drie dagen later, op 26 augustus 1566, werd op het stadhuis crisisberaad gehouden waarbij ook de drie schutterijen aanwezig waren. Besloten werd de calvinisten tegemoet te komen door hen toe te staan vrijelijk te preken buiten de muren in het open veld en bij regen in de kapel van het leprozenhuis buiten de Sint-Anthonispoort. De andere kerken zouden voorlopig gesloten blijven om een nieuwe beeldenstorm te voorkomen. Tegelijkertijd werden de geestelijken gemaand zich discreet te gedragen en niet hardop biddend over straat te gaan wanneer zij het sacrament der stervenden aan iemand thuis wilden toedienen.



9.3
Reinier Vinkeles naar Jacobus Buys, *Beeldenstorm in een kerk*, 1786, gravure, 15,8 x 8,9 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum



9.4
Adriaen Thomasz Key,
Jacob Bas Claesz. (1536-1589) en zijn vrouw Grietje Pietersdr Codde (1538-1607),
1586, olieverf op paneel,
elk 48,5 x 45,5 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum (bruikleen Rijksmuseum Amsterdam)
In 1567 vluchtte het protestantse echtpaar naar Bremen. Met de Alteratie keerden ze terug naar Amsterdam. Jacob Bas werd in 1581 burgemeester.

Dit compromis kon natuurlijk beide partijen niet bevredigen. Een maand lang heerste er een gespannen vrede, die ruw werd verbroken toen op 29 september het klooster van de Minderbroeders aan de Oudezijds Achterburgwal werd geplunderd, een voor de hand liggend doelwit, omdat deze kloosterorde een kweekvijver was van de gehate inquisitie. Daags daarna werd het Kartuizerklooster buiten de Haarlemmerpoort bestormd en leeggeroofd.

Om erger te voorkomen deed het stadsbestuur wederom enige concessies: de roomse kerken gingen weer open, maar de calvinisten kregen toestemming hun diensten te houden in de kerk van het Minderbroederklooster. Bovendien mochten calvinistische predikanten zich vrijelijk in de stad vestigen, mits zij de eed van trouw aflegden aan de burgemeesters. En zo kon het gebeuren dat op 15 december 1566 Jan Arentsz, de man van het eerste uur, in de Minderbroederkerk voor het eerst het avondmaal kon vieren voor wel duizend broeders en zusters.

EEN FLUWELEN REVOLUTIE

Wat velen vreesden gebeurde. Landvoogdes Margaretha van Parma verwierp de regeling en stuurde een bezettingsleger naar het noorden. In augustus 1567 maakte de hertog van Alva zijn entree om met straffe hand orde op zaken te stellen. Veel calvinisten namen het zekere voor het onzekere en vluchtten naar Emden, Bremen en andere Duitse steden of sloten zich aan bij de watergeuzen. Zij die achterbleven moesten vrezen voor hun leven. Ongeveer vijfentwintig notoire beeldenstormers werden opgehangen of onthoofd. Ook Wijntje Adriaan Ockersdochter werd opgepakt. Samen met haar dienstmeisje, die had meegedaan met het pantoffelwerpen, werd zij in een wijnvat verdronken.

Maar 't kan verkeren. In 1572 verloor Alva zijn bril, waarop de meeste Hollandse steden zich aansloten bij de Opstand en zich schaarden achter Willem van Oranje. Amsterdam bleef echter als vrijwel enige Hollandse stad trouw aan koning Filips II. De prijs die de Amsterdammers hiervoor moesten betalen was hoog: een jarenlange blokkade van

de haven door de watergeuzen met als gevolg hongersnood, ziekten en een dramatische achteruitgang van de stedelijke economie. Burgemeester Hendrick Dircksz en zijn factie, die sinds 1538 het politieke toneel domineerden, hielden echter hun poot stijf, omdat zij wisten dat als Amsterdam de kant van de Opstand zou kiezen, zij aan de kant zouden worden gezet.

In februari 1578 echter was de nood zo hoog gestegen dat de Dirckisten met tegenzin instemden met het zogeheten Satisfactieverdrag tussen Amsterdam aan de ene kant en de Staten van Holland en Willem van Oranje aan de andere kant. In ruil voor het opheffen van de blokkade moest Amsterdam de kettervervolgingen staken en de calvinisten in haar midden gedogen. Daarmee haalde men het paard van Troje binnen. Op 26 mei 1578 pleegden de calvinisten, gesteund door de schutterijen en de Staten van Holland, een zorgvuldig voorbereide coup, die als de Alteratie of Omwenteling de geschiedenis is ingegaan. De vier burgemeesters werden in hun kraag gevat terwijl zij zaten te vergaderen op het stadhuis. Tientallen andere bestuurders werden thuis opgepakt of van straat geplukt. Zij werden in een schuit gezet en de stad uitgevaren. Op de Diemerzeedijk werden zij letterlijk aan de dijk gezet. Zij mochten gaan en staan waar zij wilden, maar niet terugkeren naar Amsterdam. Hetzelfde lot ondergingen de minderbroeders die na 1567 weer bezit hadden genomen van hun klooster. Wat nu nog te doen stond, was Amsterdam zuiveren van roomse smetten. De beide parochiekerken werden leeggehaald, de Heilige Stede tot pakhuis omgevormd en processies verboden. Ook de kloosters, met uitzondering van het Begijnhof, werden gesloten, afgebroken of voor andere doeleinden ingericht. Zo werd het Sint-Luciënklooster aan de Nieuwezijds Voorburgwal ingericht tot weeshuis. Zelfs het beeld van Sint Nicolaas op de hoek van de Nieuwendijk en de Sint Nicolaasstraat, waar de jeugd op 5 december voor de goedheiligman placht te zingen, werd van zijn sokkel gehaald.

AAN DE VOORAVOND VAN DE GOUDEN EEUW

De Alteratie zorgde voor een spectaculair herstel van de Amsterdamse handel en nijverheid, waardoor Amsterdam weer aantrekkelijk werd om zich hier te vestigen. In 1582 opende de Spaanse legeraanvoerder Alessandro Farnese, hertog van Parma, een groot offensief in de Zuidelijke Nederlanden om daar het calvinisme met wortel en tak uit te roeien. Als dominostenen vielen de Vlaamse steden om. Op 17 augustus 1585 moest ook Antwerpen zich overgeven, de parel van het zuiden, het centrum van de West-Europese handel en dé grote concurrent van Amsterdam. Het Spaanse offensief bracht een exodus van bijbelse proporties op gang. Men schat dat in die vier jaar zo'n 200.000 Zuid-Nederlanders zijn gevlucht, de meeste naar de Zeeuwse en Hollandse steden. Onder hen een grote schare armoedzaaiers, maar ook vele tienduizenden geschoolde ambachtslieden en kapitaalkrachtige ondernemers. Amsterdam opende bereidwillig zijn poorten om vooral de laatste twee categorieën op te nemen. Het ruimhartige toelatingsbeleid legde de stad geen windeieren, maar zorgde wel voor een groot probleem: overbevolking, een kwestie waar de stad al decennialang mee te kampen had.

Een vluchtige blik op het schilderij (1538) en de vogelvluchtkaart (1544) van Cornelis Anthonisz is al voldoende om vast te stellen dat in zijn tijd ruimte al een schaars goed was. Voorzichtig geschat telde de stad toen ongeveer drieduizend huizen. Vooral de Nieuwe Zijde was bijna volledig volgebouwd, inclusief de meeste binnenterreinen, en veel huizen aan de hoofdstraten en burgwallen hadden al meer-



9.5
Anoniem, fragment van een *Piëta*, afkomstig uit het Sint Geertruidenklooster, ca. 1450, kalksteen, hoogte ca. 75 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum.
De gezichten van Maria en Christus zijn opzettelijk beschadigd, vermoedelijk in 1578.

dere verdiepingen. De Oude Zijde geeft een wat ruimer beeld, maar dat komt vooral omdat van de negentien kloosters binnen de stad er hier zestien lagen. Zij waren door hoge muren van de boze buitenwereld afgeschermd. Binnen deze muren bevonden zich een kapel annex kerkhof, slaap-, woon- en eetvertrekken, keukens, een bakkerij, een brouwerij, diverse werkruimten, een boomgaard met een bleekveld en stallen waar in de winter het vee stond dat 's zomers geweid werd op de landerijen van het klooster buiten de stad. Al deze voorzieningen moesten de kloosterlingen in staat stellen zich zo veel mogelijk zelf te bedruipen. Ook aan de overzijde van de Amstel bij de Heiligeweg is nog wat groen te zien, maar die ruimte werd ingenomen door het Clarissenklooster en de doelen en de schietterreinen van de voetboogschutters van Sint Joris en de handboogschutters die Sint Sebastiaan als hun patroonheilige vereerden.

Aan de oostzijde van de stad, op de Lastage, die provisorisch werd beschermd door een gracht (Oude Schans), een toren (Montelbaanstoren) en een rij van palen in het IJ, was nog voldoende ruimte. Het stadsbestuur had echter het wonen buiten de stadsmuur ten strengste verboden; uit veiligheidsoverwegingen en ter voorkoming van allerlei ongeregeldheden. Alleen scheepsbouwers, teerders en touwslagers mochten zich er vestigen, noodgedwongen weliswaar, maar voor hun bedrijven was binnen de stad nu eenmaal geen plek.

9.6
Jan Luyken, *D'Afbeelding hoe men de magistraet en geestelykheyt der stadt Amsterdam heeft uytgeleydt en t'scheep gebracht den 26 may 1578*, 1679, gravure, 29 x 26,2 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum



Waarom het stadsbestuur al die jaren ervan af heeft gezien de stad uit te breiden om zo meer woonruimte te creëren is een vraag die nog steeds niet afdoende is beantwoord. In elk geval is zeker dat in de eerste helft van de zestiende eeuw veel kooplieden en ondernemers hadden geïnvesteerd in grond buiten de stad, waardoor de grondprijs enorm was gestegen. Een uitbreiding zou dan ook een kostbare zaak worden. Bovendien hadden veel Amsterdammers, onder wie ook leden van het stadsbestuur, er belang bij dat de woningnood binnen de stad kunstmatig hoog werd gehouden. Zij hadden hun geld belegd in huizen, die zij vervolgens verhuurden. Hoe groter de vraag, hoe hoger de huur.

Na de val van Antwerpen in 1585 kon het probleem echter niet langer worden genegeerd. De stad schudde haar keurslijf af en werd tussen 1585 en 1613 drie keer vergroot (afb. 9.7). Daarbij ging het middeleeuwse karakter van Amsterdam grotendeels verloren. Maar gelukkig zijn het schilderij en de vogelvluchtkaart van Cornelis Anthonisz bewaard gebleven. Zij laten zien dat Amsterdam omstreeks 1540 nog een relatief kleine stad was, zeker in vergelijking met steden als Haarlem en Leiden. Maar tegelijkertijd laten deze twee kaarten ook zien welke enorme ontwikkeling Amsterdam in één eeuw tijd zou doormaken. Van een bescheiden speler in het Europese handelsnetwerk zou Amsterdam zich tussen 1590 en 1650 opwerken tot centrum van de wereldhandel.



130912_p001_089.indd 88 17-02-14 12:33



9.7
Balthasar Florisz van Berckenrode, *Plattegrond van Amsterdam*, 1625, gravure, 253,5 x 219,4 cm, Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam

2
JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN (CA. 1475-1533)
DE RENAISSANCE IN AMSTERDAM EN ALKMAAR



Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Calvarieberg*, ca. 1511, olieverf op paneel, 105 x 88,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 12), detail

130912_p090_163.indd 90 17-02-14 13:26



130912_p090_163.indd 91 17-02-14 13:26



130912_p090_163.indd 92 17-02-14 13:26

Hoofdstuk 10

JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN

Het leven van een vroege Hollandse kunstenaar

Daantje Meuwissen

10.1
Anoniem, *Portret van Jacob Cornelisz van Oostsanen*, 1533, olieverf op paneel, 37,8 x 29,4 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 59)

Jacob Cornelisz van Oostsanen is de eerste in Amsterdam werkzame schilder en prentmaker die we bij naam kennen. Hij had een groot atelier met medewerkers in de Kalverstraat en werkte voor de welgestelde burgerij en geestelijkheid in Amsterdam en het graafschap Holland. Hij stond aan het hoofd van een familiebedrijf en was een ondernemer met een goede neus voor wat de markt wenste. Er zijn ongeveer 35 schilderijen van zijn hand en ruim 200 houtsneden naar zijn ontwerp bewaard gebleven. Zijn vroegst gedateerde schilderijen en prenten ontstonden in 1507. Jacob schilderde de gewelfschilderingen in de kerken in Alkmaar en Warmenhuizen en hij ontwierp glasruitjes en religieuze voorstellingen voor kerkelijk textiel.

Ondanks Jacobs grote en veelzijdige kunstproductie is er over zijn leven weinig bekend. Het is nauwelijks door bronnen uit zijn tijd gedocumenteerd. Zeker is wel dat hij in Amsterdam woonde en werkte, omdat de aankoop van zijn woonhuizen in de Kalverstraat uit de archieven bekend is. We weten echter niet wanneer de kunstenaar geboren werd en stierf en bij welke meester(s) hij tot schilder en prentmaker werd opgeleid.

Een belangrijke bron van kennis over Jacobs leven en werk is het *Schilder-Boeck* van Karel van Mander (1548-1606) uit 1604. Dit boek bevat een groot aantal biografieën van Nederlandse kunstenaars uit de vijftiende en zestiende eeuw. Van Mander schreef de biografie van Van Oostsanen bijna een eeuw na zijn dood. Veel informatie over de meester was toen al verloren gegaan, maar desondanks wist de auteur gegevens over hem te verzamelen die van grote waarde zijn. Zo vertelt hij dat Jacob Cornelisz afkomstig was uit het boerendorp Oostzaan, gelegen in Waterland, ten noorden van de stad Amsterdam.[1] Aan deze geboorteplaats dankt de meester de achternaam 'Van Oostsanen', die hem in de negentiende eeuw door kunsthistorici gegeven werd. Van Mander prijst de kunstenaar als 'uytnemende' (buitengewone) inwoner van Amsterdam en als een groot meester in het hanteren van het penseel. De stad Amsterdam heeft alle reden om trots op hem te zijn, zo meent de kunstenaarsbiograaf.

Jacobs geboortejaar weet Van Mander echter niet en evenmin kan hij zeggen wie zijn leermeester was. Wel vertelt hij dat toen de kunstenaar in 1512 de tweede leermeester van Jan van Scorel (1495-1562) werd, hij al een ervaren schilder met een grote werkplaats was en opgroeiende kinderen had. Een van die kinderen was Dirck Jacobsz, die volgens Van Mander in 1567 op ongeveer zeventigjarige leeftijd stierf. Zijn begrafenis is inderdaad gedocumenteerd op 9 september 1567.[2] Dirck Jacobsz zal dus omstreeks 1497 geboren zijn. Omdat men in die tijd doorgaans kinderen kreeg rond het twintigste levensjaar, wordt op basis van Dircks geboortejaar verondersteld dat zijn vader Jacob Cornelisz rond 1475 geboren zal zijn.[3]

130912_p090_163.indd 93 17-02-14 13:26

In 1500 kocht Van Oostsanen een huis aan de Amsterdamse Kalverstraat. Ook toen was dit al een belangrijke handelsstraat vanwege de centrale ligging tussen de Amstel en het IJ, de Plaats (de Dam) en de veemarkt aan het Spui. Dit huis, ter hoogte van het huidige nummer 62, heette het 'Lelick Aensicht' (afb 7.2). In 1520 kocht Jacob het aangrenzende pand (tegenwoordig nummer 60), dat mogelijk 'De Moriaen' heette.[4] Deze grote panden bestonden ieder uit een voor- en een achterhuis. De schilderswerkplaats zal aan de voorzijde hebben gelegen, zodat de schilder vanuit zijn raam kon verkopen, en de achterzijde zal als woongedeelte in gebruik zijn geweest. De panden van Jacob Cornelisz lagen schuin tegenover de Heilige Stede, de kapel die was gebouwd op de plek waar in 1345 het Mirakel van Amsterdam plaatsvond (zie hoofdstuk 3 en cat. 22) en een belangrijk pelgrimsoord was. Op een steenworp daarvan – en min of meer schuin tegenover het huis van Jacob Cornelisz – lag het grote huis van de koopman, bankier en kunstliefhebber Pompeius Occo (1483-1537, afb. 1.8). Occo werd in Oost-Friesland geboren maar groeide op in Augsburg. In 1510 of 1511 vestigde hij zich als vertegenwoordiger van het bankiershuis Fugger in Amsterdam, waar hij tot de elite toetrad dankzij zijn huwelijk met Gerberich Claesdr (1491-1558). Zijn grote huis, 'Het Paradijs', zou een trefpunt worden voor kooplieden, humanisten, geleerden, kunstenaars en drukkers. De werkplaats van Jacob Cornelisz was dus commercieel gezien gunstig gelegen en van zijn overbuurman Occo ontving de kunstenaar diverse opdrachten (cat. 21).

Wanneer Van Oostsanen in het huwelijk trad is niet bekend. Wel weten we dat hij en zijn vrouw Anna (?- overleden tussen 1546 en 1551, afb. 10.2) vier kinderen kregen, twee zonen en twee dochters.[5] De twee jongens, Cornelis Jacobsz (ca. 1490-1532) en de al genoemde Dirck Jacobsz, waren beiden schilder.[6] Zij kregen hun opleiding van hun vader en werkten lange tijd in zijn atelier. Van Cornelisz Jacobsz is geen werk overgeleverd en weten we verder niets. Dirck Jacobsz werkte als portretschilder; hij was een van de eerste specialisten op dat gebied in de Nederlandse kunst. Karel van Mander vertelt dat toen Jan van Scorel in 1512 bij Jacob Cornelisz in dienst kwam deze een twaalfjarige dochter had.[7] Zij moet dus rond 1500 geboren zijn. Vermoedelijk was dit Anna Jacobsdr, die omstreeks 1524 trouwde met de Amsterdamse goudsmid en keurmeester Michiel Brugman. Van de andere dochter zijn de naam en het geboortejaar onbekend.[8] Zij trouwde met Thonis Egbertsz, die een medewerker van Jacob was, maar waarvan we geen werk meer kennen.

Jacob Cornelisz was in ieder geval tot in het jaar 1528 als schilder actief, want in de jaren 1526, 1527 en 1528 kreeg hij van de abdij van Egmond een vergoeding voor zijn werk aan een groot altaarstuk (cat. 58).Volgens Karel van Mander is Jacob Cornelisz 'in grooten ouderdom' gestorven. Uit een archiefstuk van 18 oktober 1533 blijkt dat Jacobs echtgenote Anna toen weduwe was.[9] De kunstenaar moet dus voor die datum overleden zijn. Waarschijnlijk stierf hij in het jaar 1533, omdat dit jaartal prominent op het (postume) portret van de kunstenaar staat afgebeeld (cat. 59).[10] Vermoedelijk kreeg na Jacobs overlijden diens weduwe Anna, zoals toen gebruikelijk was, de leiding over de werkplaats in de Kalverstraat.

10.2
Dirck Jacobsz, *Jacob Cornelisz van Oostsanen schildert zijn vrouw Anna*, ca. 1530, olieverf op paneel, 62,1 x 49,4 cm, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art (cat. 60)

VAN OOSTSANEN, WAR EN BUYS

Al op zijn eerste prentenreeks uit 1507 bracht Van Oostsanen zijn monogram aan, dat bestaat uit een ondersteboven geplaatste W met daar doorheen een V, geflankeerd door de letters I en A, ofwel I WV A: I[acob] W[ar] V[an] A[msterdam] (zie Uitgelicht 1). In Jacobs eigen tijd en kort daarna zal dit monogram algemeen bekend geweest zijn, maar in de loop van de zeventiende eeuw raakte het in vergetelheid, totdat in 1832 de prentenspecialist François Brulliot ontdekte dat hiermee Jacob Cornelisz werd aangeduid.[11] De achternaam van Jacob Cornelisz was dus niet 'Van Oostsanen', zoals de kunstenaar tegenwoordig wordt genoemd, maar War. In de tijd van Jacob Cornelisz bestonden er – op enkele adellijke geslachten na – nog geen achter- of familienamen en al helemaal niet op het platteland. Kinderen werden uit loyaliteit vernoemd naar een grootouder of een ander familielid van aanzien. Dit verklaart vermoedelijk waarom Jacobs broer – die ook schilder was en in Alkmaar werkte – geen Cornelis War maar Cornelis Buys heette en diens zoon Cornelis Buys II (zie Uitgelicht 2). Deze naam 'Buys' is een zogenaamde 'springnaam', een naam gekoppeld aan de familie die zonder vast omschreven patroon steeds in de stamboom terugkeert.[12] Over de familienaam van Jacob bestaat dus enige verwarring, maar het is evident dat schilderen in deze familie het gangbare beroep was. Zo werd ook Cornelis Anthonisz (ca. 1505-1553) in navolging van zijn grootvader schilder en prentmaker in Amsterdam.

130912_p090_163.indd 94 17-02-14 13:26



130912_p090_163.indd 95 17-02-14 13:26

HET LAND VAN JACOB: HET GRAAFSCHAP HOLLAND

Van Oostsanen woonde weliswaar in Amsterdam, maar zijn werkgebied strekte zich uit tot het hele graafschap Holland. Dit gebied, dat grofweg zo groot was als de huidige provincies Noord- en Zuid-Holland, was in Jacobs tijd tamelijk dunbevolkt. Rond 1500 telde het niet meer dan 275.000 inwoners, nog niet de helft van de tegenwoordige bevolking van Amsterdam.[13] Toch was het graafschap Holland een van de meest verstedelijkte gebieden van West-Europa. Naast Amsterdam waren er relatief veel kleine steden: Alkmaar, Haarlem, Delft, Gouda, Dordrecht en Leiden. Amsterdam telde in deze tijd zo'n 12.000 inwoners, Alkmaar zo'n 4.000.[14] Daarbuiten lagen verspreid over het land gehuchten, buurtschappen en wat grotere dorpen. Kerktorens waren de belangrijkste verticale elementen in het vlakke landschap: tekens van geloof, maar ook de voornaamste bakens voor reizigers. De abdij van Egmond was het belangrijkste religieuze en culturele centrum van het graafschap en tevens het 'huisklooster' van de graven van Holland.

Lang niet alle plattelandsbewoners waren arm en ongeletterd of huisden in primitieve boerenwoningen. Met het water en de zee rondom waren er immers volop kansen in de visserij, de handel en vrachtvaart. Zo kwam in Oostzaan, het geboortedorp van Jacob Cornelisz, bij een opgraving onder een van de huizen aan de huidige Kerkbuurt een kostbare Spaanse schenkkan van goudlustermajolica tevoorschijn, wat doet vermoeden dat ook in dit kleine dorp welvarende burgers woonden.

In het graafschap Holland waren in de late vijftiende eeuw diverse schilders werkzaam. Anders dan in de Zuidelijke Nederlanden – waar in de vijftiende eeuw de schilderkunst volop bloeide met kunstenaars als Jan van Eyck (die overigens enkele jaren in het graafschap Holland werkte), Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes en Hans Memling – stond in Holland de schilderkunst nog in de kinderschoenen. Van een 'Hollandse schilderschool' was geen sprake; eerder ging het om een aantal stedelijke werkplaatsen die vooral werkten voor de lokale markt. Het belangrijkste centrum voor schilderkunst in het vijftiende-eeuwse Holland was Haarlem, waar rond 1460-1480 de schilder Albert Ouwater werkzaam was en later diens leerling Geertgen tot Sint Jans (ca. 1455/65-1485/95). Geertgens belangrijkste werk in Haarlem was een groot altaarstuk voor de kerk van het Sint-Jansklooster, waarvan twee luiken bewaard zijn gebleven: de *Bewening van Christus* en *De Lotgevallen van de beenderen van Johannes de Doper*, tegenwoordig in het Kunsthistorisches Museum in Wenen.[15] In Leiden voorzag Cornelis Engebrechtsz (ca. 1462-1527) met zijn zonen in de vraag naar altaarstukken en devotionele schilderijen. Engebrechtsz' belangrijkste leerling was de schilder en prentmaker Lucas van Leyden (1489/94-1533), die zowel wat betreft stijl als wat betreft onderwerpskeuze een grote vernieuwer was. Terwijl Jacob Cornelisz zich beperkte tot het vervaardigen van houtsneden, maakte Lucas van Leyden naast houtsneden ook gravures, etsen en boekillustraties.[16] Beide kunstenaars waren in feite pioniers, want op het gebied van de prentkunst bestond er in het Holland van de vroege zestiende eeuw nog nauwelijks een traditie.[17]

10.3
Meester van de Kruisafneming van Figdor, *Het martelaarschap van de heilige Lucia,* ca. 1505-1510, olieverf op paneel, 132,4 x 101,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

LEERMEESTERS

Karel van Mander wist zoals gezegd niets over de leermeester(s) van Jacob Cornelisz. 'Hoe hy aen de Const is geraeckt/ onder den Boeren voort ghecomen wesende/ heb ick niet vernomen', zo stelt Van Mander – hoe hij tot de kunst kwam, afkomstig uit een boerendorp, weet ik niet.[18] Nog altijd is onbekend waar en bij wie Jacob zijn opleiding kreeg en of hij in de eerste plaats als schilder of als prentmaker werd opgeleid. Aannemelijk is dat hij voor zijn leertijd als schilder naar Haarlem trok, dat immers dichtbij Oostzaan ligt en al een traditie op het gebied van schilderkunst had. De schilderstijl van Jacobs vroege werk wijst in de richting van de in Haarlem werkzame Geertgen tot Sint Jans: de decoratieve, ietwat primitieve vormentaal, de buitensporige aandacht voor details en de smalle, eivormige vrouwenhoofden kan Jacob Cornelisz aan hem ontleend hebben.

Ook is verondersteld dat de in Haarlem en/of Amsterdam werkzame 'Meester van de Kruisafneming van Figdor' de leermeester van Van Oostsanen was. Aan deze kunstenaar worden slechts drie schilderijen toegeschreven: de *Kruisafneming* met op de achterzijde *Het martelaarschap van de heilige Lucia* (afb. 10.3), en een *Kruisiging*.[19] Het vroege werk van Jacob Cornelisz vertoont veel overeenkomsten met het werk van de Figdor-meester. Vergelijkbaar zijn de composities, de gezichtstypen en de tekenachtige schildertechniek met donkere contouren. Niet alleen is geopperd dat Van Oost-



130912_p090_163.indd 97 17-02-14 13:26

sanen bij deze meester in de leer is geweest, ook is wel beweerd dat het bij deze schilderijen van de Figdor-meester om jeugdwerken van Jacob Cornelisz gaat. Bewijs hiervoor ontbreekt, maar het zou betekenen dat de kunstenaar ook al vóór het vroegst gedateerde schilderij uit 1507 als schilder actief was.

Daarnaast is gesuggereerd dat Van Oostsanen zou zijn opgeleid in het huidige Duitsland, omdat enkele werken, zoals de *Noli me tangere* uit 1507 (cat. 3) en het triptiekje met *Christus als Man van Smarten* (cat. 7), verwantschap vertonen met het werk van de in Keulen werkzame anonieme Meester van het Bartholomeusaltaar. En om de zaak nog ingewikkelder te maken: in 1505, 1507, 1510 en 1516 werd in de registers van het Antwerpse Sint-Lucasgilde de schilder 'Jacob van Amsterdam' geregistreerd. Gaat het hier om Jacob Cornelisz van Oostsanen, zoals wel is verondersteld? Gezien het grote aantal houtsneden dat Jacob Cornelisz in deze periode in Amsterdam vervaardigd heeft – gelet op het Amsterdamse stadswapen dat erop is aangebracht – is dit waarschijnlijk niet het geval. Met andere woorden: over de leermeesters en de leertijd van Van Oostsanen tasten we nog altijd volledig in het duister.



10.4
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De besnijdenis van Christus*, ca. 1517, olieverf op paneel, 109,2 x 60,4 cm, Portland (Oregon), Portland Art Museum (cat. 30), detail



10.5
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De bespotting,* uit de *Grote ronde Passie*, ca. 1511-1514, omlijsting 1517, houtsnede gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 11.5)

KUNSTWERKEN VAN JACOB CORNELISZ GEZIEN DOOR KAREL VAN MANDER

Van Mander beschikte dan wel niet over alle informatie over Jacobs achtergrond en leertijd, interessant is dat hij in zijn *Schilder-Boeck* uit 1604 wel diverse schilderijen van Jacob Cornelisz vermeldt, waarover hij bijzonder lovend is. Sommige van deze werken had de kunstenaarsbiograaf met eigen ogen gezien, andere waren hem bekend uit verhalen. Het eerste werk dat hij noemt bevond zich in de Oude Kerk van Amsterdam, de parochie waar Jacob Cornelisz deel van uitmaakte en waar hij en zijn familieleden later ook begraven werden.[20] In die kerk bevonden zich in zestiende eeuw twee altaarstukken van Van Oostsanen, zo had Van Mander zich laten vertellen: een met de *Kruisafneming* en een met de *Zeven werken van barmhartigheid.* Beide kunstwerken werden tijdens de Beeldenstorm vernield, maar van het laatstgenoemde werk waren wel enkele fragmenten overgebleven die Van Mander in Haarlem bij de verder onbekende Cornelis Suycker had gezien.[21] Verder noemt hij een *Besnijdenis van Christus* uit 1517, die 'verwonderlijck wel ghedaen en suyver is' en waaraan te zien is dat Jacobs kunst volop bloeide: 'ghebloeyt en in de Const is blinckende gheweest'. Mogelijk is dit de *Besnijdenis* die zich tegenwoordig in het Portland Museum of Art bevindt (cat. 30; 10.4). Ook zag Van Mander bij de weduwe Van Sonneveldt in Alkmaar een andere *Kruisafneming*, die hij beschrijft als een 'uytnemend stuck' met goed geschilderde portretten of gezichten, naakten en stoffen. Het landschap in deze voorstelling was volgens Van Mander door Jacobs leerling Jan van Scorel geschilderd.[22]

Opmerkelijk is dat Van Mander ook wijst op de 'houte printen' (houtsneden) van Jacobs hand, terwijl hij in zijn kunstenaarsbiografieën over het algemeen niet veel aandacht aan prenten besteedt.[22] Hij zag negen ronde en zeer waarheidsgetrouwe taferelen uit de passie, een andere, vierkante passie en negen 'seer aerdighe Mannen te Peerde'. Van Mander bedoelt hiermee de *Grote ronde Passie* uit circa 1511-1514 (afb. 10.5; cat. 11), de *Kleine Passie* uit circa 1520-1521 (cat. 47) en mogelijk de serie *Graven en gravinnen van Holland* (1518; cat. 33). Dat de auteur ze noemt doet vermoeden dat kunstliefhebbers Jacobs houtsneden kenden en bewonderden. Dit blijkt ook uit de prentcollectie van Ferdinand Columbus (1488-1539), waarin de prenten van Jacob Cornelisz beter vertegenwoordigd waren dan die van Lucas van Leyden (zie hoofdstuk 12).

TRADITIE EN VERNIEUWING

Hoewel over het leven van de schilder en prentmaker Jacob Cornelisz van Oostsanen dus maar weinig bekend is, zal blijken dat zijn kunstwerken een goede indruk geven van zijn positie binnen de Hollandse culturele wereld in de vroege zestiende eeuw. Ze laten zien wie zijn opdrachtgevers waren, met wie hij samenwerkte en contact had. Zijn schilderijen en prenten maken duidelijk dat Van Oostsanen aanvankelijk nog werkte in de laatmiddeleeuwse traditie, maar zich al snel, aansluitend bij de smaak van dat moment, als renaissancemeester positioneerde. Zo stond hij, als eerste bij naam bekende schilder van Amsterdam, tussen traditie en vernieuwing.

130912_p090_163.indd 99 17-02-14 13:27

DE OMGEKEERDE W

Het huismerk van Jacob Cornelisz van Oostsanen

Daantje Meuwissen

Al op zijn eerste houtsneden uit 1507 bracht Jacob Cornelisz zijn eigen monogram aan: een ondersteboven geplaatste W met daar doorheen een V, geflankeerd door de letters I en A (afb. U1.2). Dit maakt duidelijk dat I WV A, ofwel I[acob] W[ar] V[an] A[msterdam] deze prenten ontworpen heeft. Later, vanaf 1523, komt dit monogram ook op de schilderijen van de kunstenaar voor (afb. U1.1).

Ook Jacobs tijdgenoten brachten hun initialen op hun schilderijen en prenten aan, al was dat niet vanzelfsprekend. Albrecht Dürer (1471-1528) signeerde bijvoorbeeld met een grote A met daarin de letter D. De Leidse kunstenaar Lucas van Leyden volstond met een L. Andere kunstenaars combineerden hun initialen met een symbool of persoonlijk teken. Zo plaatste Lucas Cranach de Oude (1472-1553) zijn initialen LC naast of aan weerszijden van een gevleugelde slang. De omgekeerde W in het monogram van Jacob Cornelisz is echter uitzonderlijk, want er is in de vijftiende en zestiende eeuw geen enkele andere kunstenaar die één van de letters van zijn monogram ondersteboven plaatst.

Door de omgekeerde W heeft het monogram van Jacob Cornelisz het karakter van een huismerk



U1.1



U1.2



U1.3

U1.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Salome met het hoofd van Johannes de Doper*, 1524, olieverf op paneel, 71,8 x 53,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 52), detail van het monogram

U1.2
Jacob Cornelisz van Oostsanen *Het wegvoeren en mishandelen van Christus*, uit de *Grote ronde Passie*, 1511-1514, omlijsting 1517, houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 11), detail van het monogram

U1.3
Cornelis Buys II, *Rebekka en Eliëzer bij de bron*, ca. 1535, olieverf op paneel, 106 x 73 cm, Cologny (Genève), collectie Fondation Martin Bodmer (detail van afb. U2.2). Het monogram van Cornelis Buys II is identiek aan dat van Jacob Cornelisz van Oostsanen, maar wordt geflankeerd door C B.

of merkteken. In de late middeleeuwen werden merktekens of huismerken aangebracht als controlemerken op objecten of bouwwerken. Dit werd gedaan door ambachtslieden, zoals timmerlieden, die eenvoudige tekens kerfden in de balken van huizen of het spant van een schip. Zo'n merk was een kwaliteitskeurmerk: het maakte zichtbaar wie wat gemaakt had of wat de herkomst van een product was.

Ook het monogram van Jacob Cornelisz diende vermoedelijk als een kwaliteitskeurmerk of bedrijfslogo. Opvallend is namelijk dat het niet alleen gebruikt werd door de kunstenaar zelf, maar ook door zijn familieleden. Jacobs oudste zoon Dirck signeerde ook af en toe met een V en een omgekeerde W, maar plaatste aan weerszijden daarvan zijn eigen initialen: D[irck] I[acobsz]. Ook Jacobs vermoedelijke neef Cornelis Buys II, die in Alkmaar in de Langestraat werkte, gebruikte wel dit monogram, maar dan voorzien van zijn initialen C[ornelis] B[uys] (zie Uitgelicht 2; afb. U1.3).

Het signatuur met de V en de ondersteboven geplaatste W geeft dus aan dat het kunstwerk in kwestie vervaardigd was door de firma War uit de Kalverstraat – soms door de vader, dan weer door de zoon. Omdat ook Jacobs veronderstelde neef Cornelis Buys van dit teken gebruikte maakte, kunnen we het misschien beschouwen als een merkteken of bedrijfslogo van een familiebedrijf dat niet alleen een vestiging in de Amsterdamse Kalverstraat had, maar ook in de Alkmaarse Langestraat.

130912_p090_163.indd 101 17-02-14 13:27

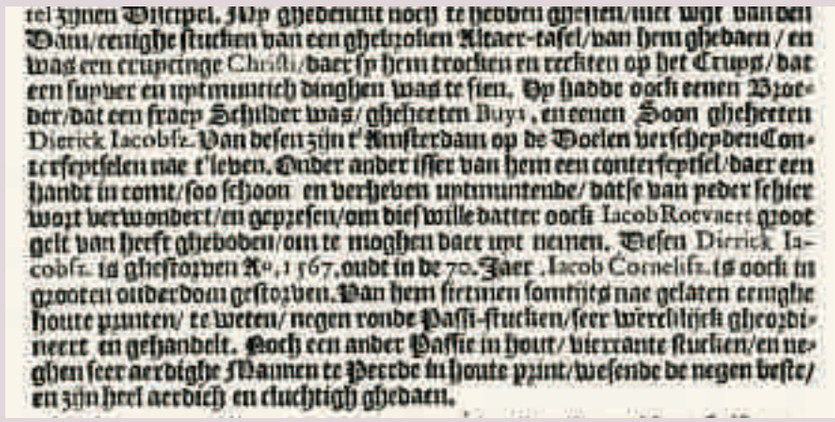
EEN KUNSTHISTORISCH RAADSEL

De kwestie Cornelis Buys I en II

Daantje Meuwissen

Het is een ingewikkeld probleem: wie waren Cornelis Buys I en II en wat was hun relatie met Jacob Cornelisz van Oostsanen? Karel van Mander vermeldt in zijn *Schilder-Boeck* uit 1604 dat Jacob een broer had die 'Buys' heette, die 'een fraey Schilder was' (afb. U2.1). Hoogstwaarschijnlijk wordt hiermee Cornelis Buys I bedoeld, de schilder die tussen 1516 en 1519 in de archieven in Alkmaar voorkomt.[1] Hij bezat een huis in de Alkmaarse Langestraat op nummer 89-91, naast het huidige stadhuis.[2] Bekend is dat hij in 1516 werkte aan een kapel van de familie Corf en betaald werd voor schilderingen in een van de gewelfvakken in het transept van de Sint Laurenskerk in Alkmaar.[3]

Er wordt verondersteld dat deze Buys I in 1524 stierf. De Utrechtse zeventiende-eeuwse oudheidkundige Arnoldus Buchelius schreef namelijk in 1585-1590 dat hij een memorietafel kende van de familie Van de Nijenburg, die Buys onafgemaakt liet, waarna Jan van Scorel het schilderij na zijn terugkeer uit Italië in 1524 zou hebben afgemaakt. Op basis daarvan werd geconcludeerd dat Cornelis Buys I in dat jaar overleden was. Van deze Cornelis Buys I is geen werk overgeleverd. Er is wel gedacht dat hij de anonieme Meester van Alkmaar was, de maker van *De zeven werken van barmhartigheid* uit 1504 in het Rijksmuseum, dat eeuwenlang in de Sint Laurenskerk hing.[4] Zeker is deze hypothese echter niet.



tel zynen Discipel. Hy ghedenckt noch te hebben ghesien/niet wijt van den Dam/eenighe stucken van een ghetrocken Altaer-tafel/van hem ghedaen / en was een cruycinge Christi/daer sy hem trocken en reckten op het Cruys/dat een suyver en uytmuntich dinghen was te sien. Hy hadde oock eenen Broeder/dat een fraey Schilder was/ghenoemt Buys, en eenen Soon ghenoemt Dierick Iacobsz. Van desen zijn t' Amsterdam op de Doelen verscheyden Conterfeytselen nae t'leven. Onder ander isser van hem een conterfeytsel/daer een handt in comt/soo schoon en verheven uytmuntende/dat se van peder schier wort verwondert/en gheprezen/om dies wille datter oock Iacob Roevaers groot gelt van heeft gheboden/om te moghen daer uyt nemen. Desen Dierick Iacobsz. is ghestorven Ao. 1567. oudt in de 70. Jaer. Iacob Cornelisz. is oock in grooten ouderdom gestorven. Van hem sietmen somtijts nae gelaten eenighe houte printen/ te weten/ negen ronde Passi-stucken/seer wèrelijck gheordineert en gehandelt. Noch een ander Passie in hout/ vierrante stucken/en neghen seer aerdighe Mannen te Peerde in houte print/wesende de negen beste/ en zijn heel aerdich en cluchtigh ghedaen.

U 2.1
Folio 205v uit het *Schilder-boeck* van Karel van Mander uit 1604



U2.2
Cornelis Buys II, *Rebekka en Eliëzer bij de bron*, ca. 1535, olieverf op paneel, 106 x 73 cm, Cologny (Genève), collectie Fondation Martin Bodmer

Ook in en ná 1524 wordt in archiefstukken een Cornelis Buys genoemd. In 1524 werd bijvoorbeeld een Cornelis Buys door de abdij van Egmond betaald voor een geleverd Maria-altaarstuk.[5] In 1528 was een Cornelis Buys getuige bij de betaling van een groot bedrag door dezelfde abdij aan Jacob Cornelisz van Oostsanen voor het Heilig Kruisaltaar (cat. 58). Als Cornelis Buys I inderdaad rond 1524 overleed, dan hebben beide vermeldingen – of in ieder geval die uit 1528 – hoogstwaarschijnlijk betrekking op zijn zoon, Cornelis Buys II, die ook in Alkmaar werkte en dus een neef van Jacob Cornelisz was. Van deze Cornelis Buys II is bekend dat hij in 1541 betrokken was bij de opdracht voor en de decoratie van de lijst van het grote altaarstuk dat Maarten van Heemskerck voor de Alkmaarse Laurenskerk vervaardigde.[6] Deze Cornelis Buys II stierf in 1545.[7] Aan Cornelis Buys II wordt een klein oeuvre toegeschreven (zie Uitgelicht 3). Daarvan vormt *Rebekka en Eliëzer bij de bron* (afb. U2.2) de kern, omdat het gesigneerd is met het huismerk van Jacob Cornelisz, geflankeerd met de initialen CB.

Om de zaak nog ingewikkelder te maken is recent geopperd dat Jacob Cornelisz niet alleen een broer, maar ook een zoon had die Buys heette.[8] De genoemde *Rebekka en Eliëzer* zou volgens die opvatting niet door Jacobs neef Cornelis Buys II gemaakt zijn, maar door Jacobs zoon met dezelfde naam. Volgens deze theorie zou het niet de neef, maar de zoon geweest zijn die aanwezig was bij de betaling van het altaarstuk in Egmond in 1528 en dus ook merkteken van zijn vader gebruikte. Onaannemelijk is dit niet, maar bewijzen ontbreken. Daarom ligt het voor de hand om Buys I en II vooralsnog in de Alkmaarse Langestraat te blijven situeren.

Het is dus een lastige kwestie: vermoedelijk waren er twee kunstenaars met de naam Cornelis Buys. Maar waren dit nu de broer en de neef van Jacob Cornelisz van Oostsanen die in Alkmaar woonden? Is in ieder geval één van hen de zoon van Jacob in Amsterdam? Of waren er wellicht zelfs drie kunstenaars met deze naam? Deze kunsthistorische janboel is door gebrek aan gegevens niet op te lossen. Een ding is wel met zekerheid te zeggen: het geschilderde oeuvre dat – gebaseerd op *Rebekka en Eliëzer* – is toegeschreven aan Cornelis Buys II is overduidelijk door één hand geschilderd. De werken zijn stuk voor stuk herkenbaar van stijl. Ze zijn op een gladde, bijna metaalachtige manier geschilderd en duidelijk beïnvloed door de renaissancistische schilderstijl van Jan van Scorel. Ook had de kunstenaar veel aandacht voor verhalende elementen en decoratieve details. Het gaat dus om een homogeen groepje schilderijen dat stilistisch niet heel ver van Van Oostsanen verwijderd is. Zeker weten we het niet, maar in deze publicatie gaan we ervan uit dat deze werken geschilderd werden door Cornelis Buys II en dat hij de neef van Jacob Cornelisz van Oostsanen was.

130912_p090_163.indd 103 17-02-14 13:27

DE VERTELLUST VAN CORNELIS BUYS II

Het schilderij *Jakob trekt bij Laban weg*

Christi M. Klinkert

Terwijl Jacob Cornelisz van Oostsanen een werkplaats in Amsterdam leidde, had zijn neef Cornelis Buys II een atelier in Alkmaar aan de Langestraat. Stedelijk Museum Alkmaar bezit een aantal stukken van Buys' hand, waaronder het monumentale paneel *Jakob trekt bij Laban weg* (afb. U3.1). Dit duizelingwekkende schilderij getuigt van een 'ongebreidelde vertellust': het weidse landschap is gevuld met talloze figuren en dieren.[1] De banderol bovenaan geeft houvast bij het 'lezen' van de overvolle voorstelling.'GENESIS. 31' staat er, een verwijzing naar het zelden verbeelde bijbelverhaal over aartsvader Jakob, die met vrouwen, kinderen en kudde zijn oom Laban verliet, nadat hij jarenlang voor hem heeft gewerkt.

Jakob stelde zich in dienst van zijn oom Laban om diens dochter Rachel te mogen trouwen. Na de afgesproken termijn van zeven jaar gaf Laban echter eerst zijn oudere dochter Lea als bruid weg. Voor de beloofde Rachel moest Jakob nogmaals zeven jaar werken. Hierna kwamen de mannen overeen dat Jakobs loon zou bestaan uit alle gespikkelde, gevlekte of gestreepte schapen en geiten die in Labans kudde geboren werden. Door een list wist Jakob zijn eigen veestapel te vergroten ten koste van die van zijn oom, waardoor de verstandhouding met Laban nog verder verslechterde. Op een nacht droomde Jakob dat een engel hem opdroeg te vluchten naar zijn geboorteland Kanaän. Dat is de eerste scène uit het verhaal die op het paneel is verbeeld, namelijk op het middenplan links. De engel verschijnt aan Jakob, die bij een boom ligt te slapen. Hij gebaart naar de kudde, waarin een gespikkelde bok net een witte geit bespringt – een verwijzing naar zijn woorden: 'Kijk eens goed, alle bokken die de geiten bespringen zijn gestreept, gespikkeld of gevlekt, want ik heb gezien wat Laban je allemaal heeft aangedaan'. Rechts achter de engel is te zien hoe Jakob in het veld zijn vrouwen over zijn droom vertelt.

Zonder afscheid van Laban te nemen, ging Jakob met have en goed op reis. Op de voorgrond loopt hij (met tulband) naast de kamelen waarop zijn vrouwen Lea en Rachel met hun kinderen zitten. Zijn houding, met uitgestoken arm, doet sterk denken aan die van de engel achter hem. En wie erop let, ziet die arm bij meer personen in het schilderij, zoals bij de jongen die links achter de achterste kameel loopt.

Buiten Jakobs medeweten had Rachel de *terafim* – beeldjes van huisgoden – uit haar ouderlijk huis meegenomen en verstopt in haar kameelzadel. Toen Laban de stoet had ingehaald, vroeg hij zijn schoonzoon dan ook waarom hij hem bestolen had. Van diefstal wist Jakob echter niets. Hij nodigde Laban dan ook uit zijn tenten te doorzoeken en terug te nemen wat van hem was. Op het middenplan is Jakobs kampement afgebeeld. Goed te zien is hoe Rachel tijdens de 'huiszoeking' op haar zadel blijft zitten. Daardoor vond Laban de beeldjes niet, waarna hij en Jakob zich met elkaar verzoenden. Ze bezegelden hun verbond met een bouwwerk van stenen direct achter de tenten. Na een maaltijd namen ze afscheid; dat gebeurt rechts op de achtergrond.

Onder de mannen bij het tentenkamp zijn er twee die hetzelfde armgebaar als de engel maken – de schilder was kennelijk gecharmeerd van deze



U3.1
Cornelis Buys II, *Jakob trekt bij Laban weg*, ca. 1535, olieverf op paneel, 94,1 x 108,9 cm, Alkmaar, Stedelijk Museum

houding. Er zijn meer van dit soort 'standaardposes' te vinden in de voorstelling. Vergelijk bijvoorbeeld de donkere man die een ton draagt op de voorgrond met de drie mannen die voor hem uitlopen, om de voorste kameel heen. Alle vier hebben zij een wat gebogen houding, allen steken opmerkelijk ver hun nek uit en de voorste twee houden ook hun armen in vrijwel gelijke posities.

Op een ander werk van Buys, *Rebekka en Eliëzer bij de bron* (afb. U2.2), prijkt eenzelfde soort banderol als op het schilderij van Jakob en Laban. Daar wordt verwezen naar Genesis 24: een verhaal over Jakobs ouders. Het Alkmaarse paneel met *Jakob trekt bij Laban weg* is ongesigneerd, en ook de tweede versie van deze voorstelling in Musée Grand Curtius te Luik draagt geen monogram of huismerk.[2] Maar de overeenkomsten tussen deze werken en het wél gesigneerde paneel *Rebekka en Eliëzer bij de bron* zijn zo groot, dat de beide Jakob-stukken met zekerheid aan Cornelis Buys II kunnen worden toegeschreven. Alle drie de schilderijen hebben bijvoorbeeld een opmerkelijk glanzende uitstraling, bijna alsof ze geëmailleerd zijn. Ook op detailniveau zijn er vergelijkingen te trekken: let bijvoorbeeld op de overeenkomsten in het gespierde uiterlijk van de figuren en hun soms gekunstelde houdingen.

Precies in dit soort details toont Buys zich een moderne schilder, die bekend was met de vormentaal die Jan van Scorel in 1524 uit Italië naar het noorden bracht. Zo getuigt *Jakob trekt bij Laban weg* van de overgangsfase tussen middeleeuwen en renaissance. Enerzijds koos de kunstenaar voor een beproefde narratieve structuur: de plaatsing van diverse verhaalmomenten in één beeldvlak. Die episodes werkte hij echter volgens de nieuwe 'renaissancemode' uit: in pastelkleuren, met atmosferisch perspectief en met figuren gebaseerd op antieke Romeinse sculpturen.

130912_p090_163.indd 105 17-02-14 13:27



130912_p090_163.indd 106 17-02-14 13:27

Hoofdstuk 11

AMBACHTELIJKE PRECISIE IN VERF

Het geschilderde oeuvre van Jacob Cornelisz van Oostsanen

Daantje Meuwissen



11.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Maria met kind en musicerende engeltjes*, circa 1512-1515, olieverf op paneel, 79 x 53,4 cm, particuliere collectie Verenigde Staten (cat. 24), detail

In de late vijftiende eeuw waren in het graafschap Holland diverse schilders werkzaam, maar de stad Amsterdam had nauwelijks een traditie op dit gebied. Jacob Cornelisz was dus een pionier toen hij in 1500 zijn werkplaats in de Kalverstraat oprichtte. De stad groeide en had met zo'n 12.000 inwoners veel potentieel. Vestigde Van Oostsanen zich in het jaar van de eeuwwisseling in deze veelbelovende stad, als kunstenaar werd hij gevormd in de late vijftiende eeuw, toen de schilderkunst in de Nederlanden nog volledig in de middeleeuwse traditie stond. Aan Jacobs vroegste werken is dit wat betreft stijl en thematiek duidelijk af te lezen. Maar veel sneller dan tot nog toe gedacht werd trad er vernieuwing in zijn werk op, vooral in het gebruik van renaissance-ornamentiek. De grote stijlbreuk vond echter pas plaats na 1523. Dit hoofdstuk behandelt de stilistische ontwikkelingen en inhoudelijke veranderingen in het geschilderde werk van Jacob Cornelisz van Oostsanen, zijn opdrachtgevers en de markt waarvoor hij werkte. Veel van zijn schilderijen zijn verloren gegaan. De ongeveer 35 schilderijen die we nog kennen kunnen worden ingedeeld in drie fasen: het vroege werk (ca. 1500-1510), de middenperiode (ca. 1510-1520) en het late werk (ca. 1520-1533). Maar allereerst moet deze belangrijke vraag beantwoord worden: waaraan herkent men het werk van Jacob Cornelisz?

WIE IS DE WARE JACOB, OF: WAT IS DE SCHILDERSTIJL VAN JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN?

De stijl van Van Oostsanen is altijd goed herkenbaar: zijn composities zijn vaak overladen met details zoals ornamenten, tapijtjes en brokaten gewaden.[1] Pas in het latere werk zijn de composities eenvoudiger en worden details meer weggelaten. Hoe vol Jacobs composities ook zijn, de basis ervan is altijd tamelijk eenvoudig. Variatie zocht de meester vooral in levendige gebaren van de figuren en in hun karaktervolle koppen. Hoewel het overgrote deel van zijn geschilderde oeuvre uit bijbelse taferelen bestaat, hebben Jacobs schilderijen altijd iets tastbaars. 'Zelfs het bovenaardse ziet er bij Jacob Cornelisz robuust en menselijk uit', schreef Friedländer in 1924. Zijn composities tonen vaak kleine, kwajongensachtige, musicerende engeltjes – 'lawaaierige kameraadjes van het kindje Jezus', aldus Friedländer (afb. 11.1).[2] Jacobs mannelijke figuren zijn robuust en hoekig, met duidelijke vleespartijen. Het zijn karakteristieke persoonlijkheden met benige handen, knokige vingers en bijna gezwollen gewrichten (zie bijvoorbeeld cat. 13). Jacobs vrouwfiguren hebben eivormige hoofden op dunne nekjes, een puntige, vaak dubbele kin en ietwat platte gezichten, zoals ook te zien bij Haarlemse kunstenaars als Geertgen tot Sint Jans. De wenkbrauwen zijn scherp getekend en de ooglleden wat dik. De vrouwen hebben altijd lange,

130912_p090_163.indd 107 17-02-14 13:27

golvende haren maar zijn niet uitgesproken mooi (cat. 3; afb. 11.2), enkele uitzonderingen daargelaten (cat. 34). De gewaden van zowel mannen als vrouwen hebben altijd diepe plooien. Deze zijn in het vroege werk wat vlak, 'serpentine-achtig', worden later hoekiger en uiteindelijk vrij vloeiend en overtuigend (cat. 58).

Een kenmerkend aspect van Jacobs werk is het impasto-achtige, vrij dikke verfoppervlak dat eruit ziet als een geweven tapijt. Het is mogelijk dat Jacob tempera – pigment gemengd in ei in plaats van in olie – door zijn verf mengde of een ander dik makend medium daarin aanbracht.[3] Hoe Jacob dit ook deed, het resultaat is vaak een bijna tastbaar verfoppervlak, alsof het op hard en glad metaal is aangebracht. Kenmerkend is ook dat Jacobs schilderijen meer 'getekend met verf' dan geschilderd lijken, een kenmerk dat wellicht voortkomt uit Jacobs activiteiten als prentmaker.[4] In applicatietechniek doen zijn schilderijen denken aan temperaverf, die, omdat deze verf snel droogt, aangebracht wordt in parallelle arceringen. Schaduwen in de gezichten van Van Oostsanen zijn nooit donker gekleurde huidpartijen, maar bestaan uit talloze kleine, kommavormige arceringen in donkerbruine verf (afb. 11.3). Elke vorm, of het nu gaat om een achtergrondfiguur of elementen van de hoofdvoorstelling, is omrand met een donkerbruine of zwarte contour. Jacobs latere schilderijen zijn iets minder bewerkelijk uitgevoerd: de tapijtachtige structuur maakt langzaam plaats voor meer glacisachtige, dun uitgeborstelde verfpartijen, al verdwijnt het bewerkelijk tekenachtige handschrift nooit volledig uit zijn werk.



11.2
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Noli me tangere*, 1507, olieverf op paneel, 54,5 x 39 cm, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel (cat. 3), detail



11.3
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De aanbidding van Christus met de familie Boelen*, 1512, olieverf op paneel, 128 x 177 cm, Napels, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte (cat. 13), detail

Ook het kleurenpalet van Jacob is heel herkenbaar: hij gebruikte vooral gedempte, zelfs ietwat troebele kleuren, roestige tinten met veel bruin, donkergroen en donkerblauw. Het gaat vaak om verzadigde kleuren met lokaal grote partijen primair rood en helder groen. Ook voor het kleurgebruik geldt dat dit in het latere werk, vanaf 1523, iets verandert: de kleuren worden dan helderder en meer pastelachtig. Pas in de laatste fase wordt het 'hemelse' in Jacobs werk dus ook werkelijk hemels.

KWALITEITSVERSCHILLEN IN DE WERKPLAATSPRODUCTIE

Al is het werk van Van Oostsanen dus goed herkenbaar, dat neemt niet weg dat niet altijd duidelijk is welke schilderijen hij zelf vervaardigde en welke werken (gedeeltelijk of geheel) door zijn medewerkers geschilderd werden. Dit is een kwestie waar al veel kunsthistorici zich het hoofd over gebroken hebben. Dit komt mede door de opmerke-

lijke situatie dat Jacobs prenten vanaf 1507 gesigneerd en gedateerd zijn, terwijl zijn schilderijen soms – maar lang niet altijd – gedateerd zijn en pas vanaf 1523 van een monogram zijn voorzien. Bovendien was de werkplaats van Jacob Cornelisz een familiebedrijf: zijn beide kinderen Cornelis en Dirck werkten er, zijn kleinzoon Cornelis Anthonisz, Jan van Scorel en ook zijn echtgenote en twee dochters droegen vermoedelijk hun steentje bij (zie hoofdstuk 14).

In een zestiende-eeuwse schilderswerkplaats kon de meester op allerlei manieren geassisteerd worden: medewerkers wreven de verf, prepareerden panelen of brachten de eerste verflagen aan. Als assistenten voldoende geschoold waren mochten ze ook (onderdelen van) schilderijen uitvoeren. Zo is bekend dat Jan van Scorel in Jacobs werkplaats min of meer zelfstandig werkte. Ateliermedewerkers werden zo opgeleid dat hun schilderstijl nauw aansloot bij die van de meester – hun eigen 'hand' moest daar als het ware 'onzichtbaar' in opgaan. Zo konden ze volop meewerken zonder dat dit direct afbreuk deed aan de algemeen herkenbare stijl van de meester.



11.4
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Maria en kind met musicerende engeltjes*, ca.1512-1515, olieverf op paneel, 66 x 57,5 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (cat. 25.a)

Binnen de groep schilderijen die aan Jacob Cornelisz wordt toegeschreven bestaat nogal wat diversiteit. Dit is niet alleen het gevolg van de taakverdeling in de werkplaats, maar ook van de bestemming die een werk uiteindelijk kreeg. Men hoeft geen kenner te zijn om te zien dat het triptiek uit Uden (cat. 25.b) niet door dezelfde persoon geschilderd werd als de *Aanbidding van Christus* in Napels uit 1512 (cat. 13). Beide werken zijn echter met Jacob Cornelisz te verbinden: het paneel uit Uden toont een door Jacob bedachte compositie die door ateliermedewerkers of wellicht zelfs buiten de werkplaats werd uitgevoerd, terwijl het paneel uit Napels vermoedelijk tot de laatste verfstreek door Van Oostsanen zelf vervaardigd is.

Het gebrek aan kennis over wie wat deed in de werkplaats in de Kalverstraat heeft geleid tot kunsthistorische 'noodgrepen', met het doel om naast de hand van de meester andere handen in zijn werkplaats te onderscheiden en daaraan namen te verbinden. Zo herkende Jane Carroll in 1987 naast Jacob Cornelisz twee in de werkplaats werkzame kunstenaars, die zij de noodnamen 'Hand A' en 'Hand B' gaf. Hand A zou herkenbaar zijn aan stevige, ruwe figuren, houterige expressie, klauwachtige handen en voeten en dik verfgebruik.[5] Hand B, met delicaat schilderwerk, popperige figuren, een ietwat nerveus teken- en schilderhandschrift en een ongebruikelijke iconografie, was volgens Carroll dezelfde kunstenaar als de maker van het Berlijnse schetsboek.[6] Inmiddels is bekend dat de tekenaar van het schetsboekje vermoedelijk Jacobs kleinzoon Cornelis Anthonisz was (zie Uitgelicht 7), en dus lijkt het aantrekkelijk om in Hand B Cornelis Anthonisz te zien. De schilderijen die Carroll aan Hand B toeschreef, zijn echter niet makkelijk te verenigen met de gesigneerde schilderijen en prenten van Cornelis Anthonisz. Met het deels oplossen van één probleem – de vraag wie Hand B of de Schetsboekmeester is – ontstaat dus onmiddellijk een nieuw kunsthistorisch vraagstuk.[7]

De taakverdeling in Jacobs werkplaats was vermoedelijk als volgt: de werkplaatsassistenten waren verantwoordelijk voor de kunstwerken die we tegenwoordig als kwalitatief minder beschouwen. Er was in Jacobs werkplaats, net als bij veel van zijn collega-kunstenaars, sprake van serieproductie voor de vrije markt, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de verschillende versies van de voorstelling *Maria met musicerende engeltjes* (cat. 21, 24, 25.a-b, 26; afb. 11.4), die onder-

ling in kwaliteit verschillen. Voor veel van dergelijke kunstwerken zal Van Oostsanen zijn assistenten hebben ingezet. Ook voor andere grotere projecten, zoals de grote prentenreeksen en de gewelfschilderingen in de kerken van Alkmaar en Warmenhuizen, riep hij hoogstwaarschijnlijk de hulp van medewerkers in (zie hoofdstuk 12 en 13). Zelf zal Jacob Cornelisz zich vooral bezig hebben gehouden met het concipiëren en uitvoeren van de prestigieuze opdrachten voor kerken en kloosters en voor aanzienlijke families uit Amsterdam, Alkmaar en omstreken. Bij belangrijke opdrachten werd immers vaak contractueel vastgelegd dat de meester zelf zorg moest dragen voor de uitvoering; hij mocht dit niet aan medewerkers overlaten. Het is dan ook geen toeval dat het bij de schilderijen van de hoogste kwaliteit steeds om belangrijke opdrachten gaat, zoals het Heeremantriptiek uit 1517 (cat. 29; afb. 11.5). Dit schilderij is weliswaar ongesigneerd, maar toch kunnen we ervan uitgaan dat Van Oostsanen de compositie bedacht en het stuk zelf schilderde.

AMBACHTELIJKE HOOGSTANDJES: JACOBS VROEGSTE SCHILDERWERK, CIRCA 1500-1510

Uit de vroegste periode, de jaren circa 1500-1510, kennen we twee gedateerde werken: de *Noli me tangere* uit Kassel (cat. 3) en de *Kruisiging* uit New York (cat. 4), beide ontstaan in 1507. Deze sleutelstukken maken het mogelijk ook andere, ongedateerde schilderijen in deze periode te plaatsen.
In het eerste decennium van de zestiende eeuw maakte Jacob Cornelisz traditionele voorstellingen bestemd voor de geestelijkheid, maar ook voor een steeds rijker wordende, opkomende burgerij. Zo schilderde hij vermoedelijk rond 1505-1510 voor de losse verkoop een paneeltje met de *Heilige Familie*, dat niet lang daarna gekocht werd door de bankier en kunstliefhebber Pompeius Occo (cat. 6). Occo liet op het al voltooide paneeltje zijn wapenschild aanbrengen en zal het gebruikt hebben als hulpmiddel bij gebed. Dergelijke schilderijtjes hingen in particuliere woonhuizen wel aan de binnenzijde van een hemelbed. Uit deze periode dateren ook twee kleine werkjes met *Christus als Man van Smarten* (cat. 7 en 8). Het gaat om een halfrond paneeltje en om een triptiek, die beide het lijden van Christus in prachtige details verbeelden: de tranen en het bloed druipen over zijn gezicht en lichaam (afb. 11.16).



11.5
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De aanbidding van de drie koningen met de familie Heereman*, 1517, olieverf op paneel, 84,1 x 55, 2 cm (middenpaneel), Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 29), detail van het middenpaneel

Binnen de traditionele kaders zocht Van Oostsanen van meet af aan zijn eigen weg. Hij liet zich inspireren door tijdgenoten als Albrecht Dürer en Lucas van Leyden, maar transformeerde hun composities en motieven tot een persoonlijke vormentaal.
Zijn kracht daarbij was zonder twijfel zijn hoge schildertechnische perfectie en zijn scherpe waarnemingsvermogen. Zo kwam Jacob waarschijnlijk door Lucas' gravure *David en Abigaïl* uit circa 1507 op het idee om dit onderwerp ook uit te beelden, maar hij deed dat op geheel eigen wijze (cat. 5): waar in Lucas' prent David de hoofdrol speelt en

Abigaïl slechts op de achtergrond is te zien, stelde Jacob Cornelisz de ontmoeting tussen David en de mooie, bijna popperige Abigaïl (cat. 5) centraal.[8] David is bovendien geen bebaarde oude man maar een aantrekkelijke troonpretendent met een indrukwekkend hoofddeksel, gezeten op een wit paard. Het resultaat is een intiem paneel dat vermoedelijk bestemd was voor een welgesteld particulier, uitgevoerd met een grote ambachtelijke perfectie. Ook de kleine *Noli me tangere* (1507; cat. 3), wellicht gemaakt voor het Amsterdamse Maria Magdalena in Bethaniënklooster, toont een duizelingwekkende rijkdom aan details.

Grote schilderopdrachten zijn uit deze vroege periode niet bekend, wat uiteraard niet wil zeggen dat ze er niet geweest zijn. De panelen met *Bartholomeus* (cat. 1.a) en *Hubertus* (cat. 1.b), die oorspronkelijk de voor-en achterkant van één paneel vormden, zijn wellicht de overblijfselen van een vroege opdracht voor een groot altaarstuk. Ze kunnen gefunctioneerd hebben als onderdeel van een veelluik, gewijd aan Bartholomeus en Hubertus en eventuele andere heiligen, maar omdat we niets weten over de oorspronkelijke verblijfplaats en de exacte datering evenmin bekend is, blijft dit een hypothese.

11.6
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Christus als Man van Smarten*, circa 1509-1510, olieverf op paneel, 23,7 x 15,9 cm, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh (cat. 8), detail



INDRUKWEKKENDE ALTAARSTUKKEN EN SERIEPRODUCTIE, CIRCA 1510-1520

Grote opdrachten zijn wel bekend uit de periode 1510-1520. De meest prestigieuze opdracht was zonder meer het Hieronymusaltaarstuk uit Wenen, gemaakt voor een onbekend echtpaar (cat. 10; afb. 11.7). Dit altaarstuk uit 1511 is een vijfluik dat in verschillende stadia geopend kan worden. Dergelijke omvangrijke polyptieken kennen we wel uit de Zuidelijke Nederlanden, maar voor de Noordelijke Nederlanden is dit zeer uitzonderlijk. Dat Jacob Cornelisz een dergelijke grote opdracht uitvoerde, zegt dan ook veel over zijn prestige en ambities. In gesloten toestand (op de buitenkant dus) is de *Mis van de heilige Gregorius* afgebeeld. De eerste set luiken verbeeldt een reeks van acht heiligen – onduidelijk is waarom nu juist dit achttal gekozen is.[9] Op de tweede en dus binnenste set luiken verschijnen drie kerkvaders en drie apostelen. Op het middenpaneel – het geheel geopende vijfluik – is een onbekend echtpaar met twee dochters knielend voor de kerkvader Hieronymus afgebeeld. Te zien aan het witte doodshemd was één van de dochters in 1511 reeds overleden. Helaas tasten we in het duister wat betreft de identificatie van de opdrachtgevers en de locatie waarvoor dit vijfluik werd gemaakt.[10] Geopperd is dat het werk bestemd was voor het hoofdaltaar van het Hieronymushuis van de Utrechtse Broeders van het Gemene Leven.[11] Ook is gesuggereerd dat Van Oostsanen het schilderde voor de familie Schönbeck, die een kapel had in de Mariakerk in het Duitse Stendal, mede omdat het vijfluik zich van 1541 tot 1627 aldaar bevond.[12] De vraag is echter of het vijfluik speciaal voor die kerk werd gemaakt. Bovendien is de kleding van de stichters op het middenpaneel typisch Noord-Nederlands.[13] Recent onderzoek toont aan dat het brokaatpatroon op Hieronymus' troon overeenkomt met dat op de pilaarschilderingen in de Amsterdamse Oude Kerk, de parochie waar Jacob deel van uitmaakte (zie hoofdstuk 12, afb. 13.16). Of deze overeenkomst erop wijst dat het altaarstuk

130912_p090_163.indd 111 17-02-14 13:27



11.7

130912_p090_163.indd 112 17-02-14 13:27

in die kerk stond of dat het louter om een overeenkomstig patroon gaat, is niet bekend. Bijzonder aan dit vijfluik is het vermeende zelfportret van Jacob Cornelisz op het rechter buitenluik en de onmiskenbaar renaissancistische randdecoratie op de zetel van Hieronymus (afb. 11.8).[14] Dit is daarmee een van de vroegste Noord-Nederlandse voorbeelden van geschilderde renaissance-architectuur en maakt onmiskenbaar duidelijk hoe goed Jacob op de hoogte was van de (inter)nationale smaak van dat moment.

Dit laatste blijkt ook uit de decoraties op de *Aanbidding van Christus* (cat. 13) voor de familie Boelen uit 1512, een andere grote opdracht uit deze periode en misschien wel het hoogtepunt in Jacobs geschilderde oeuvre. Dit paneel is één uitbundig jubelfeest rond de geboorte van de Verlosser. Het was bestemd voor het prestigieuze Amsterdamse Kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger Haven en de iconografie werd daarop aangepast met een voor die tijd uniek zeegezicht op de achtergrond. Naast het Christuskind, de heilige Andreas en Margaretha, enkele herders en andere omstanders zijn zestien individuen en meer dan dertig musicerende engeltjes uitgebeeld (afb. 11.9). Alles is zo gedetailleerd weergegeven dat dit paneel een 'miniatuur op groot formaat' lijkt. Schilderijen als deze behoren tot de hoogtepunten van de Noord-Nederlandse schilderkunst. Het werk is niet zozeer vernieuwend in stijl, maar het gaat om een schildertechnisch en iconografisch hoogstandje met een specifiek, voor die tijd gebruikelijk doel: het geden-



11.8

11.7
Jacob Cornelisz van Oostsanen, Hieronymus-altaarstuk, 1511, olieverf op paneel, middenpaneel 176 x 113 cm, zijluiken 176 x 46 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum (cat. 10)

11.8
Detail van afb. 11.7

11.9
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De aanbidding van Christus met de familie Boelen*, 1512, olieverf op paneel, 128 x 177 cm, Napels, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte (cat. 13), detail



11.9



11.10
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De aanbidding van de drie koningen met de familie Heereman*, 1517, olieverf op paneel, 84,1 x 55,2 cm (middenpaneel), Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 29), detail

ken van al dan niet overleden personen en het bidden voor hun eeuwige zielenheil.

Met dit doel werd ook het indrukwekkende triptiek uit het Rijksmuseum uit 1517 gemaakt, in opdracht van de aanzienlijke Amsterdamse familie Heereman. Alleen al het liefdevolle gebaar waarmee de oudste koning het handje van Christus kust, maakt duidelijk met hoeveel aandacht en vakmanschap Jacob Cornelisz hier te werk ging (afb. 11.10). Schijnbaar onbelangrijke details, zoals minuscule paddelstoeltjes op de ruïne, ondersteunen de iconografische lading van dit triptiek (cat. 29).

Ook uit lokale netwerken in het graafschap Holland kwamen opdrachten aan Jacob Cornelisz voort, zoals het kleine portretje van de uit Delft afkomstige advocaat-fiscaal Jacob Pijnssen, die in dienst was van de Habsburgse vorsten (cat. 15). De vader van Pijnsens tweede echtgenote Gerarda van Boschuijsen, was rentmeester van de graven van Holland en burgemeester van Alkmaar. Rond 1516 schilderde Jacob een altaarstuk waarvan het middenpaneel verloren is gegaan. De zijluiken zijn wel bewaard gebleven en het linkerpaneel toont de heilige Christoffel en een opdrachtgever die volgens recent onderzoek Dirk Willemsz van Rietwijk is, kanunnik van de Catharinakapel van de abdij van Egmond (cat. 27), waarvoor de kunstenaar in 1526-1528 opnieuw zou werken. Vlakbij de abdij lag ook slot Nieuwburg, waarvan Jan Gerritsz van Egmond, onder andere burgemeester van Alkmaar, slotvoogd en rentmeester was. Van het portret van Jan Gerritsz door Jacob Cornelisz bestaan maar liefst vier versies (cat. 32.a-c). Het eerste portret dateert vermoedelijk van rond 1518, de andere versies werden mogelijk geschilderd na het overlijden van de geportretteerde in 1523, bijvoorbeeld in opdracht van een van zijn zeventien kinderen.

Tot de destijds meest succesvolle composities van Van Oostsanen behoren Maria's met het Christuskind op schoot, begeleid door musicerende engelen (cat. 21, 24, 25.a-b, 26). Deze voorstellingen gaan alle min of meer terug op één opzet, die vervolgens op verschillend formaat, in verschillende varianten en door diverse medewerkers werden uitgevoerd, uit voorraad leverbaar of in opdracht vervaardigd. Ze werden ook buiten het graafschap Holland afgenomen en gekopieerd. Bijzonder is dat

130912_p090_163.indd 114 17-02-14 13:27

11.11
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De heilige Maria Magdalena*, 1519, olieverf op paneel, 48 x 40 cm, St. Louis, Saint Louis Art Museum (cat. 34)

11.12
Detail van afb. 11.11

ook Pompeius Occo een triptiek met deze compositie op het middenpaneel liet maken, dat voor hem en zijn echtgenote als huisaltaar gefunctioneerd heeft (cat. 21). Occo beschreef het triptiek in zijn testament als het beste werk in zijn collectie ('zyn beste tavereel') en moet er dus bijzonder tevreden mee zijn geweest.

Exemplarisch voor Jacob in deze periode is de diversiteit van zijn producten. In de aanloop naar 1520 neemt dit een hoge vlucht: naast de vele houtsneden die de kunstenaar in de jaren 1515-1520





produceert (zie hoofdstuk 12), kennen we uit deze jaren de immense gewelfschildering in de Alkmaarse Sint Laurenskerk, het genoemde triptiek voor de familie Heereman uit het Rijksmuseum, een groot paneel met de *Besnijdenis van Christus* (cat. 30), acht fragmenten van een omvangrijke schildering op doek met *Het Mirakel ter Heilige Stede* (cat. 22) en een kleine *Maria Magdalena* uit 1519 (cat. 34; afb. 11.11). Karel van Mander vertelde in zijn *Schilder-Boeck* uit 1604 dat aan de *Besnijdenis* – die 'verwonderlijck wel ghedaen en suyver is' – te zien was dat Jacobs kunst volop bloeide: 'ghebloeyt en in de Const is blinkende gheweest.'[15] Het doek met *Het Mirakel ter Heilige Stede* is tussen 1513 en 1519, maar waarschijnlijk rond 1515, geschilderd en verbeeldt het bijzondere verhaal van het hostiewonder dat in 1345 in de Kalverstraat in Amsterdam had plaatsgevonden (zie hoofdstuk 3). De niet lang daarna, in 1519, geschilderde *Maria Magdalena* – met daarop een van de mooiste zalfpotten uit de Noord-Nederlandse kunst (afb. 11.12) – hing mogelijk bij Pompeius Occo thuis.



11.13

DE LAATSTE PERIODE, CIRCA 1520-1530: DE TIJD VAN VERNIEUWING

Waar Van Oostsanen zijn prenten al vanaf 1507 signeerde met zijn initialen en monogram, signeerde hij zijn schilderijen pas in de laatste fase van zijn carrière: het imposante Allerheiligenaltaar uit 1523 is opmerkelijk genoeg het vroegst bekende schilderij dat voorzien is van diens monogram (afb. 11.13). Het was een prestigieuze opdracht, maar de opdrachtgever en de oorspronkelijke bestemming zijn helaas onbekend. Het kleurrijke en drukbevolkte geheel toont de Heilige Drie-eenheid omringd door engelen en talloze heiligen. Het is goed mogelijk dat Jacob Cornelisz zich voor dit triptiek liet inspireren door de *Aanbidding van de Heilige Drie-eenheid* van Albrecht Dürer, het zogenaamde Landaueraltaarstuk uit 1511, thans in het Kunsthistorisches Museum in Wenen. Gezien de visuele overeenkomsten moet



11.14



11.15

11.13
Jacob Cornelisz van Oostsanen, Allerheiligentriptiek, 1523, olieverf op paneel, 88 x 55 cm (middenpaneel), 88 x 36 cm (zijluiken), Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museums-landschaft Hessen Kassel (cat. 50)

11.14
Detail van afb. 11.15

11.15
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Salome met het hoofd Johannes de Doper*, 1524, olieverf op paneel, 71,8 x 53,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 52)

Jacob Dürers altaarstuk gekend hebben, maar of hij ooit in Neurenberg is geweest – waar het altaarstuk oorspronkelijk stond – is onbekend.

Jacobs Allerheiligentriptiek kan bestemd zijn geweest voor een altaar gewijd aan alle heiligen, evenals het Landaueraltaar, of aan de Heilige Drie-eenheid. Een aantrekkelijke gedachte is dat het altaarstuk bestemd was voor het hoogaltaar van de Amsterdamse Oude Kerk dat aan de Heilige Drie-eenheid gewijd was, maar bewijzen hiervoor ontbreken. Het Allerheiligenaltaar is in iconografische en schilderkunstige detaillering typerend voor Jacob Cornelisz, maar het heldere kleurgebruik met pasteltinten is nieuw vergeleken met vroeger werk. Het Allerheiligenaltaar vormt daarmee de overgang naar werken van ná 1523, waarin Jacob zijn roer vrij radicaal heeft omgegooid: met andere onderwerpen, rustige composities en helder kleurgebruik.

De stijlverandering van Van Oostsanen werd deels ingegeven door cultureel-maatschappelijke ontwikkelingen. Onder invloed van de Reformatie en het humanisme nam de belangstelling voor de morele en didactische inhoud van bijbelverhalen toe.[16] Zo had Lucas van Leyden een uitgesproken belangstelling voor bijbelverhalen over vrouwelijke listigheid, waarin de machtsverhouding tussen mannen en vrouwen aan de kaak gesteld werd.[17] Deze belangstelling ging ook aan Jacob niet voorbij: in 1524 vervaardigde hij *Salome met het hoofd van Johannes de Doper*, waarop de schalks kijkende Salome het bebloede hoofd van Johannes de Doper pontificaal aan de beschouwer toont (cat. 51; afb. 11.15).

Door de toegenomen bijbelkennis als gevolg van het verschijnen van gedrukte bijbels in de volkstaal kwamen oudtestamentische verhalen als onderwerpen in Noord-Nederlandse schilderkunst steeds meer in trek. Een mooi voorbeeld hiervan is het in 1526 vervaardigde, intrigerende schilderij *Saul bezoekt de heks van Endor* (zie Uitgelicht 4). Ook deden de eerste genrevoorstellingen in deze periode hun intrede. Jacob deed aan deze vernieuwing mee met de *Brillenverkoopster* (na 1520, cat. 36), een aantrekkelijk schilderijtje waarmee een vermanende les werd uitgedragen – iemand een bril verkopen was een bekende uitdrukking voor iemand (amoureus) bedriegen. Schilderijen als deze waren bestemd voor een welgesteld stedelijk publiek.

In deze periode verkende Jacob ook nieuwe mogelijkheden voor traditionele onderwerpen, zo blijkt duidelijk uit de rond 1524 vervaardigde *Kruisiging* in Gent (cat. 52; afb. 11.16). De gekruisigde Christus is niet zoals gebruikelijk frontaal, maar driekwart weergegeven.[18] In het schetsboekje uit Jacobs atelier, mogelijk gemaakt door Jacobs kleinzoon Cornelis Anthonisz (zie Uitgelicht 7), bevindt zich één schets met zeven studies van Christus aan het kruis vanuit verschillende perspectieven, die mogelijk met dit schilderij in verband kan worden gebracht (afb. 11.17).[19]

Zoals gezegd veranderde niet alleen de onderwerpskeuze van Van Oostsanen, ook werden zijn composities rustiger. De decoratieve, tapijtachtige beeldopbouw en de relatief dikke verf maken in deze fase langzaam plaats voor meer glacisachtige, dun uitgeborstelde verfpartijen. De voorheen ietwat gedempte kleuren worden pastelachtige tinten als ijsblauw, zacht geel, roze en lavendel.[20] Een mogelijke verklaring voor deze stilistische verandering is het feit dat Jan van Scorel in 1524 terugkwam

130912_p090_163.indd 117 17-02-14 13:28







van zijn reis naar het Heilige Land en zijn verblijf in Rome. De invloed van de kunst van de klassieke oudheid en de Italiaanse renaissance die hij in Rome had ondergaan, was een directe inspiratiebron voor kunstenaars in het Noorden, waaronder zijn vroege leermeester. Geopperd is dat Jacob in 1525 zelf ook een reis gemaakt zou hebben naar het Heilig Land, omdat de Delftse barbier Arent Willemsz in zijn dagboek als een van zijn reisgenoten op zijn pelgrimage 'Jacob van Amsterdam' noteerde.[21] Het is de vraag of hiermee Jacob Cornelisz van Oostsanen bedoeld werd: zou de kunstenaar op zijn hoge leeftijd nog een dergelijke reis ondernemen?

Uit 1526 kennen we naast *Saul bezoekt de heks van Endor* het middenpaneel van het grote triptiek met *Maria met kind tijdens de vlucht naar Egypte* in Stuttgart (afb. 11.18), waarvan de luiken, met prachtige portretten van onbekende opdrachtgevers, vier jaar later door Jacobs zoon Dirck Jacobsz werden geschilderd.[22] De voorstelling op het middenpaneel, die helaas te gehavend is om uitspraken te kunnen doen over de stijl, is een variant op de vele Maria met kind-voorstellingen die Jacob eerder

11.16
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Calvarieberg*, ca. 1524, olieverf op paneel, 66,5 x 54 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten (cat. 53)

11.17
Zeven studies van de gekruisigde Christus, uit het Berlijnse schetsboek, fol. 6v, ca. 1520-1535, ca. 15 x 10 cm, pen en bruine inkt, Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (zie ook Uitgelicht 7)

11.18
Jacob Cornelisz van Oostsanen en Dirck Jacobsz, *Maria met kind tijdens de vlucht naar Egypte* 1526 (middenpaneel), olieverf op paneel, 110 x 68 cm (middenpaneel), Stuttgart, Staatsgalerie (zijluiken: zie cat. 56)



11.19
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De verzoeking van Christus*, ca. 1525-1530, olieverf op paneel, 162 x 89 cm, Aken, Suermondt-Ludwig- Museum (cat. 58), detail

had vervaardigd. Het signatuur bevindt zich op een ongebruikelijke plek, namelijk in goud op de rand van de blauwe mantel van Maria. De datering 1526 is ook op de mantel aangebracht, verticaal en direct boven het hoofd van het Christuskind. Opmerkelijk is dat de voorstelling overeenkomt met een tweede, identieke versie van een paneel die aan Cornelis Buys II wordt toegeschreven en dat de compositie ook terugkomt in het schetsboek uit Berlijn.[23]

Uit de archieven van de abdij van Egmond blijkt dat Jacob in de laatste jaren van zijn leven voor dit klooster werkzaam was: in 1526, 1527 en 1528 werd in totaal het aanzienlijke bedrag van 225 gulden neergelegd voor Jacobs zogenaamde Heilig Kruis-altaar, een altaarstuk dat verloren ging. Dit bedrag is bijna evenveel als werd betaald voor het *Laatste Oordeel* van Lucas van Leyden uit 1526-1527, een van de grootste altaarstukken uit de Noordelijke Nederlanden.[24] Mogelijk maakte het paneel *De Verzoeking van Christus* uit Aken oorspronkelijk deel uit van dit prestigieuze altaarstuk (cat. 58; 11.19). Het heldere kleurgebruik in de *Verzoeking* en de transparante glacislagen – de schildertechniek zoals we die van Jan van Scorel kennen – maken duidelijk dat het hier gaat om een werk uit Jacobs allerlaatste jaren. Of de *Verzoeking* daadwerkelijk tot dit Egmondse altaar behoord heeft is niet zeker, maar het werk is hoe dan ook een renaissancistisch hoogtepunt binnen Jacobs geschilderde oeuvre. Het is tevens het laatste schilderij dat we van Jacob Cornelisz van Oostsanen kennen.

EEN SCHERP WAARNEMER

Al introduceerde Jacob Cornelisz van Oostsanen als een van de eerste schilders in de Noordelijke Nederlanden renaissance-ornamenten in zijn werk en onderging hij in de laatste jaren van zijn leven een tamelijk ingrijpende stijlwijziging, een echte voortrekkersrol heeft hij nooit gehad. Hij was bij uitstek het product van zijn tijd: dat wat Jacob met behulp van zijn atelier aan kunstvoorwerpen produceerde, was wat van hem werd gevraagd werd door de relatief behoudende, katholieke elite van Amsterdam, Alkmaar en omstreken voor wie hij werkte. Binnen die traditionele kaders laat Van Oostsanen zich wel kennen als een zeer bekwaam schilder met een scherp waarnemingsvermogen en een strikt persoonlijke vormentaal. De schildertechnische, ambachtelijke perfectie en de rijkdom aan ogenschijnlijk overbodige details waren daarbij zonder meer zijn grote kracht.

130912_p090_163.indd 119 17-02-14 13:28

EEN UNIEK SCHILDERIJ

Saul bezoekt de heks van Endor

Daantje Meuwissen en Yvonne Bleyerveld

In 1526 verbeeldde Jacob Cornelisz een oudtestamentisch verhaal dat voor zover bekend nooit eerder zo uitvoerig in de Nederlandse kunst was uitgebeeld: het verhaal van koning Saul die een bezoek brengt aan de heks van Endor (1 Samuël 28:3-20) (afb. U4.1).[1] Het paneel meet zo'n 86 bij 123 centimeter en heeft daarmee een aanzienlijk formaat. Uitzonderlijk zijn de heldere pastelkleuren, kenmerkend voor Van Oostsanen latere werk. Bijzonder is bovendien dat Jacob dit schilderij nauwkeurig dateerde: 29 november 1526.

Saul, de eerste koning van Israël, voelt zich aan de vooravond van zijn strijd tegen de Filistijnen door God in de steek gelaten. Hij raadpleegt daarom





U4.2
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Saul bezoekt de heks van Endor*, 1526, olieverf op paneel, 85,5 x 122,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, detail

(in vermomming) een vrouw in Endor, die doden kan bezweren en op Sauls verzoek diens vroegere raadsman, de overleden profeet Samuël, oproept. Saul vraagt hem naar het verloop van de oorlog. De in zijn rust gestoorde Samuël toont zich ontoeschietelijk en voorspelt een rampzalige afloop: Saul noch zijn zonen zullen overleven. Helemaal links op het schilderij vraagt Saul advies aan de heks van Endor. Onder de rondboog van de ruïne is Samuel te zien die opstaat uit zijn graf. Daarachter zijn Saul en Samuël in gesprek. Geheel achteraan voert Saul strijd tegen de Filistijnen. Deze strijd verliest Saul, waarna hij zelfmoord pleegt (1 Samuël 31: 3-6). Op het bovenste deel van de banderol linksboven staat vrij vertaald: 'Leest Koningen I [waar staat] geschreven [hoe] Saul [zich] aan tovenarij heeft overgegeven. Door Samuel in zijn doodsslaap te storen kwam hij zelf te sterven.'[2]

Centraal in de voorstelling staat echter niet dit bijbelverhaal – dat speelt zich immers op de achtergrond af – maar een heksentafereel. Op de voorgrond verschijnt de vrouw van Endor nogmaals, ditmaal met ontbloot bovenlijf en omgeven door satyrs en andere vrouwen. De heks zit op een troon van uilen midden in een magische cirkel. In haar rechterhand houdt zij een brandende kaars alsof het een toverstaf is, terwijl zij spreuken uit een toverboek leest dat wordt vastgehouden door een satyr (afb. U4.2).

Op het hoofdkapje van de vrouw staat (in het Latijn) 'de tovenares van Saul'. De fantastische figuren komen uit alle hoeken aanstormen. Eén ervan – bovenin de ruïne, met blote benen en billen – draagt een kardinaalshoed, als een geestelijke die door bezwerende heksenkrachten half tot monster is getransformeerd. Rechts vooraan roosteren drie jonge vrouwen worstjes, bedoeld als fallussymbolen en verwijzend naar de macht van heksen over mannen. Op de beker die de in rood geklede vrouw omhooghoudt staat MAL (kwaad), de bezemsteel tussen haar benen typeert haar onmiskenbaar als heks. Boven haar zweeft een naakte jonge vrouw op een schedel die wordt voortgetrokken door twee hanen.

Aan het begin van de zestiende eeuw was het debat over heksen en hun verderfelijke krachten tamelijk actueel.[3] Jacob zal zich voor dit schilderij hebben laten inspireren door prenten met heksenvoorstellingen van zijn Duitse tijdgenoten Albrecht Dürer en Hans Baldung Grien (ca. 1484-1545).[4] Voor de samenstelling van het schilderij maakte hij vermoedelijk ook gebruik van de zogenaamde *Clavicula Salomonis* (Sleutel van Salomon), een verboden handboek over magie, dat naast een aantal Latijnse exemplaren slechts in één handschrift in het Middelnederlands bewaard bleef.[5] In het toverboek dat de satyr in Jacobs schilderij openhoudt, staan namelijk tekens die in de *Clavicula* voorkomen. Ook andere details verwijzen mogelijk naar deze tekst.[6] Recent is geopperd dat het boek wellicht in de bibliotheek van Pompeius Occo aanwezig was en dat het schilderij daarom naar idee het van Occo gemaakt kan zijn.[7] De precieze datering van de voorstelling kan erop duiden dat dit geschilderd is naar aanleiding van een specifieke gebeurtenis, maar vooralsnog is dit niet geheel duidelijk.[8]

In ieder geval bood dit unieke schilderij van Jacob Cornelisz van Oostsanen in een wijze les: de dood van Saul toont hoe slecht het afliep met hen die goddelijke geboden overtraden en zich inlieten met hekserij en necromantie. We weten niet waar het schilderij oorspronkelijk hing, maar in een groot Amsterdams woonhuis – dat van Pompeius Occo? – zou deze boodschap niet hebben misstaan.

U4.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Saul bezoekt de heks van Endor*, 1526, olieverf op paneel, 85,5 x 122,8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

130912_p090_163.indd 121 17-02-14 13:28



130912_p090_163.indd 122 17-02-14 13:28

Hoofdstuk 12

HET AMSTERDAMSE PRENTBEDRIJF

van Jacob Cornelisz van Oostsanen

Huigen Leeflang



12.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, (van linksboven naar rechtsonder): zevende blad uit de serie *Het Marialeven*; *Jozef, Jezus en Maria tijdens de vlucht naar Egypte*; *Terugkeer uit Egypte*; *Graf-draging* en *Hemelvaart van Maria*, 1507. Houtsnede, 35,7 x 24 cm, Parijs, Bibliothèque nationale de France (cat. 2.7)

Aan het begin van de zestiende eeuw beleefde de prentkunst in Europa een ongekende bloei. De twee voornaamste grafische technieken, de kopergravure en de houtsnede, werden geperfectioneerd en ontwikkelden zich tot hoogwaardige, zelfstandige kunstvormen. Instrumenteel hierbij was de productie van de prentmaker Albrecht Dürer uit Neurenberg. Kunstwerken gedrukt op papier laten zich gemakkelijk vervoeren en verspreiden. De virtuoze gravures en houtsneden van de Duitse meester werden over heel Europa verkocht en inspireerden Duitse, Italiaanse en Nederlandse kunstenaars tot het maken van prenten van een vergelijkbaar niveau.[1]

In Holland zette zijn voorbeeld twee getalenteerde kunstenaars omstreeks 1506-1507 vrijwel gelijktijdig aan tot het vervaardigen van prenten met een kunstzinnige ambitie die in de Noordelijke Nederlanden tot dan toe onbekend was. In Leiden maakte de schilderszoon en het wonderkind Lucas van Leyden in de jaren 1506-1510 als tiener zijn eerste gravures met voorbeelden van Dürer voor ogen. In 1507 vervaardigde Jacob Cornelisz in Amsterdam de eerste houtsneden die van hem bewaard gebleven zijn. Zijn ambitieuze *Marialeven* (cat. 2; afb. 12.1) behoort tot de vroege zogenaamde reuzenhoutsneden, samengesteld uit afdrukken van meerdere blokken.[2] Jacob Cornelisz was waarschijnlijk al ruim in de dertig toen hij dit imposante ensemble uitbracht. Evenals de meeste van zijn latere prenten signeerde hij het met zijn merkteken (afb. 12.5) samengesteld uit een I(acob), een C (Cornelisz), een omgekeerde W(ar), een v(an) en een A(msterdam). Pogingen om eerdere prenten, met name boekillustraties, aan Jacob Cornelisz War van Amsterdam, alias Jacob Cornelisz van Oostsanen toe te schrijven zijn tot nog toe weinig overtuigend.[3] Als maker van houtsneden richtte hij zich, in tegenstelling tot tijdgenoten niet in de eerste plaats op boekillustraties, maar op zelfstandige houtsneden en in het bijzonder op grote, van meerdere houtblokken gedrukte ensembles. Met het graveren in koper, een specialisme dat aparte training vergt, lijkt hij zich nimmer te hebben ingelaten.

De grote, inventieve houtsneden die Jacob Cornelisz op de markt bracht waren waarschijnlijk in eerste instantie bedoeld om op een wand te hangen, gemonteerd op papier, doek of paneel of direct bevestigd aan de muur. Dit verklaart ook de grote zeldzaamheid van de afdrukken: na een aantal jaren aan een muur te hebben gehangen zullen de meeste prenten zijn aangetast, vervangen en weggegooid. Jacobs ensembles zijn fragmentarisch bewaard en kunnen vaak alleen worden gereconstrueerd met behulp van losse afdrukken uit verschillende prentenkabinetten. Van sommige werken, bekend uit andere bronnen, is zelfs geen enkel exemplaar overgeleverd. Het beeld van Jacobs gedrukte oeuvre is daarom incompleet en minder vastomlijnd dan dat van de tegenwoordig zoveel beroemdere meesters Albrecht Dürer en Lucas van Leyden, die veelal kleinere en verfijndere

130912_p090_163.indd 123 17-02-14 13:28



12.2
Pagina uit de *Biblia Pauperum* met *De presentatie van een eerstgeborene*, *De presentatie van Christus*, *De presentatie van Samuël*, en vier profeten, ca. 1460-1480, houtsnede, 26 x 19 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

gravures en houtsneden vervaardigden. In zijn eigen tijd moet Jacob Cornelisz echter veel succes hebben geoogst met zijn grote, vaardig ontworpen en gesneden ensembles, getuige de brede, internationale verspreiding van de producten van het eerste Amsterdamse prentbedrijf.

JACOB CORNELISZ EN ZIJN VOORBEELDEN

De vroegst bekende houtsneden van Jacob Cornelisz, het indrukwekkende ensemble het *Marialeven* uit 1507 (cat. 2; afb. 12.1), zijn ondenkbaar zonder het voorbeeld van de reeks houtsneden gewijd aan Maria die Albrecht Dürer vanaf 1501 op de markt bracht (afb. 12.3). De Duitse reeks bestaat uit twintig losse prenten die ook onafhankelijk van elkaar gekocht en bekeken konden worden. Jacobs *Marialeven* daarentegen is opgebouwd uit zeventwintig bijbelse voorstellingen die bedoeld zijn om in samenhang te worden gezien en begrepen. Een dergelijk ensemble, samengesteld uit inhoudelijk verwante voorstellingen, gaat terug op de zogenaamde blokboeken uit de tweede helft van de vijftiende eeuw, waarbij combinaties van voorstellingen en tekst in hetzelfde houtblok gesneden werden (afb. 12.2). Van slechts zes van de oorspronkelijk zeven blokken van Jacobs *Marialeven* zijn afdrukken bewaard, maar een reconstructie leert dat aan elkaar gevoegd het geheel bijna 40 bij 200 centimeter besloeg. Niet alleen behoort Jacobs reeks hiermee tot de grotere prenten uit de zestiende eeuw, het is bovendien een van de vroegst bekende reuzenhoutsneden met een religieus onderwerp.[4] Dergelijke grote ensembles, een soort papieren tapijten of altaarstukken, bestemd om de muren van grote huizen, kloosters, lokalen van broederschappen en waarschijnlijk ook scholen te sieren, werden de voornaamste specialiteit van de Amsterdamse prentmaker.[5]

In de Nederlanden concentreerde de productie van houtsneden zich aan het eind van de vijftiende eeuw in centra van boekdrukkunst, in het bijzonder

12.3
Albrecht Dürer, *Jozef, Jezus en Maria tijdens de vlucht naar Egypte*, uit *Het Marialeven*, ca. 1501, houtsnede, 30 x 20,9 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



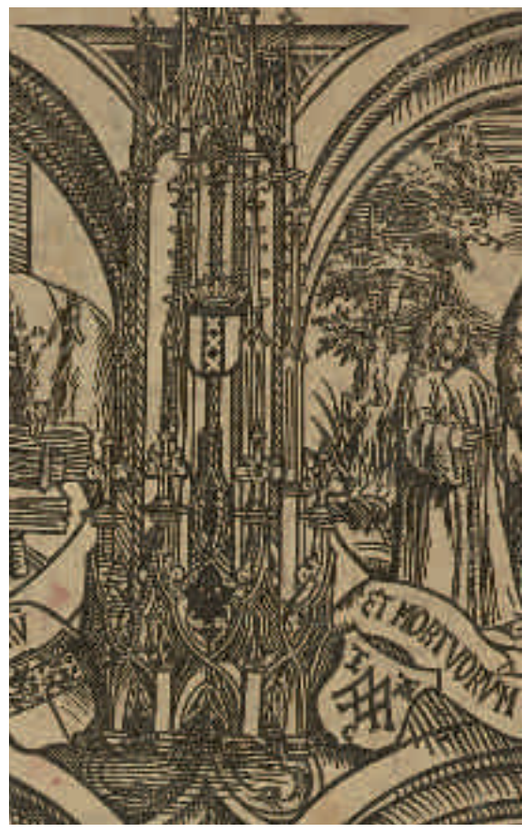


12.4
Jacob Cornelisz van Oostsanen, detail uit zevende blad uit *Het Marialeven*; *Jozef, Jezus en Maria tijdens de vlucht naar Egypte*, 1507, houtsnede, 35,7 x 24 cm, Parijs, Bibliothèque nationale de France (cat. 2.7)

12.5
Jacob Cornelisz van Oostsanen, zevende blad uit *Het Marialeven*, 1507, houtsnede, 35,7 x 24 cm, Parijs, Bibliothèque nationale de France (cat. 2.7), detail met het monogram van de kunstenaar en de gotische omlijsting

in Gent, Antwerpen, Brugge en Leuven en in het Noorden in Haarlem, Delft, Utrecht, Zwolle en Deventer.[6] Leiden en Amsterdam hadden rond 1500 slechts een bescheiden aandeel in de boekproductie. Dat juist deze Hollandse steden, zonder sterke traditie op het gebied van de boekdruk- en prentkunst, ruimte boden voor ingrijpende vernieuwingen in het prentbedrijf is waarschijnlijk geen toeval.

In Leiden werd de kunstproductie gedomineerd door twee werkplaatsen: die van de vader van Lucas van Leyden, Huygh Jacobsz en die van zijn tweede leermeester Cornelis Engebrechtsz. Beide ateliers voorzagen in vrijwel alle lokale opdrachten voor schilderkunst en voor een jonge ambitieuze meester moet er weinig perspectief zijn geweest om een eigen schilderswerkplaats op te zetten. Zijn keuze voor de prentkunst stelde Lucas in staat om al op zeer jonge leeftijd en onafhankelijk van lokale opdrachtgevers kunst te produceren van hoogste niveau voor een internationale markt.[7] En met groot succes. Een brief van 5 april 1520 gericht aan de humanist Willibald Pirckheimer, een intieme vriend van Dürer, bericht dat op de Frankfurter Buchmesse – destijds de belangrijkste markt voor de handel in zowel boeken als prenten – veel meer werken van de 'Hollander' Lucas verkrijgbaar waren dan van de beroemde Duitse meester.[8] Een jaar later, in 1521, noteerde Dürer in zijn reisdagboek dat hij in Antwerpen bij Lucas te gast was geweest en prenten met hem uitwisselde.[9] Een beter bewijs voor de faam van de Hollandse prentmaker is nauwelijks denkbaar. De prenten van Jacob Cornelisz waren, zoals nog zal blijken, op de internationale kunstmarkt waarschijnlijk minstens even succesvol als die van zijn jongere Leidse collega. Over door Jacob ondernomen reizen is niets bekend. Zijn leerling en assistent Jan van Scorel zou na zijn tijd in Amsterdam in Neurenberg bij Dürer in de leer zijn gegaan.[10] Wanneer dit gegeven, vermeld door Karel van Mander in diens *Schilder-Boeck* (1604), op waarheid berust, kan het duiden op connecties tussen de werkplaatsen in Neurenberg en Amsterdam.



Lucas van Leyden nam regelmatig composities van Dürer als uitgangspunt voor een openlijke wedijver.[11] Jacob Cornelisz trachtte zijn voorbeelden niet zo zeer te overtreffen, maar gebruikte ontleningen als aanzet voor eigen interpretaties van voorstellingen. Een goed voorbeeld is *Het verblijf in Egypte* uit het *Marialeven* (afb. 12.4), waarvan het onderwerp teruggaat op Dürers uitbeelding van een werkende Maria en Jozef omringd door een grote engelenschaar (afb. 12.3). Jacob stelde Jozef eveneens timmerend voor en Maria met een spinrok. In zijn versie wordt de oude timmerman echter niet bijgestaan door engelen, maar door de jonge Jezus, die ijverig meehelpt met het opmeten van een vakkundig in een werkbank vastgeklemde balk. Dürers bijbelse houtsneden zijn uitgevoerd met nimmer geëvenaarde perfectie en zijn vervuld van een verheven schoonheid en dramatiek. Jacobs intiemere scènes zijn eenvoudiger, tekenachtiger en directer en getuigen van een sterk observatie- en inlevingsvermogen, een eigenschap die zij gemeen hebben met de werken van zijn jongere collega Lucas van Leyden. Beide Hollandse prentmakers lijken het onderscheid tussen hun eigen werken en die van Dürer, zowel in onderwerpskeuze, verteltechniek en uitvoering, doelbewust te hebben nagestreefd en gecultiveerd. Jacob richtte zich op grote ensembles, uitgevoerd in een eigen tekenachtige, directe stijl en techniek. Zijn grootformaathoutsneden zijn opgebouwd uit kleinere, intieme scènes die, zoals de genoemde Heilige Familie aan het werk, inspelen op de belevingswereld van toeschouwer. Voor bijbelse scènes ging hij soms te rade bij eigentijdse in Parijs gedrukte getijdenboeken, waarvan hij de minuscule illustraties als uitgangspunt gebruikte voor eigen, levendiger versies (zie Uitgelicht 5).[12]

Jacobs *Grote ronde Passie* (1511-1514; cat. 11) is geïnspireerd op de gegraveerde *Ronde Passie* (1509) die Lucas van Leyden kort daarvoor had uitgebracht (afb. 12.6, 12.7). Vergelijking tussen de twee reeksen toont de grote verschillen tussen beide meesters. Niet alleen de techniek – houtsnede in plaats van gravure – en het aantal voorstellingen wijken af, zelfs in de scènes die direct teruggaan op Lucas' voorbeelden vertelt Jacob zijn eigen verhaal. Een dramatische scène als de *Judaskus* behoudt bij Lucas de hem kenmerkende verfijning en sereniteit (afb. 12.6). Jacob daarentegen laat zijn personages optreden met heftige gebaren in een bewogen, samengedrongen compositie (afb. 12.7).

Jacobs voorliefde voor karaktervolle koppen en uitdrukkingsvolle gebaren en houdingen vormen



12.6



12.7

12.6
Lucas van Leyden, *De Judaskus*, uit de *Ronde Passie*, 1509, kopergravure, 28,5 cm (diameter), Amsterdam, Rijksmuseum

12.7
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De Judaskus*, uit de *Grote ronde Passie*, 1512, houtsnede met aparte ornamentrand, 30 cm (diameter), Coburg, Veste Coburg (cat. 11)



12.8

12.8
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Het Laatste Avondmaal*, uit de *Grote ronde Passie*, circa 1511-1514, houtsnede, ca. 35 x 28,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 11.1)

een van de voornaamste kenmerken en attracties van diens houtsneden. Zelfs binnen één serie vertonen prenten evenwel opmerkelijke verschillen in uitdrukking en uitvoering. In het *Laatste Avondmaal* (afb. 12.8) bijvoorbeeld, het eerste blad van de *Ronde Passie*, zijn de expressieve gezichten en gebaren van de apostelen met veel overtuiging uitgevoerd. In de *Judaskus* (afb. 12.7) lijkt de weergave van de figuren daarentegen stijver en droger, alsof de getekende lijnen op het blok secuur, maar zonder veel gevoel zijn nagesneden. Vergelijkbare verschillen vertonen de *Kruisdragingen* uit respectievelijk het *Marialeven* (afb. 12.9) en de *Ronde Passie* (afb. 12.10). In eerstgenoemde zijn de figuren,





12.9
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De kruisdraging*, uit de *Smarten van Maria*, 1513, houtsnede gedrukt van twee blokken, 36,8 x 24,2 cm, Weimar, Graphische Kunstsammlungen, detail

12.10
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De kruisdraging*, uit de *Grote ronde Passie,* ca. 1511-1514, houtsnede, ca. 35 x 28,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 11.9), detail

de draperieën en de begroeide voorgrond weergegeven met vloeiende, tekenachtige lijnen, terwijl de contouren en kruisarceringen in tweede *Kruisdraging* mechanischer ogen.

De verschillen springen nog sterker in het oog in ensembles gedrukt van meerdere blokken. De *Ronde Passie* is in een uitgave die omstreeks 1517 verscheen, uitgebreid met oudtestamentische voorstellingen en in het midden kleine scènes met steeds twee profeten (afb. 12.11). De karaktervolle tronies van laatstgenoemden zijn meesterlijk getroffen en soepel gesneden, terwijl de verhalende oudtestamentische voorstellingen nogal slordig zijn gestoken. Het is verleidelijk dergelijke verschillen te verklaren vanuit een onderscheid tussen houtsneden die door de meester zelf zijn uitgevoerd en snijwerk verricht door assistenten. Zekerheid hieromtrent ontbreekt, maar de grote kwaliteitsverschillen in de uitvoering van de blokken duidt op het bestaan van een werkplaats met diverse medewerkers. Het ligt voor de hand dat Jacobs zonen Cornelis en Dirck en wellicht ook zijn twee dochters en kleinzonen hebben bijgedragen aan de prentproductie.[13]

SCHILDER, PRENTMAKER EN ONTWERPER

Zijn *Marialeven* voorzag Jacob Cornelisz, evenals de meeste van zijn latere prenten, van zijn merkteken (afb. 12.5). Het vroegst bekende schilderij van Jacob dat op deze wijze is gesigneerd dateert uit 1523 (cat. 50). De vroegste schilderijen die in verband worden gebracht met Van Oostsanen dateren uit 1507, hetzelfde jaar als zijn eerste houtsneden. Het ontbreken van schilderijen uit de periode vóór 1507 en de tekenachtige kwaliteiten van zijn geschilderde werken, zoals onder meer blijkt uit de verwantschap tussen de ondertekeningen van onderzochte panelen en zijn prenten, hebben aanleiding gegeven tot de veronderstelling dat Jacob in de eerste plaats werkzaam was als prentmaker en pas later, of op de tweede plaats, als schilder.[14]

Het ontbreken van schilderijen van vóór 1507 kan ook een andere oorzaak hebben. Van veel schilders uit deze periode die bekend zijn uit schriftelijke bronnen is geen enkel werk overgeleverd, zoals bijvoorbeeld van Huygh Jacobsz, de vader Lucas van Leyden. In 1500 kocht Jacob Cornelisz een kostbaar huis in de Kalverstraat, hetgeen duidt op maatschappelijk succes.[15] Over zijn voornaamste bezigheden voor hij zich in 1507 manifes-

teerde als prentmaker kan alleen worden gespeculeerd. Hierbij moet worden bedacht dat de grenzen tussen de verschillende kunsten en ambachten destijds nauwelijks waren afgebakend. Kunstenaars beoefenden veelal meerdere kunstvormen tegelijk en de voorbeelden van schilders die tevens werkzaam waren als ontwerper van architectuur, ornamentiek, beeld- of smeedwerk zijn talrijk.[16] Aan de basis van het ontwerpen, of het nu gaat om driedimensionale objecten of schilderijen en prenten, staat het tekenen.[17] Vaardigheid met pen, krijt en papier was een vereiste voor de beoefenaars van alle beeldende kunsten. Tekeningen die in werkplaatsen zijn gebruikt als ontwerp of model zijn echter zelden bewaard gebleven. Ontwerpen voor houtsneden werden meestal direct op het houtblok aangebracht om als model te dienen voor de houtsnijder en zijn alleen overgeleverd in de vorm van afdrukken – de tekeningen zelf gingen tijdens het productieproces verloren. Zowel in de door hem ontworpen houtsneden als in de ondertekeningen van zijn schilderijen komt Jacob Cornelisz naar voren als een bijzonder vaardig en vernieuwend tekenaar (cat. 30).

Een opvallend aspect van de houtsneden van Jacob zijn de prominente ornamentiek en architec-



12.11
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De kruisdraging*, uit de *Grote ronde Passie*, ca. 1511-1514, omlijsting 1517 en de typologische voorstellingen *Isaäk draagt het hout voor zijn offer*, *De weduwe van Sarfath met een bundel hout*, en twee profeten, ca. 1517, houtsnede, 38,5 x 30,2 cm, Parijs, Bibliothèque nationale de France

turale elementen, in het bijzonder in de omlijstingen van zijn reuzenhoutsneden (afb. 12.5). Het ingewikkelde, laatgotische lijstwerk van het *Marialeven*, met overlappende accolades, bogen en banderollen, getuigt van grote kundigheid op dit gebied. De in het houtblok gesneden omlijstingen zijn zeer verwant aan de sculptuur in laagreliëf die schrijnwerkers aanbrachten in bijvoorbeeld koorbanken of gesneden altaarstukken. In materiaalgebruik en het benodigde gereedschap – beitels, gutsen en messen – zijn er bovendien grote overeenkomsten tussen driedimensionale houtsnijkunst en het vervaardigen van houtsneden. Het is daarom niet ondenkbaar dat Jacob dergelijke ornamentiek niet alleen ontwierp voor het platte vlak, maar ook in driedimensionale vorm.[18]

Vergeleken met andere Nederlandse kunstenaars van zijn generatie verruilde Jacob opmerkelijk vroeg de laatgotische ornamentiek van zijn *Marialeven* uit 1507 voor virtuoze omlijstingen in renaissancestijl. De omlijstingen van zijn *Ronde Passie* (1511-1514; cat. 11) en *Smarten van Maria* (1513), en ook de weergegeven architectuur op bijvoorbeeld het paneel de *Aanbidding van Christus* (cat. 13), behoren tot de eerste voorbeelden van renaissanceornamentiek uit de Noordelijke Nederlanden (afb. 12.7, 12.12).[19]

Een uniek inzicht in de veelzijdigheid en het multidisciplinaire karakter van de werkplaats van Jacob Cornelisz bieden de tekeningen in het zogenaamde Berlijnse schetsboek, die nu worden toegeschreven aan Jacobs kleinzoon Cornelis Anthonisz. Behalve allerlei figuurstudies voor prenten en schilderijen toont maar liefst veertig procent van de tekeningen in het schetsboek ontwerpen die verband houden met ornamentiek en architectuur (zie Uitgelicht 7).[20]

Nog een reden om aan te nemen dat Jacob Cornelisz en zijn werkplaats zich tevens met driedimensionale kunst bezighielden is Jacobs merkteken (afb. 12.5). Van de ongeveer 35 bekende schilderijen van zijn hand dragen er zes zijn monogram, waarvan het vroegste dateert uit 1523. Zijn prenten lijkt hij echter van begin af aan en consequent te hebben voorzien van zijn merkteken. Zo prijkt op alle 62 kleine houtsneden van de zogenaamde *Stomme Passie* prominent zijn monogram. Het merken met een meesterteken is afkomstig uit de praktijk van edelsmeden.[21] Aangezien veel vroege graveurs van oorsprong in dit vak waren opgeleid heeft het al vroeg zijn intrede gedaan in de prentkunst. Dürer, opgeleid als edelsmid, gebruikte zijn monogram consequent op zowel eigenhandige gravures als op de door hem ontworpen houtsneden. Lucas van Leyden signeerde, naar voorbeeld Dürer, zijn gravures op tabletjes met de letter L, een wijze van signeren die ook Jacob soms toepaste in zijn houtsneden (afb. 12.7). Merkwaardig genoeg draagt geen van de door Lucas ontworpen houtsneden zijn monogram. Reden hiervoor is wellicht dat hij deze, in tegenstelling tot zijn gravures, niet eigenhandig uitvoerde, maar dit overliet aan bloksnijders.[22] Jacob lijkt daarentegen wel zelf blokken te hebben gesneden, hoewel hij hierbij, zoals gezegd, waarschijnlijk ook



12.12
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De kruisdraging,* uit de *Smarten van Maria*, 1513, houtsnede gedrukt van twee blokken, 36,8 x 24,2 cm. Weimar, Graphische Kunstsammlungen

assistenten inschakelde. De consequente toepassing van zijn merkteken duidt er echter op dat Jacob Cornelisz zijn houtsneden nadrukkelijk wel als eigen producten op de markt bracht en zo hun kwaliteit garandeerde.

PRENTEN VOOR EEN INTERNATIONALE MARKT: DE SAMENWERKING MET DOEN PIETERSZ

De laatgotische omlijstingen van het *Marialeven* uit 1507 zijn in dezelfde blokken gesneden als de voorstellingen (afb. 12.1). Voor zijn volgende houtsnede-ensembles zou Jacob Cornelisz zowel efficiënter als moderner te werk gaan en het in renaissancestijl ontworpen lijstwerk afdrukken van één of meer aparte blokken. Zo ontwierp hij voor de *Grote ronde Passie* (1511-1514) twee omlijstingen met renaissance-ornamentiek die afwisselend rond de twaalf voorstellingen werden afgedrukt (afb. 12.7). Mogelijk heeft hij deze werkwijze afgekeken van Lucas van Leyden, die zijn gegraveerde *Ronde Passie* (1509) ook drukte met een apart voor dit doel gesneden, renaissancistische ornamentrand (afb. 12.6).

Van het *Marialeven* wordt wel verondersteld dat het in opdracht van een klooster of broederschap werd gemaakt – gedacht is aan een Rozenkransbroederschap in Rotterdam.[23] In dat geval waren de houtblokken vrijwel zeker in eigendom gegeven aan de opdrachtgevers. Een gedeelte van de blokken werd echter al in 1513 hergebruikt door de Amsterdamse uitgever Doen Pietersz (ca. 1480-na 1536). De voorstellingen werden losgezaagd uit de blokken en door Jacob aangevuld tot de reeks *De zeven smarten van Maria,* voorzien van een omlijsting in renaissancestijl gedrukt van een apart blok (afb. 12.12). Of deze gang van zaken wijst op een gering succes van de eerdere uitgave is de vraag. Wellicht is het *Marialeven* uit 1507 in een grote oplage gedrukt en verspreid, maar raakte de markt verzadigd en werd het lucratiever om een deel van de blokken in een andere samenstelling opnieuw af te zetten.

Wanneer Doen Pietersz, gevestigd in het huis de 'Enghelenburch' in de Warmoesstraat, betrokken raakte bij de productie en verspreiding van Jacobs houtsneden is niet geheel duidelijk, maar al snel lijkt sprake van een intensieve samenwerking.[24] De innoverende en efficiëntere werkwijze in het gebruik van renaissancistische omlijstingen gedrukt van aparte blokken, kan wellicht worden teruggevoerd op de bemoeienis van de uitgever. In 1517 bracht Pietersz Jacobs *Ronde Passie* opnieuw uit, met een rechthoekige, renaissancistische omlijsting in twee varianten en Latijnse teksten gedrukt van aparte blokken. Omstreeks hetzelfde jaar werd de reeks nogmaals uitgebracht, nu voorzien van andere omlijstingen en van voorstellingen met profeten en scènes uit het Oude Testament (cat. 11; afb. 12.11).[25] De typologische verwantschappen tussen de oudtestamentische voorstellingen en Christus' lijdensverhaal zal vooral theologisch onderlegde kopers hebben aangesproken, terwijl de simpelere versie met eenvoudige omlijsting zonder tekst toegankelijk moet zijn geweest voor een breder publiek. Het uitbrengen van dezelfde prenten en reeksen in wisselende samenstellingen lijkt het resultaat van een weldoordachte uitgeverspolitiek. Uit het gebruik van inwisselbare blokken met Nederlandse, Franse en Latijnse opschriften blijkt dat de productie gericht was op zowel een Nederlandse als een internationale markt.

Mogelijk ging het initiatief voor het produceren van nieuwe houtsneden in eerste instantie uit van Doen Pietersz. De prominente en consequente wijze waarop Jacobsmerkteken is aangebracht duidt er echter op dat hij een dominante rol speelde bij de totstandkoming van de prenten, die dan ook in de eerste plaats moeten worden beschouwd als werkstukken van zijn hand. De uitgever daarentegen was verantwoordelijk voor de zakelijke kanten van de productie, zoals het aanvragen van privileges, het afsluiten van contracten en de verspreiding van prenten. In 1516 verkreeg Doen Pietersz een keizerlijk privilege dat zowel zijn boek- als prentuitgaven tegen kopiisten moest beschermen. Dit privilege wordt bijvoorbeeld nadrukkelijk vermeld op de 1517 gedateerde heruitgave van de *Ronde Passie* en in de reeks *Graven en gravinnen van Holland* (cat. 11 en 33).

Op 30 april 1520 sloot Doen Pietersz. een contract met een vertegenwoordiger van de aartsbisschop van het Deense Drontheim voor een 'bedeboeck van die passie ons heren', te drukken in een oplage van 1200 exemplaren.[26] Als getuigen traden op de schilder 'Jacop Corneliszoon schilder' en de koopman en humanist Pompeius Occo. Vanwege het overlijden van de opdrachtgever is het voor de Deense markt bestemde gebedenboekje nooit verschenen. De opdracht toont echter aan dat het boek- en prentbedrijf van Doen Pietersz internationaal opereerde en dat de oplagen van zijn uitgaven indrukwekkend waren.

130912_p090_163.indd 131 17-02-14 13:29



12.13
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Fries met Adrianus en Antonius, Maria met kind en Anna, Sylvester en Martinus, Nikasius en Bernardus, een engel en Rochus, Christoffel en Sebastiaan*, ca. 1511, ingekleurde houtsneden 19,5 x 144,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, en Londen, The British Museum

Nadat de Deense opdracht strandde gebruikte Pieterz de voor dit boekje bestemde houtsneden van Jacob waarschijnlijk als basis voor verschillende prentuitgaven, waaronder een reeks met de *Twaalf Sibyllen*, waarvoor de aanvullende blokken werden geleverd door Lucas van Leyden (cat. 49). Daarnaast verscheen Jacobs *Kleine Passie* in 1523 als boekuitgave onder de titel *Passio domini nostri* (cat. 47), met Latijnse teksten die in opdracht van de koopman Pompeius Occo waren verzameld door de geleerde Alardus van Amsterdam (1491-1544). De uitgave is exemplarisch voor de samenwerking binnen een kleine kring van geletterden in Amsterdam. Occo bezat een aanzienlijke bibliotheek en zijn huis het 'Paradijs' in de Kalverstraat fungeerde als ontmoetingsplaats voor humanisten, onder wie Alardus van Amsterdam.[27]

Alardus trad op als samensteller of auteur bij verschillende uitgaven van Doen Pietersz. Mogelijk was hij ook verantwoordelijk voor de Latijnse opschriften bij Jacobs houtsneden en zelfs voor het theologisch programma van de meer complexe ensembles die Doen Pietersz uitbracht, waaronder de *Twaalf Sibyllen* en het *Symbolum Apostolicum* (cat. 49).

HET GEBRUIK EN VERZAMELEN VAN PRENTEN VAN JACOB CORNELISZ: DE COLLECTIE VAN FERDINAND COLUMBUS

Zoals gezegd waren de grote religieuze en educatieve ensembles van Jacob Cornelisz in de eerste plaats bedoeld voor aan de muur. Ook zijn kleinere gebruiksgrafiek, zoals de prenten die als souvenir werden verkocht bij een bezoek aan de Heilige Stede (cat. 35) en de Amsterdamse rederijkerskamer (cat. 46), is vrijwel geheel verloren gegaan. Vanwege hun utilitaire karakter zijn Jacobs prenten veel fragmentarischer overgeleverd dan bijvoorbeeld de gravures van Lucas van Leyden. Dit wil echter niet zeggen dat zijn werk niet werd gewaardeerd en verzameld door kunstliefhebbers.

Een van de weinige prentverzamelingen uit de vroege zestiende eeuw waarover we goed zijn ingelicht is de collectie van Ferdinand Columbus (1488-1539), zoon van de ontdekker van Amerika, Christoffel Columbus.[28] De privébibliotheek die Ferdinand Columbus in het Spaanse Sevilla bijeenbracht bevatte 15.000 boeken en 3.204 prenten en behoorde tot de grootste van Europa. De prentcollectie is verloren gegaan, maar van de inhoud zijn we op de hoogte dankzij een gedetailleerde inventaris. Columbus' klerken beschreven zijn prenten met grote precisie en namen ook monogrammen en merktekens over, waaronder dat van Jacob



Cornelisz. Het noteren daarvan bood, zowel toen als nu, grote zekerheid bij de identificatie van prenten. Bovendien maakte het de verzamelaar mogelijk om gericht ontbrekende werken van bepaalde prentmakers te verwerven. Dat achter het merkteken de Amsterdamse meester Jacob Cornelisz War schuil ging was de Spaanse verzamelaar echter waarschijnlijk niet bekend.

Uit de inventaris blijkt wel dat hij een groot aantal bladen van Jacob Cornelisz in bezit had en kennelijk een liefhebber was van zijn kunst.[29] Sterker nog, zijn collectie bevatte meer werken van de Amsterdamse prentmaker dan tegenwoordig zijn overgeleverd in de verschillende prentenkabinetten. De inventaris is daarmee een uiterst waardevolle bron voor een completer beeld van Jacobs grafische oeuvre. Zo bezat Columbus het gehele *Marialeven* uit 1507 (cat. 2) dat nu onvolledig wordt bewaard in afdrukken verspreid over drie prentenkabinetten. Ook de gedeeltelijke en herziene heruitgave daarvan, de *Zeven smarten van Maria* uit 1513, gevat in een uitgebreide omlijsting, was aanwezig in de Spaanse collectie.[30]

Van de *Kruisiging* beschreven in de inventaris is slechts één exemplaar overgeleverd (zie afb. 23.1, p. 212).[31] Verder wordt een complete reeks *Graven en gravinnen van Holland* met Latijnse teksten genoemd, een serie die nu alleen kan worden samengesteld – en dan nog onvolledig – uit exemplaren uit verschillende verzamelingen (cat. 33).[32] De *Ronde Passie* (cat. 11) bezat Columbus in een samenstelling die afwijkt van de overgeleverde exemplaren. Gemonteerd op een rol zijn de twaalf passieprenten samengevoegd met die van het *Credo* en aangevuld met een extra voorstelling met twee engelen die een hostie aanbidden (cat. 35.a).[33] Dit laat wederom zien dat de prentmaker en zijn uitgever Pietersz houtsneden in een groot aantal varianten op de markt brachten.

Jacobs reeksen *Christus en de twaalf apostelen* en de *Veertien profeten* (cat. 48) werden in Sevilla samen op één rol gemonteerd bewaard.[34] In de inventaris worden dergelijke rollen beschreven als 'Rótulo de muchos' (een rol met veel figuren). Beide reeksen zijn nu alleen nog bekend dankzij de onvolledige, losse fragmenten in verschillende prentcollecties. Datzelfde geldt voor de 'Rótulo de 15', het langgerekte fries met *Maria met kind, de heilige Anna en andere heiligen* (afb. 12.13).[35] Onbekend is of de rollen met gemonteerde prenten als zodanig zijn aangeleverd door de prentmaker of uitgever, of dat ze later door prenthandelaren of wellicht door de verzamelaar zelf zijn samengesteld. Van sommige prenten bezat Columbus zowel losse als gemonteerde exemplaren, zoals bijvoorbeeld van de indrukwekkende, expressieve *Heilige ridders* (cat. 9).

De *Biblia pauperum*, samengesteld uit 24 houtsneden van Jacob Cornelisz en Lucas van Leyden

met in totaal 96 voorstellingen werd met veel moeite gereconstrueerd uit losse fragmenten uit verschillende verzamelingen.[36] In de inventaris van Columbus wordt het geheel beschreven onder de titel 'Origo humana redemptionis' (Oorsprong van de verlossing van de mens).[37] Kleine, maar veelbetekenende afwijkingen tussen de beschrijvingen en de overgeleverde prenten tonen aan dat het om een onbekende variant gaat. Welke versie aangemerkt kan worden als de meest oorspronkelijke, de onlangs gereconstrueerde of de versie beschreven in Columbus' inventaris, valt niet meer te achterhalen.

De inventaris van Columbus is opgemaakt door verschillende klerken. Hun werkzaamheden zijn tamelijk precies te dateren. Op grond hiervan moet het door Doen Pietersz uitgegeven ensemble, samengesteld uit de *Kleine Passie* van Jacob Cornelisz en de *Twaalf Sibyllen* van Lucas van Leyden, vroeger zijn gemaakt dan meestal wordt aangenomen, namelijk niet tussen 1525 en 1530, maar omstreeks 1520 (cat. 49).[38] Met deze datering laten Lucas' *Sibyllen* zich ook beter plaatsen binnen zijn oeuvre.

De belangrijkste vermeldingen van prenten van Jacob Cornelisz in de Spaanse inventaris betreffen werken die geheel niet zijn overgeleverd en waarvan het bestaan alleen bekend is dankzij de beschrijving van Columbus' collectie. Zo lezen we over een houtsnede op quarto-formaat, voorzien van zijn monogram en gedateerd 1519, met de voorstelling van een man in een preekstoel omgeven door vrouwelijk en mannelijk publiek.[39] Voor de preekstoel lag een kleed voorzien van een wapenschild, de keizerskroon met daarboven, in het midden, drie kruizen. Het wapen van Amsterdam dat trots op vele prenten van Jacob prijkt werd door de Spaanse klerken nauwkeurig beschreven, maar niet als zodanig herkend. Op basis van de beschrijving kan de voorstelling moeilijk worden geduid, maar vermoedelijk gaat het wederom om een souvenir van de Heilige Stede en het Amsterdamse hostiewonder (vergelijk cat. 35).

Van de reeks *Heilige ridders* (cat. 9) bezat Columbus zowel als losse exemplaren als afdrukken gemonteerd op een rol. Van vijf prenten zijn exemplaren bewaard gebleven. Uit de beschrijvingen in de Spaanse inventaris blijkt echter dat de serie oorspronkelijk uit zeven prenten bestond.[40]

Een bijzonder spectaculair geheel – en daarom des te betreurenswaardiger dat we er geen enkel exemplaar van kennen – vormde een grote *Dodendans*, die volgens de beschrijving bestond uit negen gemonteerde bladen, voorzien van 64 verzen in het Nederlands ('Flamenco').[41] Het geheel telde tenminste 34 scènes waarin mensen van allerlei rangen en standen door skeletten werden meegevoerd, onder wie een astroloog en een keizer. Op het eerste blad, voorzien van Jacobs merkteken en gedateerd 1519, was een prekende man voorgesteld. Deze beschrijving bewijst dat Jacob zijn grote prentensembles niet alleen wijdde aan bijbelse voorstellingen, maar dat hij al vroeg in zijn loopbaan ook reuzenhoutsneden produceerde met allegorische, moralistische onderwerpen. Lang voordat de beroemde *Dodendans* van Hans Holbein het licht zou zien (1538), vervaardigde Jacob Cornelisz dus al een uitvoerige reeks met dit onderwerp.[42] Deze wijst vooruit naar de grote moraliserende houtsneden die zijn kleinzoon Cornelis Anthonisz vanaf circa 1535 met veel succes op de markt zou brengen (afb. 12.14). Voor Ferdinand Columbus was dit helaas te laat om ook werken van deze Amsterdamse prentmaker aan zijn collectie te kunnen toevoegen.[43]

Het aantal prenten van Jacob Cornelisz in de Spaanse verzameling is bepaald opmerkelijk. Bovendien mag niet worden uitgesloten dat er onder de beschrijvingen in de inventaris nog meer van zijn houtsneden schuilgaan. Van de ruim drieduizend prenten in de collectie Columbus was slechts ongeveer tien procent afkomstig uit de Nederlanden, een fractie vergeleken met de grote hoeveelheden Duits en Zwitsers materiaal.[44] Binnen de beschreven Nederlandse prenten zijn de werken van Jacob Cornelisz zeer prominent vertegenwoordigd. Zijn aandeel in de collectie was bijvoorbeeld aanzienlijk groter dan dat van Lucas van Leyden. Dit valt deels te verklaren door de voorkeur van de Spaanse verzamelaar voor houtsneden boven gravures en in het bijzonder voor Jacobs specialiteit: grote ensembles gedrukt van meerdere blokken.

De diplomaat Columbus kocht zijn prenten tijdens reizen die hem naar vele Italiaanse, Franse, Duitse en Nederlandse steden voerden. Amsterdam heeft hij voor zover bekend nooit aangedaan. Jacobs houtsneden kan hij echter evengoed in Brussel, Antwerpen, Gent, Leuven of Keulen hebben verworven, of anders via de tweejaarlijkse Frankfurter Buchmesse. De aanwezigheid van Amsterdamse prenten in de Spaanse collectie maakt bewust van het internationale karakter en de potentie van het eerste prentbedrijf in deze stad.

12.14
Cornelis Anthonisz,
Allegorie op de vergankelijkheid, 1537, ingekleurde houtsnede, 53,2 x 39,4 cm, Parijs, Fondation Custodia, collectie Frits Lugt


Alle dinck heeft sinen tijt eñ alle dinck ghaet vooz by dat onder den hemel is, Eccl .iij.
DVLCE·IVCVNDVM·EST·OCVLIS·VIDERE·SOLEM·ECCLE·XI·
TEMPVS
·C·A·T·
·1537·
NASCENDO
MORIMVR
COGNITIO DEI ET NATVRÆ RATIONALIS
VELOCITAS TEMPORIS

GEÏLLUSTREERDE GETIJDENBOEKJES ALS INSPIRATIEBRON

Ilja M. Veldman

Jacob Cornelisz bezat een Nederlandstalige bijbel. Zijn naam en het jaartal 1502 staan vermeld in een exemplaar van een Delftse bijbel uit 1477 (zie Uitgelicht 6). In die tijd waren bijbels nog niet geïllustreerd. Schilders konden wel inspiratie putten uit illustraties in andere religieuze literatuur, met name uit gedrukte getijdenboekjes die rijkelijk met hout- of metaalsneden waren geïllustreerd. In Parijs werden vanaf het eind van de vijftiende eeuw dergelijke getijdenboekjes in grote oplagen gedrukt. Ze waren van een handzaam formaat en niet al te kostbaar, want ze waren



U5.1



U5.2
De begrafenis van Maria, detail van een pagina in *Heures a lusaige de Romme*, Parijs (Simon Vostre) 1498, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek

U5.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, zevende blad uit de serie *Het Marialeven*; *De grafdraging van Maria*, 1507. Houtsnede, 35,7 x 24 cm, Parijs, Bibliothèque nationale de France (cat. 2), detail

bestemd voor de ontwikkelde burgerij. Die trof daarin een handleiding aan voor de gebeden die op vaste tijden van de dag of het jaar werden uitgesproken. De Parijse uitgever Simon Vostre (actief tussen 1486 en 1518) was een van de belangrijkste producenten van deze boekjes. De illustraties liet hij ontwerpen door kunstenaars die ook miniaturen voor de kostbare handgeschreven getijdenboeken leverden. Zijn *Heures a lusaige de Romme* (Parijs 1498) bevat tal van paginagrote voorstellingen, maar bovendien is vrijwel elke tekstpagina voorzien van delicaat gegraveerde randvoorstellingen.[1]

Dat Jacob Cornelisz een exemplaar van de *Heures* van Vostre heeft gekend blijkt uit zijn *Marialeven* (1507, cat. 2).[2] Deze reeks van zeven grote houtsneden besluit met de *Grafdraging van Maria*, een zeldzaam thema in de beeldende kunst. Het werd door Jacob Cornelisz of zijn opdrachtgever echter zo belangrijk gevonden dat die scène in de reeks dubbel zo veel ruimte kreeg. Uitgebeeld is hoe de apostelen Maria's kist naar haar graftombe dragen. Een soldaat heeft kennelijk getracht de kist om te stoten, want hij is achterover op de grond gevallen, terwijl zijn handen, die door een onbekende kracht zijn afgeslagen, nog aan de kist vastzitten (afb. U5.1). De scène komt in grote trekken overeen met het verslag van Maria's begrafenis in de populaire legendenverzameling van de *Legenda aurea*.[3] Toen de apostelen Maria's kist naar de vallei van Josaphat brachten, met Johannes die een palmtak draagt voorop, trok hun gezang de aandacht van het volk dat hen wilde doden en Maria's lijk verbranden. Maar toen de joodse hogepriester de kist wilde omduwen, verschrompelden zijn handen en bleef hij daarmee aan de kist vastzitten. Hij werd pas bevrijd toen hij de christelijke geloofsbelijdenis uitsprak. Zo'n joodse hogepriester die aan de baar vastkleeft is in de kunst van de late middeleeuwen inderdaad een enkele keer afgebeeld. Maar de man die in Jacob Cornelisz' houtsnede de lijkkist probeert te schenden is geen priester, maar een soldaat. En zijn handen zijn afgeslagen terwijl hij zelf achterover valt. Een vergelijkbare uitbeelding is terug te vinden in de randversieringen van Vostre's *Heures* (afb. U5.2). Ook daar heeft de soldaat met de afgeslagen handen een hellebaard; de baar heeft dezelfde vorm en de voorste apostel houdt onder het lopen, net als bij Jacob Cornelisz, met de hand zijn gewaad op. Jacob Cornelisz heeft dus hoogstwaarschijnlijk aan deze randversiering gedacht toen hij zijn houtsnede voor het *Marialeven* ontwierp.

De scène de *Terugkeer van de Heilige Familie naar Israël*, rechtsboven op hetzelfde blad van het *Marialeven* (afb. U5.3) is ook ongebruikelijk in het iconografisch repertoire. In de *Biblia pauperum* is de scène wel te vinden, maar daar zit Maria op een ezel. Bij Jacob Cornelisz is Jezus al uit de kluiten gewassen en onderneemt het gezinnetje de reis te voet. Zijn uitbeelding is goed te vergelijken met een margevoorstelling in een ander getijdenboekje, dat van de Parijse drukker Thielman Kerver (actief van 1497 tot 1522) (afb. U5.4). Deze bracht vanaf 1505 speciaal voor het Nederlandse taalgebied een groot aantal geïllustreerde Nederlandse edities op de markt bracht onder de titel *Die Ghetijden van onser liever vrouwen*.[4]

Ook uit andere voorbeelden wordt duidelijk dat Jacob Cornelisz, behalve een volledige bijbel, ook een uitgave van dit getijdenboekje in zijn bezit moet hebben gehad.[5] Nog meer dan Vostre besteedt Kerver in zijn randdecoraties aandacht aan bijbelse typologie. Dat wil zeggen dat een scène uit de heilsgeschiedenis van Christus vergezeld gaat van twee oudtestamentische scènes die inhoudelijk enigszins vergelijkbaar zijn en als vooraankondiging

130912_p090_163.indd 137 17-02-14 13:29

werden beschouwd. Een van Jacob Cornelisz' meest bekende typologische ensembles is de derde editie van zijn *Grote ronde Passie* door Doen Pietersz (cat. 11). Elk van de twaalf passievoorstellingen werd daarin gecombineerd met twee oudtestamentische voorstellingen. Voor de onderwerpen kon de kunstenaar grotendeels teruggrijpen op de typologische, vijftiende-eeuwse illustraties in de *Biblia pauperum* en het *Speculum humanae salvationis*. Maar in Kervers *Ghetijden* waren méér typologische combinaties te vinden en bovendien waren deze moderne illustraties veel aantrekkelijker dan de eerdere, ouderwetse houtsneden, waarin de menselijke interactie nauwelijks een rol speelt. Dat Jacob Cornelisz goed naar Kervers levendige uitbeeldingen gekeken heeft, bewijzen bijvoorbeeld zijn typologische scènes bij de *Doornenkroning* (afb. U5.5), een scène die niet in de *Biblia pauperum* is opgenomen. De voorafbeeldingen, *Apame ontneemt koning Darius zijn kroon* en *Simi vervloekt koning David* nam Jacob Cornelisz dus van Kervers *Ghetijden* over. Net als Kerver (afb. U5.6) beeldde hij koning Darius met letterlijk gebonden handen uit terwijl deze de vernedering van zijn minnares Apame ondergaat; die neemt hem zijn kroon af en zet die op haar eigen hoofd (3 Ezra 4:29-31). Ook de uitbeelding van Simi en David is vergelijkbaar, hoewel Jacob Cornelisz daarbij de bijbeltekst geraadpleegd heeft, want hij laat Simi stenen werpen en niet met een stok dreigen (1 Samuël 16:5-13). Jacob Cornelisz liet zich dus wel inspireren door de typologie in dit getijdenboekje, maar gaf aan de uitbeeldingen zijn eigen accent.



U5.3



U5.4

U5.3
Jacob Cornelisz van Oostsanen, detail van *De terugkeer uit Egypte*, rechtsboven *De grafdraging van Maria*, uit *Het Marialeven*, 1507, houtsnede, 35,7 x 24 cm, Parijs, Bibliothèque nationale de France (cat. 2.7)

U5.4
De terugkeer uit Egypte, detail van een pagina in *Die Ghetijden van onser liever vrouwen ende vele schoone loven ende oracien*, Parijs (Thielman Kerver voor Gillijs Remacle) 1505, Den Haag, Museum Meermanno

U5.5
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Doornenkroning van Christus met twee typologische scènes*, uit de *Grote ronde Passie*, derde editie, ca. 1518, Parijs, Bibliothèque nationale de France



U5.5



U5.6

U5.6
Apame ontneemt koning Darius zijn kroon, *Doornenkroning van Christus*, *Simi vervloekt koning David*, *Die Ghetijden van onser liever vrouwen ende vele schoone loven ende oracien,* Parijs (Thielman Kerver) 1505, Den Haag, Museum Meermanno



130912_p090_163.indd 140 17-02-14 13:30

Hoofdstuk 13

TEAMWORK OP MONUMENTALE SCHAAL

De gewelfschilderingen van Jacob Cornelisz van Oostsanen

Andrea van Leerdam

13.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Het Laatste Oordeel*, 1516-1519, schildering op houten gewelf in de koorsluiting van de Grote of Sint Laurenskerk, Alkmaar, detail uit het derde vak

De werken van Jacob Cornelisz van Oostsanen zullen een belangrijk stempel hebben gedrukt op de geloofsbeleving van zijn tijdgenoten, en van gelovigen in de eeuwen daarna. Niet alleen produceerde de kunstenaar met zijn werkplaats tal van prenten en schilderijen met religieuze voorstellingen, Jacobs naam wordt ook in verband gebracht met monumentale gewelfschilderingen in maar liefst zeven kerken. Dat is ruim een kwart van alle 24 beschilderde gewelven die in de Noordelijke Nederlanden uit de periode 1450-1550 bekend zijn.[1]

In de eerste plaats worden de gewelfschilderingen in de Grote of Sint Laurenskerk in Alkmaar en in de Ursulakerk in Warmenhuizen met zekerheid aan Jacob en zijn werkplaats toegeschreven. De schilderstijl en iconografie van deze gewelfschilderingen, die beide het *Laatste Oordeel* verbeelden, komen in deze bijdrage aan bod. Verder zou Van Oostsanen volgens zeventiende- en achttiende- eeuwse bronnen gewelven hebben beschilderd in Hoorn en Noordwijk die nu niet meer bestaan. Indirect drukte hij ook zijn stempel op gewelfschilderingen in de Grote Kerk van Naarden en de Margarethakapel in Terkaple (Friesland). Deze schilderingen zijn uitgevoerd door andere kunstenaars, maar ze bevatten wel directe ontleningen aan prenten van Jacob Cornelisz. Mogelijk heeft zijn werkplaats ook een aandeel gehad in de gewelfschilderingen in de Oude Kerk in Amsterdam. Het merendeel van deze – al dan niet bewaard gebleven – werken is ontstaan omstreeks 1515 en 1535, toen Jacobs atelier op de toppen van zijn roem en productiviteit was. Wat zijn dit voor schilderingen, hoe kwamen ze tot stand en wat voor effect hadden ze?

De gewelfschilderingen waarover deze bijdrage gaat, zijn allemaal aangebracht op houten tongewelven. Die zijn niet uniek voor Nederland maar komen hier wel veel voor, onder meer omdat ze lichter waren en daardoor sneller (en dus goedkoper) te bouwen dan een stenen gewelf.[2] De schilderingen op hout zijn niet uitgevoerd in olieverf, zoals de meeste paneelschilderkunst in deze periode, maar in tempera: verf op basis van ei, caseïne of dierlijke lijm. Vaak is de ondergrond niet of slechts licht geprepareerd en zijn de afzonderlijke planken en de houtstructuur door de verf heen zichtbaar. Het koorgewelf was de meest gebruikelijke plek voor een gewelfschildering, maar ook de gewelven in het schip en de transepten werden wel beschilderd. In het koor werd veelal het *Laatste Oordeel* verbeeld – niet alleen op de Nederlandse houten gewelven, maar ook in vele kerken elders in Europa.

Om te begrijpen wat voor effect de gewelfschilderingen hadden, is het belangrijk ons te realiseren dat veel mensen in de late middeleeuwen vrijwel dagelijks in de kerk kwamen. Niet alleen voor de zondagse mis, maar ook bij sociale gebeurtenissen zoals geboorte, huwelijk en overlijden, bij feestdagen (meer dan vijftig per jaar!), processies, kerke-

130912_p090_163.indd 141 17-02-14 13:30



lijke spelen (zoals passiespelen), om te bidden bij ziekte of rampspoed, of gewoon om elkaar te ontmoeten.[3] Terwijl veel altaarstukken zich in een kapel of het koor bevonden waartoe niet iedereen toegang had, waren de gewelfschilderingen voor alle kerkgangers zichtbaar. Een voorstelling van het *Laatste Oordeel*, zoals Van Oostsanen verbeeldde in Alkmaar en Warmenhuizen, herinnerde bij ieder kerkbezoek aan het vooruitzicht van het einde der tijden. Voor alle beschouwers – geestelijken en leken, rijken en armen, geletterden en ongeletterden – was dit dus dag in dag uit een aansporing om goed te leven.

DE HAND VAN DE MEESTER IN ALKMAAR EN WARMENHUIZEN

Het reusachtige *Laatste Oordeel* in het koor van de Alkmaarse Grote of Sint Laurenskerk beslaat de negen gewelfvakken van de koorsluiting (afb. 13.2).[4] Bovendien bevinden zich in het noordtransept gewelfvakken die elk een geschilderde randversiering hebben en in het midden een attribuut dat oorspronkelijk verwees naar het altaar dat eronder stond (afb. 13.3). Het wapen van Sint Joris met daarbij een voetboog stond bijvoorbeeld afgebeeld boven een altaar van de Alkmaarse schutterij. Ook het zuidtransept en het schip hadden dergelijke beschilderingen. Alle gewelfschilderingen werden aangebracht als sluitstuk van een grootscheepse verbouwing van de kerk die al aan het eind van de vijftiende eeuw was begonnen. De schildering

13.2
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Het Laatste Oordeel*, 1516-1519, schildering op houten gewelf in de koorsluiting van de Grote of Sint Laurenskerk, Alkmaar

13.3
Jacob Cornelisz van Oostsanen, beschilderd gewelfvak (zesde westelijke vak vanaf de viering) in het noordtransept van de Grote of Sint Laurenskerk, Alkmaar, 1516-1519. De miskelk in het midden van het vak verwees waarschijnlijk naar een altaar gewijd aan Maria en de heilige Barbara.

130912_p090_163.indd 142 17-02-14 13:30



in het koor bevat het jaartal 1518.[5] Het vernieuwde koor werd gewijd in 1519, dus toen zal al het schilderwerk gereed zijn geweest.

Op grond van de schilderstijl werden de gewelfschilderingen aan het begin van de twintigste eeuw toegeschreven aan Van Oostsanen en zijn werkplaats. Volgens sommige kunsthistorici was echter Jacobs broer Cornelis Buys I de maker: uit archiefstukken blijkt dat hij in 1516 een betaling ontving voor een van de gewelfvakken in het transept.[6] De laatste restauratie van de gewelfschilderingen in de jaren 2003-2011 heeft echter uitgewezen dat Jacob Cornelisz de voornaamste ontwerper en uitvoerder moet zijn geweest. Zijn broer Cornelis, die vlak bij de Laurenskerk woonde in de Alkmaarse Langestraat, was vermoedelijk betrokken als medewerker.

Ook in de Ursulakerk in Warmenhuizen, tien kilometer ten noorden van Alkmaar, bevindt zich een *Laatste Oordeel* in de koorsluiting (afb. 13.4).[7] Het is kleiner dan in Alkmaar: het beslaat vijf gewelfvakken. Op vier andere gewelfvakken in het koor zijn oudtestamentische scènes verbeeld: de *Ontmoeting van Abraham en Melchizedek* (Genesis 14), de *Doortocht door de Rode Zee* (Exodus 14), de *Inzameling van het manna* (Exodus 16) en de *Dans om het gouden kalf* (Exodus 32). Het zeventiende-eeuwse *Schoorlder Kronycxken* meldt dat de schilderingen in Warmenhuizen in 1525 zijn gemaakt door Jan van Scorel, de bekendste leerling van Jacob Cornelisz. Deze datering zou kunnen kloppen, maar tegenwoordig zijn kunsthistorici het erover eens dat Van Scorel niet de maker was. Ook dit werk wordt sinds de laatste restauratie, uitgevoerd in 1990-1999, op grond van de schilderstijl toegeschreven aan Jacob Cornelisz en zijn werkplaats.

De schilderingen in Alkmaar en Warmenhuizen bevatten allerlei elementen die typerend zijn voor Jacob Cornelisz en zijn werkplaats.[8] Dat zijn bijvoorbeeld de gezichtstypen, zoals de vrouwengezichten met de kleine bolle neusjes, en de combinatie van gotische en renaissance-elementen. Het meest kenmerkend is echter de manier waarop de figuren zijn 'geschilderd met lijnen': overal hebben Jacob en zijn medewerkers gewerkt met duidelijke, donkere contourlijnen en parallelle arceringen om schaduwen en hooglichten aan te geven. Deze tekenachtige schilderstijl kenmerkt alle schilderijen van Jacob Cornelisz. Er blijkt duidelijk uit dat hij naast schilder bovenal ook prentmaker was: dezelfde soort contouren en kriebelige arceringen zijn ook in zijn houtsneden zichtbaar (afb. 13.5, 13.6).

130912_p090_163.indd 143 17-02-14 13:30

Bij de recente restauraties is veel van de oorspronkelijke plasticiteit en uitdrukkingskracht van de voorstellingen teruggehaald vanonder negentiende-eeuwse vernislagen en overschilderingen. Met name in Alkmaar suggereert de compositie dat het Laatste Oordeel zich in één majestueuze scène voltrekt. Dit staat in groot contrast met bijvoorbeeld de schilderingen in Naarden en Amsterdam, die uit losse scènes bestaan en waar een dergelijke ruimtelijkheid volstrekt afwezig is. Ook in Warmenhuizen is het ruimtelijke effect minder sterk dan in Alkmaar; de uitzonderlijke kwaliteit zit daar vooral in de uitvoering van de figuren.

Op grond van de kwaliteit en de typische stijl van de schilderingen kunnen we ervan uitgaan dat Jacob Cornelisz zelf met zijn penselen op de steigers heeft gestaan. Toch moet het maken van zo'n monumentaal werk echt *teamwork* zijn geweest, waarin ook Jacobs broer Cornelis Buys een aandeel had, evenals een onbekend aantal medewerkers uit hun werkplaatsen of misschien zelfs speciaal voor deze klus ingehuurde krachten.[9] In het atelier werden eerst ontwerptekeningen gemaakt, waarschijnlijk grotendeels door de meester zelf. Een assistent voorzag ze van een kwadraatnet, oftewel een raster waarmee ze gemakkelijker – vierkant voor vierkant – konden worden uitvergroot op het gewelf. Van het gewelf in Warmenhuizen is zo'n voorbereidende tekening met kwadraatnet bewaard gebleven (afb. 13.7). Wanneer de schilders eenmaal hoog op de speciaal aangebrachte stellages in de kerk stonden, moest er waarschijnlijk snel en treffzeker gewerkt worden omdat de verf snel droogde. Jacob Cornelisz zal daarbij als een soort opzichter hebben gewerkt die de grote lijnen in de gaten hield en de *finishing touch* voor zijn rekening nam, terwijl zijn assistenten zich bezighielden met de ondertekeningen, het schilderen en natuurlijk zaken als verf mengen.



13.4
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Het Laatste Oordeel*, ca. 1525, schildering op houten gewelf in de koorsluiting van de Ursulakerk, Warmenhuizen. Een engel voert gelukzalige zielen naar de hemel.





13.5
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Het Laatste Oordeel*, 1516-1519, schildering op houten gewelf in de koorsluiting van de Grote of Sint Laurenskerk, Alkmaar, detail. Vooral op de borst en in het gezicht van de gekwelde ziel zijn de voor Jacob kenmerkende arceringen duidelijk zichtbaar.

13.6
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De opstanding,* detail uit de *Grote ronde Passie*, circa 1511-1514, houtsnede, circa 35 x 28,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 11.12). Schaduwen, bijvoorbeeld op de borstkas en de plooien van het gewaad, zijn op een vergelijkbare manier gearceerd als in de gewelfschildering.

13.7
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De ontmoeting van Abraham en Melchizedek*, ca. 1525, pen en bruine inkt, penseel in grijs, 35 x 27,7 cm, Weimar, Graphische Kunstsammlungen.
Deze tekening (met kwadraatnet) is een ontwerp voor de gewelfschildering in het koor van de Ursulakerk in Warmenhuizen.

Vóór de recente restauraties hadden de gewelven in Alkmaar en Warmenhuizen al een bewogen, en deels vergelijkbare geschiedenis achter de rug. Allebei werden ze eind negentiende eeuw van hun oorspronkelijke plek verwijderd vanwege hun slechte conditie en belandden ze in het Rijksmuseum in Amsterdam: het gewelf uit Warmenhuizen in 1891, het Alkmaarse in 1901. Daar ondergingen ze – onafhankelijk van elkaar – ingrijpende restauraties, waarbij de restauratoren veel lacunes in de voorstellingen naar eigen inzicht invulden. Uiteindelijk keerden beide gewelven terug naar hun plaats van herkomst: het gewelf uit Alkmaar in 1925 (maar het kon door geldgebrek pas in 1941 teruggeplaatst worden in het koor), dat uit Warmenhuizen in de jaren 1960. Een aangename verrassing was dat in 1999 het verloren gewaande gewelf van het noordtransept uit Alkmaar werd teruggevonden. Meer dan een eeuw had het, ontmanteld in losse planken, in de kelders van het Rijksmuseum gelegen. Bij de laatste restauratie is ook dit gedeelte van de gewelfschilderingen behandeld en op de oorspronkelijke plek teruggeplaatst.



ICONOGRAFISCHE BIJZONDERHEDEN

In veel opzichten volgen de voorstellingen van het *Laatste Oordeel* in Alkmaar en Warmenhuizen de traditionele iconografie: Christus troont als rechter in het midden op een regenboog en aan weerszijden knielen Maria en Johannes de Doper als pleitbezorgers voor de mens bij God. Daaronder herrijzen de doden uit hun graven om ofwel in de hemel (aan Christus' rechterzijde) of in de hel (aan zijn linkerzijde) hun eindbestemming te vinden. Het contrast tussen de paradijselijke gelukzaligheid en de helse folteringen is groot. Beide schilderingen bevatten echter ook minder gebruikelijke details. Zo staat in de Alkmaarse schildering behalve Christus ook de aartsengel Michaël centraal (afb. 13.8).[10] Traditiegetrouw weegt hij bij het Laatste Oordeel de zielen en bepaalt hij of de goede daden uit hun



13.8
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Het Laatste Oordeel*, 1516-1519, schildering op houten gewelf in de koorsluiting van de Grote of Sint Laurenskerk, Alkmaar, detail van de aartsengel Michaël met een reusachtige weegschaal

leven genoeg gewicht in de schaal leggen voor een plaats in de hemel. Bijzonder is dat deze beeldtraditie in het Alkmaarse *Laatste Oordeel* is gecombineerd met een andere, namelijk die van Michaël als drakendoder.[11] Het bijbelboek Openbaring 12 beschrijft hoe hij een draak (symbool voor de duivel) verslaat. In de Alkmaarse voorstelling draagt Michaël het harnas van de drakendoder en verdrukt hij met zijn staf een duivel die aan de weegschaal probeert te trekken. Met de vrouw op de weegschaal loopt het goed af: dat blijkt niet alleen uit de liefdevolle manier waarop Michael haar hand vastpakt, maar bovenal uit het feit dat ze in het linkerdeel van de voorstelling nogmaals voorkomt, in dezelfde knielende houding, temidden van de gelukzaligen die naar de hemel worden gevoerd (afb. 13.9).

Bijzonder is ook dat Michaël zijn weegschaal niet zelf vasthoudt, maar dat dit levensgrote exemplaar wordt gedragen door twee engelen. De aartsengel heeft daardoor zijn handen vrij om de duivel te verslaan en de knielende vrouw bij de hand te nemen. Een ander opmerkelijk beeldelement is de vorm van



13.9
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Het Laatste Oordeel*, 1516-1519, schildering op houten gewelf in de koorsluiting van de Grote of Sint Laurenskerk, Alkmaar, detail. De vrouw die door de heilige Michaël wordt gered (afb. 13.8) is hier nogmaals verbeeld te midden van de gelukzaligen.



13.10
Frankrijk (?), veertiende eeuw, muntenweegschaaltje, opgegraven in 1978 in Brugge, Musea Brugge

de weegschaal, met een driehoekig plateau aan de ene kant en een rond kommetje aan de andere. Dit type weegschaal zal de bezoekers van de kerk niet vreemd zijn geweest: het werd eeuwenlang gebruikt door onder meer kooplieden en wisselaars om munten te wegen.[12] Op het driehoekige schaaltje kon een munt worden gelegd, het kommetje was voor de gewichtjes (afb. 13.10). Zo werd gecontroleerd of een munt het juiste gewicht had, en dus of hij niet vals was.



13.11
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Het Laatste Oordeel*, 1516-1519, schildering op houten gewelf in de koorsluiting van de Grote of Sint Laurenskerk, Alkmaar, detail van de hellemond

Wat in Warmenhuizen beter bewaard is gebleven dan in Alkmaar, is de hellemond rechtsonder Deze muil van een afschrikwekkend beest spuwt vlammen en verslindt de arme zielen die erin terechtkomen. Ook dit is een traditionele voorstelling. In Alkmaar was deze vrijwel helemaal verdwenen. Bij de recente restauratie van de gewelfschilderingen is hij gereconstrueerd op basis van de hellemond in Warmenhuizen (afb. 13.11).

Afgezien van de hellemond zijn er nog enkele figuurgroepen die zowel in Alkmaar als in Warmenhuizen voorkomen. In Warmenhuizen zijn ze echter in een heel andere compositie ondergebracht dan in Alkmaar. Warmenhuizen is dus allerminst een kopie van Alkmaar, ook al zijn beide schilderingen kort na elkaar door hetzelfde atelier gemaakt.[13] Jacob Cornelisz en zijn medewerkers hebben voor deze kerk een nieuwe en unieke compositie ontworpen.

EEUWENLANGE REPUTATIE ALS SCHILDER VAN GEWELVEN

Volgens oude bronnen zou Jacob Cornelisz ook gewelven hebben beschilderd in Hoorn en Noordwijk. In het koor van de Grote of Sint Pancraskerk in Hoorn bevonden zich een *Laatste Oordeel* en voorstellingen van het leven van Christus.[14] Ze zijn geen van alle bewaard gebleven: ze werden in 1771 overschilderd en gingen definitief verloren toen de kerk in 1838 afbrandde. Een stadskroniek van Hoorn uit 1604 vermeldt dat Jacob Cornelisz het *Laatste Oordeel* in 1522 in het koor aanbracht. Volgens een zeventiende-eeuwse heruitgave van die stadskroniek, die niet bewaard is maar die geciteerd wordt in een negentiende-eeuwse kroniek, stond Jacobs bekende merkteken met de omgekeerde W erop.[15]

In Noordwijk-Binnen zou Jacob Cornelisz volgens een bron uit 1719 het gewelf van de Jeroenskerk hebben beschilderd met een voorstelling van de marteldood van de heilige Jeroen.[16] Deze Schotse missionaris was in de negende eeuw door de Vikingen onthoofd in Noordwijk en werd daar in de late middeleeuwen vereerd. De schilderingen in de Jeroenskerk zijn verloren gegaan en andere bronnen over Jacobs mogelijke activiteiten op deze pelgrimsplek ontbreken. Wel weten we dat hij diverse werken maakte voor de abdij van Egmond, waar de heilige Jeroen in de tiende eeuw begraven was (zie ook cat. 27).

Helaas weten we niet hoe de gewelfschilderingen in Hoorn en Noordwijk-Binnen eruitzagen, en dus ook niet of de toeschrijving aan Jacob Cornelisz juist is. Maar zelfs wanneer de toeschrijvingen in de oude bronnen niet zouden kloppen, blijkt uit deze vermeldingen wel dat Jacob Cornelisz in de zeventiende en achttiende eeuw nog altijd een reputatie had als maker van gewelfschilderingen.

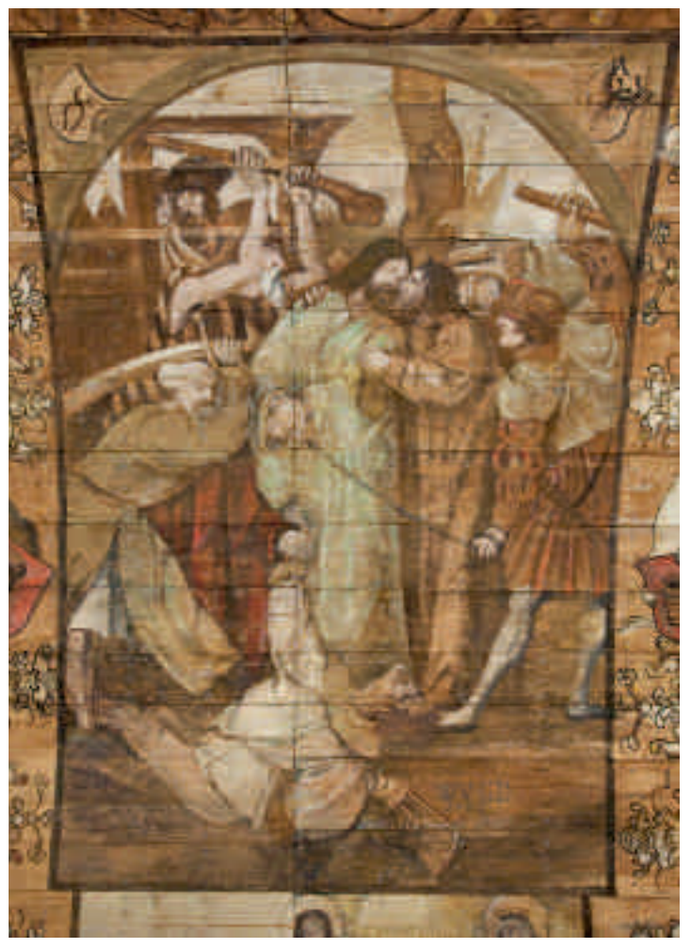
PRENTEN ALS VOORBEELD

Twee gewelfschilderingen, in de Grote Kerk in Naarden en in de Margarethakapel in Terkaple, zijn niet door Jacob zelf gemaakt, maar bevatten rechtstreekse ontleningen aan zijn prenten. Het gewelf in de Grote Kerk in Naarden heeft in het koor eveneens een *Laatste Oordeel*, dat het sluitstuk vormt van een omvangrijke typologische reeks in het schip.[17] Typologieën zijn beeldparen waarin een oudtestamentische scène fungeert als voorafspiegeling, oftewel prefiguratie, van een nieuwtestamentische. Zo gold bijvoorbeeld het verhaal van Isaäk die door zijn vader Abraham geofferd gaat worden (Genesis 22) als voorafspiegeling van de Kruisdraging. Typologieën werden vooral populair door de *Biblia pauperum* ('armenbijbel', oudste verluchte handschriften uit circa 1300) en het *Speculum humanae salvationis* ('spiegel van de menselijke behoudenis', eerste kwart veertiende eeuw), religieus-didactische werken die in de vijftiende eeuw veelvuldig in druk verschenen. In Naarden zijn prenten uit deze drukken als voorbeeld voor enkele schilderingen gebruikt. Ook hebben de schilders zich gebaseerd op prenten van Albrecht Dürer en Lucas van Leyden. Daarnaast bevatten maar liefst negen gewelfvakken (gedeeltelijke) kopieën naar prenten van Jacob Cornelisz. Met name de *Grote ronde Passie*, een van Jacobs bekendste houtsnedenreeksen (circa 1511-1514,

13.12
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De Judaskus*, uit de *Grote ronde Passie,* ca.1511-1514, omlijsting 1517, houtsnede, ca. 35 x 28,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 11.3)

13.13
De gevangenneming van Christus, gewelfschildering in de Grote Kerk in Naarden, 1518. De schildering is gebaseerd op de houtsnede *De Judaskus* uit de *Grote ronde Passie* (afb. 13.12)





13.14
A. Martin, tekening van de gewelfschildering in de Margarethakapel in Terkaple met *De doornenkroning* (tweede kwart zestiende eeuw), 1853, 23,8 x 36,5 cm (twee geplakte bladen), Leeuwarden, Fries Museum



13.15
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De doornenkroning*, uit de *Grote ronde Passie* (ca. 1511-1514), omlijsting 1517, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 11.7)



heruitgegeven onder andere in 1517; cat 11), is als voorbeeld gebruikt, onder meer voor de *Gevangenneming van Christus* (afb. 13.13). Op een loopbrug onderlangs het gewelf staat het jaartal 1518 vermeld; waarschijnlijk werden de schilderingen toen voltooid.

De schilderstijl en de talrijke letterlijke kopieën naar prenten wijzen erop dat dit werk niet aan Jacob Cornelisz kan worden toegeschreven. Hoewel het kopiëren en hergebruiken van voorstellingen en beeldmotieven destijds gebruikelijk was, deed een bekwame en bekende meester als Jacob Cornelisz dat nooit zo letterlijk en op een zo grote schaal als in Naarden gebeurde.

Buiten Noord-Holland toonde de gewelfschildering in de Margarethakapel in het Friese Terkaple, die niet meer bestaat, de invloed van Jacob Cornelisz. Toen men de kapel in 1854 ging herbouwen, bleek de toestand van de schilderingen te slecht om ze te redden. Dankzij tekeningen die er kort voor de afbraak van de kapel van werden gemaakt, hebben we een indruk hoe de voorstellingen eruitzagen.[18] In het koor bevonden zich zes apostelfiguren, het schip bevatte een reeks met twaalf typologische voorstellingen. Zes van deze twaalf gewelfvakken vertoonden invloed van de *Grote ronde Passie* (afb. 13.14, 13.15). De typologische scènes gingen vergezeld van wapenschilden, die vermoedelijk verwezen naar de families die de schildercampagne hadden bekostigd. Afgaand op de gebruikte prenten en de

wapenschilden, ontstonden de gewelfschilderingen vermoedelijk tussen 1517 en 1537.

Het feit dat Jacobs invloed zich tot in Friesland uitstrekte, is illustratief voor de grote verspreiding van zijn prenten.[19] Sinds het laatste kwart van de vijftiende eeuw waren prenten voor kunstenaars een steeds belangrijker hulpmiddel geworden om beeldmotieven uit te wisselen. Prenten werden immers in grotere aantallen tegelijk gedrukt en waren daardoor goedkoper en gemakkelijker voorhanden dan getekende of geschilderde voorbeelden.[20] Dankzij prenten konden beeldmotieven zich dus eenvoudig over grote afstanden verspreiden.

JACOB IN AMSTERDAM?

Een intrigerende vraag is of Jacob Cornelisz en zijn medewerkers ook actief zijn geweest in de Oude Kerk in Amsterdam, zijn eigen parochiekerk, slechts een paar straten van zijn werkplaats vandaan. De gewelfschilderingen in deze kerk zijn tussen circa 1470 en circa 1550 in verschillende fasen ontstaan.[21] Alleen de voorstellingen in de Sint-Sebastiaanskapel, met onder andere de heiligen Sebastiaan en Ursula, zijn tijdens Jacobs werkzame leven vervaardigd, namelijk in 1517. Omdat deze schilderingen niet compleet bewaard zijn gebleven, is het moeilijk iets over de toeschrijving te zeggen.

Er is echter een sterke maar niet eerder opgemerkte aanwijzing dat Jacob in deze jaren betrokken was bij de decoratie van de kerk.[22] De pilaren in het koor zijn omstreeks 1510-1520 voorzien van geschilderd goudbrokaat, alsof er tapijten hangen. Deze beschildering fungeerde als achtergrond voor sculpturen van apostelen, die tegen de pilaren stonden. Voor een realistische imitatie van het uiterst kostbare goudbrokaat gebruikten schilders modeltekeningen van textielpatronen, die ze in verschillende werken (op verschillende formaten) konden hergebruiken.[23] Iedere werkplaats had zijn eigen patronen. In het koor van de Oude Kerk komt één patroon uit de werkplaats van Jacob Cornelisz op twee pilaren voor (afb. 13.16). Het patroon op een andere pilaar komt niet exact overeen met, maar lijkt wel sterk op een patroon van Jacob.[24] Nader onderzoek zal moeten uitwijzen waaruit Jacobs bijdrage aan het decoratieprogramma in de Oude Kerk precies heeft bestaan en of hij – of een leerling – wellicht ook een aandeel had in de schilderingen in de Sebastiaanskapel.



13.16
Goudbrokaatpatroon op de elfde pilaar in het koor van de Oude Kerk in Amsterdam, ca. 1510-1520 (links), op de jurk van de heilige Ursula uit het Hieronymusaltaarstuk in Wenen (rechts) (cat. 10), en een overtrektekening van het brokaatpatroon van Ursula (midden), door Esther van Duijn.

BESLUIT: INTERACTIE MET DE OMGEVING

Het is duidelijk dat de gewelfschilderingen geen op zichzelf staande werken waren. Ze vertonen niet alleen onderlinge verbanden (zoals bijvoorbeeld Alkmaar en Warmenhuizen), maar ook met prenten of andere voorbeelden. Bovendien was er vaak een relatie met andere elementen in de ruimte waar de gewelfschilderingen zich bevonden. Denk bijvoorbeeld aan de emblemen of wapenschilden op diverse gewelven die verwezen naar de altaren die zich eronder bevonden. Op de gewelfvakken in het Alkmaarse noordtransept hebben zowel de emblemen als de decoratieve omlijstingen subtiel geschilderde slagschaduwen, alsof ze voor het gewelf zweven en belicht worden vanuit het raam in het transept. Een dergelijke verfijnde dieptewerking is in geen van de andere Nederlandse gewel-





ven aanwezig. Weer een andere vorm van interactie met de omgeving is te zien in het koorgewelf in Warmenhuizen: de oudtestamentische scènes met de *Dans om het gouden kalf* en de *Doortocht door de Rode Zee* hebben alles te maken met wetgeving, straf en redding, waardoor ze prefiguraties vormen van het *Laatste Oordeel* in de koorsluiting. De andere twee oudtestamentische scènes, de *Ontmoeting van Abraham en Melchizedek* en de *Inzameling van het manna*, zijn een voorafspiegeling van het Laatste Avondmaal, dat in de vorm van de eucharistie (hostie en wijn) onder de schilderingen plaatsvond.

In de 'hausse' aan gewelfschilderingen die tussen circa 1515 en 1535 werden gemaakt, was Jacob met zijn succesvolle en efficiënt werkende atelier een spilfiguur. Voor deze grootschalige stukken moet Jacobs familiebedrijf met 'vestigingen' in Amsterdam en Alkmaar als geen ander toegerust zijn geweest. Direct (in de gewelven die hij zelf beschilderde) en indirect (via de gewelven die op zijn prenten gebaseerd waren) bereikte zijn werk een groot en divers publiek, dat bij ieder kerkbezoek werd gemaand om goed te leven.

130912_p090_163.indd 151 17-02-14 13:31

‘DIT BOUCK HOERT TOE […]’

Een bijbel uit het bezit van Jacob Cornelisz van Oostsanen

Mart van Duijn

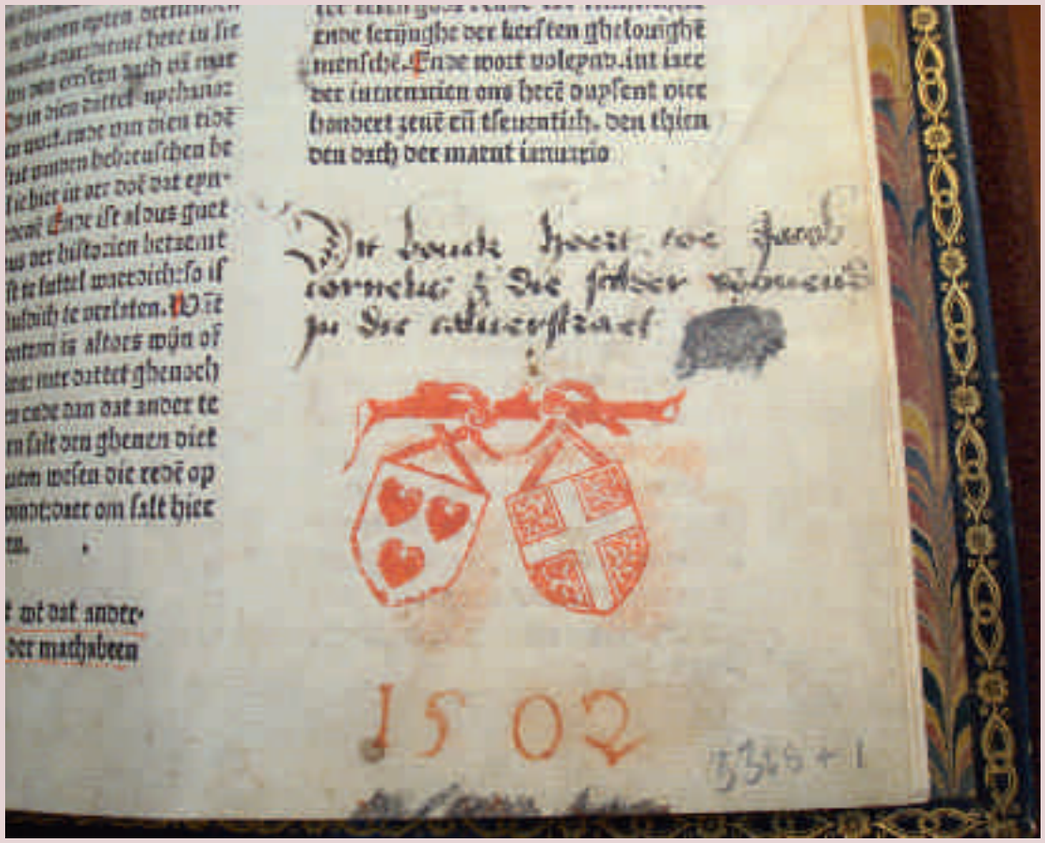
Wat lazen Nederlandse kunstenaars in de zestiende eeuw? Welke boeken bezaten zij? Door welke teksten lieten zij zich inspireren? Daarover is bijzonder weinig bekend. Uniek is daarom het exemplaar van de Delftse Bijbel van 1477 met daarin een eigendomsinscriptie van Jacob Cornelisz van Oostsanen. Deze zeldzame vondst werd enkele jaren geleden gedaan in The Morgan Library and Museum in New York.[1] De Delftse Bijbel is de eerste gedrukte bijbel in de Nederlandse taal. Het exemplaar in New York is niet alleen voorzien van Jacobs naam, maar ook van het jaartal 1502 en aantekeningen in de marges van de tekst, waarschijnlijk van de hand van de kunstenaar. Ze bieden ons de mogelijkheid even over zijn schouder mee te kijken en te zien wat hem interesseerde bij het lezen van de bijbelteksten.

De Delftse Bijbel van Jacob Cornelisz bestaat uit twee delen. Zijn naam vinden we achterin het eerste deel. Vlak boven het drukkersmerk van de Delftse drukkers staat in een typisch laat vijftiende of vroeg zestiende-eeuwse hand: ‘Dit bouck hoert toe Jacob cornelisz. die scilder wonende in die calverstraet’ (afb. U6.1).[2] Onder het drukkersmerk staat in rood krijt het jaartal 1502. Ook dit is waarschijnlijk van Jacobs hand, omdat het overeenkomt met het handschrift waarin de inscriptie is geschreven. Bovendien werkte Jacob Cornelisz vaker met rood krijt, zoals het Berlijnse schetsboek doet vermoeden (zie Uitgelicht 7). Met hetzelfde rode krijt is het drukkersmerk voorzien van een schaduw, waardoor deze als het ware loskomt van het papier. Dit wijst eveneens in de richting van Van Oostsanen, die deze techniek vaker toepaste. Zo zijn in de gewelfschilderingen in het noordertransept van de Alkmaarse Sint Laurenskerk de miskelken en de attributen van Jacobus op dezelfde manier van het gewelf losgemaakt.[3]

Onbekend is wie na Jacob Cornelisz deze Delftse Bijbel in bezit heeft gehad. Dat de kunstenaar zijn naam in zijn bijbel schreef is niet opmerkelijk: veel middeleeuwse handschriften en gedrukte boeken werden voorzien van een eigendomsinscriptie. De vermelding dat de schilder in de Kalverstraat woont, waar hij vanaf 1500 een huis bezat, verbindt de inscriptie met het jaartal 1502. Vermoedelijk kreeg Van Oostsanen deze bijbel in dat jaar, of kort daarvoor, in bezit. Daarmee is de inscriptie de vroegste aantekening die we van hem hebben.

De Delftse Bijbel werd in 1477 in Delft gedrukt door Jacob Jacobszoon van der Meer en Mauricius Yemantszoon van Middelborch in een oplage van circa 250-300 exemplaren. Het bevat de boeken van het Oude Testament (exclusief de Psalmen) in het Nederlands. Jacob Cornelisz van Oostsanen bezat dus kort na 1500 een Nederlandstalige bijbel, vele jaren voordat Maarten Luther in 1522 zijn eerste vertaling in het Duits maakte. Het is dan ook een mythe dat de bijbel in de volkstaal verboden was in de middeleeuwen en pas met de Reformatie beschikbaar kwam voor het brede publiek.[4] Al vóór de Reformatie werd de bijbel in de volkstaal op grote schaal verspreid, eerst in handschrift en later in gedrukte vorm. Uit de vele eigendomsinscripties en aantekeningen in bewaard gebleven Delftse Bijbels blijkt dat deze niet alleen hun weg vonden naar kloosters, begijnen en lekenbroeders, maar ook vaak bij leken terecht kwamen.

130912_p090_163.indd 152 17-02-14 13:31



U6.1
Eigendomsinscriptie van Jacob Cornelisz in de *Delftse Bijbel* (1477), New York, The Morgan Library and Museum, ChL 1630, deel 1, fol. 318r

De bijbel van Jacob Cornelisz bevat behalve de inscriptie en datering ook onderstrepingen van woorden, kruisjes en korte samenvattingen van de tekst in de marges. Deze leesaantekeningen, die erop duiden dat deze bijbel intensief gebruikt is, zijn uitgevoerd in zwarte inkt en hetzelfde rode krijt als het jaartal 1502. Dat ze vermoedelijk door een en dezelfde gebruiker zijn aangebracht, is op te maken uit het systeem van markeren. Zo zijn bepaalde interessante zinnen en passages aangeduid met een Grieks kruis in zwarte inkt of rood krijt. Het is moeilijk vast te stellen of het handschrift ervan overeenkomt met dat van de eigendomsinscriptie. Deze is namelijk bewust in een net schrift geschreven, bedoeld om te tonen wie de eigenaar van het boek was, terwijl de leesaantekeningen voor eigen gebruik bestemd waren. Op basis van het rode krijt kunnen we er echter vanuit gaan dat de aantekeningen van Jacob Cornelisz zijn. Hij had de bijbel dus niet alleen in huis, maar las deze ook daadwerkelijk. De inhoud en plaatsing van de aantekeningen maken duidelijk dat de kunstenaar zijn bijbel gebruikte voor zijn persoonlijke geloofsbeleving, niet zozeer als inspiratiebron voor zijn schilderijen en prenten. De passages die zijn onderstreept, aangekruist of samengevat, laten zien dat Jacob Cornelisz geïnteresseerd was in de praktische aspecten van het geloofsleven. Het grootste deel van de aantekeningen concentreert zich namelijk in het boek Deuteronomium. Dit bijbelboek bestaat hoofdzakelijk uit redevoeringen van Mozes. Hierin vertelt hij over de geschiedenis van het Joodse volk in de woestijn, maar geeft hij ook een uitvoerig overzicht van de Joodse wetten en bepalingen en de straffen voor het verbreken ervan. Ook de tien geboden worden uiteen gezet. Episoden die Jacob Cornelisz verbeeldde in zijn schilderijen en prenten komen in Deuteronomium echter niet voor.

Over het leven van Van Oostsanen weten we helaas maar weinig. Dit boek uit zijn bezit, een bijbel in de volkstaal die hij gebruikte bij zijn persoonlijke geloofsleven, is daarom een lot uit de loterij.

130912_p090_163.indd 153 17-02-14 13:31

EEN SCHETSBOEKJE

uit het atelier van Jacob Cornelisz van Oostsanen door de Meester van het Berlijnse schetsboek (of Cornelis Anthonisz?)

Ilona van Tuinen

Van het grote aantal tekeningen dat in de tijd van Jacob Cornelisz vervaardigd moet zijn, is maar een fractie bewaard gebleven. Het is daarom extra bijzonder dat in het Kupferstichkabinett in Berlijn maar liefst 51 bladen worden bewaard die afkomstig zijn uit een schetsboekje uit de werkplaats van Jacob Cornelisz van Oostsanen.[1] De kleine schetsboekblaadjes meten ongeveer 15 bij 10 centimeter (vergelijkbaar met het formaat van een briefkaart) en zijn dubbelzijdig betekend, veelal met pen en bruine inkt. De tekeningen zijn zeer gevarieerd. Zo zijn er portretten, figuurstudies, stadsgezichten, perspectivische oefeningen, ornamenttekeningen, dierenstudies en schetsen naar andere bekende kunstwerken. Het kleine zakboekje werd voornamelijk gebruikt om (motieven uit) kunstwerken ter herinnering na te tekenen, maar ook om buiten 'naar het leven' te tekenen en om te experimenteren met oefeningen in perspectief en diepte-werking. De tekeningen hebben een hoge kwaliteit en zijn voor het grootste deel zeer inventief, zelfs wanneer het gaat om kopieën naar andere werken.



U7.1

Het boekje werd in 1929 voor het eerst in verband gebracht met de werkplaats van Van Oostsanen. Dit gebeurde op basis van tekeningen naar enkele van Jacobs schilderijen en houtsneden, vooral het Allerheiligendrieluik uit 1523 in Kassel (cat. 50) en de *Maria met kind tijdens de vlucht naar Egypte* uit 1526 in Stuttgart (cat. 56).[2] Omdat niet alle tekeningen in de omgeving van Jacob Cornelisz geplaatst konden worden, werd het toegeschreven aan een anonieme, reizende kunstenaar, die tijdelijk in de werkplaats van Jacob Cornelisz werkzaam zou zijn geweest en later mogelijk in Duitsland werkte. Het idee van een kunstenaar die niet alleen in Amsterdam maar ook internationaal actief was, werd lange tijd overgenomen.[3] Een tweede vraag die kunsthistorici bezighield was het eventuele bestaan van bladen die zijn losgeraakt uit het schetsboekje. Omdat niet duidelijk was of de

130912_p090_163.indd 154 17-02-14 13:31





U7.2
De dood van Maria (over twee bladen), met de drie apostelen die niet meer in de *Dood van Maria* pasten, met rechts de rand van het oorspronkelijke kunstwerk dat hier werd nagetekend, uit het Berlijnse schetsboek, fol. 31Lv en 31Rv, fol. 12v, ca. 1520-1535, ca. 15 x 10 cm, pen en bruine inkt, Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

U7.1
Meester van het Berlijnse schetsboek, *Blad met paardenhoofd vanuit twee gezichtspunten*, ca. 1520-1535, 13,3 x 7,9 cm, pen en bruine inkt met zwart krijt, Parijs, Fondation Custodia, collectie Frits Lugt

blaadjes misschien waren bijgesneden en dus oorspronkelijk groter waren, werden in sommige gevallen grotere bladen als mogelijke kandidaten voor het schetsboek gesuggereerd.[4]

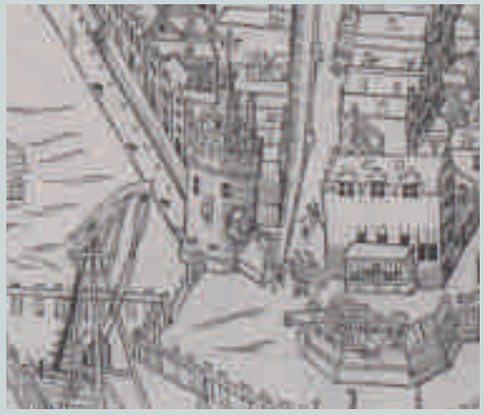
Onlangs is er uitvoerig onderzoek naar het schetsboekje verricht, hetgeen is gepubliceerd in een facsimile-editie.[5] Dit onderzoek was deels gericht op de technische aspecten van het papier, zoals de watermerken, de bindgaatjes, de kettinglijnen, vochtvlekken en inktvlekken. Gebleken is dat het boekje oorspronkelijk tenminste 64 pagina's bevatte (en dat er dus minstens dertien ontbreken), dat de blaadjes geheel intact zijn en dat de volgorde van de bladen grotendeels gereconstrueerd kan worden.[6] Op basis van deze nieuwe inzichten lijkt het waarschijnlijk dat het iets kleinere blad met het *Slapende hondje en vier mannenbustes* met op de verso een *Paardenhoofd vanuit twee oogpunten* in de Fondation Custodia in Parijs oorspronkelijk ook tot dit boekje behoorde (afb. U7.1).[7] Verder blijkt dat het boekje tussen circa 1520-1535 is gebruikt. De reconstructie biedt tevens een fascinerend inzicht in de werkwijze van de tekenaar. Zo blijkt nu dat hij direct na het dubbelblad met de tekening van de *Dood van Maria*, in het verleden beschouwd als een originele compositie, drie apostelen opnam die niet meer op het blad pasten. Rechts van deze apostelen is een verticale lijn, vermoedelijk de rand van het kunstwerk dat hij natekende (afb. U7.2).

Daarnaast heeft onderzoek uitgewezen dat dit boekje eigenlijk heel Amsterdams is. Uniek is dat het de vroegste tekeningen van de stad Amsterdam bevat, zoals schetsen van de Schreierstoren en de inmiddels afgebroken Kapel der Heilige Stede (afb. U7.3, 7.4).[8] Aan de hand van het beroemde *Gezicht op Amsterdam in vogelvlucht*, dat Jacob Cornelisz' kleinzoon Cornelis Anthonisz in 1538 als schilderij en in 1544 als houtsnede uitbracht (pp. 10-11, afb. 1.3), kan precies worden nagegaan van waaruit de schetsen zijn vervaardigd. Bijzonder interessant is dat de Kapel der Heilige Stede vanuit noordwestelijke richting is getekend en dat alleen het deel is weergegeven dat vanuit een hoger perspectief boven de daken uit te zien zou zijn geweest. Dit maakt het heel waarschijnlijk dat deze tekening is gemaakt vanuit een hooggelegen verdieping van Jacob Cornelisz' werkplaats, die schuin tegenover de kerk lag.

Bovendien lijkt het erop dat de tekeningen die op het eerste gezicht niets met Van Oostsanen te maken hebben, niet het gevolg zijn van internationale reizen, maar juist van de verrassende aanwezigheid van buitenlandse prenten en traktaten in Amsterdam. Deze bevonden zich in Jacobs werkplaats of wellicht in de bibliotheek van Pompeius Occo, die dichtbij de kunstenaar in de Kalverstraat woonde (zie cat. 21). Interessant is bijvoorbeeld dat enkele geometrische oefeningen in het boekje getuigen van kennis van Dürers belangrijke hand-

130912_p090_163.indd 155 17-02-14 13:31





U7.3
Links: *De Schreierstoren*, ca. 1520-1535, uit het Berlijnse schetsboek, fol. 39r, ca. 15 x 10 cm, pen en bruine inkt, Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Rechts: Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1544, houtsnede gedrukt van twaalf blokken, 107,4 x 109,1 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de Schreierstoren

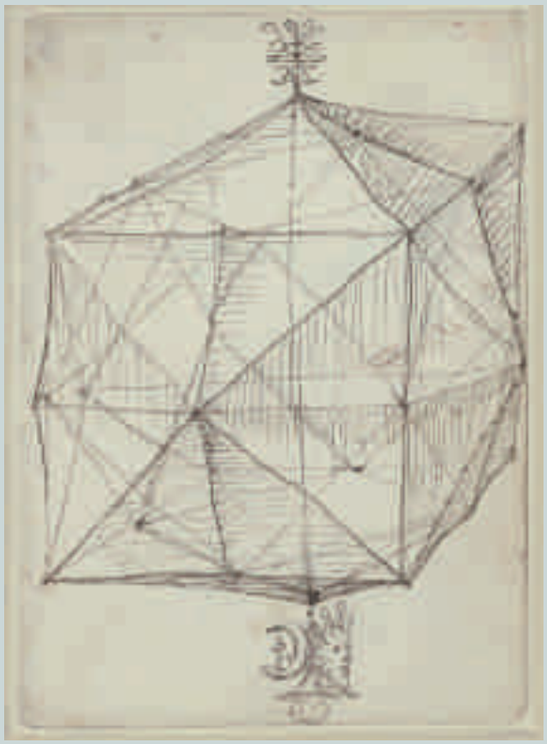




U7.4
Links: *Bovenste gedeelte van de Kapel der Heilige Stede, gezien vanuit het noodwesten*, uit het Berlijnse schetsboek, fol. 11v, ca. 1520-1535, ca. 15 x 10 cm, pen en bruine inkt, Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Rechts: Cornelis Anthonisz, *Vogelvluchtkaart van Amsterdam*, 1544, houtsnede gedrukt van twaalf blokken, 107,4 x 109,1 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, detail van de Heilige Stede gezien vanuit het noordoosten

130912_p090_163.indd 156 17-02-14 13:31





U7.5
Links: *Tekening van een polyhedron*, uit het Berlijnse schetsboek, fol. 45r, ca. 1520-1535, ca. 15 x 10 cm, pen en bruine inkt, Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Rechts: bladzijde uit Luca Pacioli (naar Leonardo da Vinci, *Icosahedron*), *De divina proportione*, Venetië, 1509, pl. XXII

boek voor kunstenaars, *Die Unterweisung der Messung*, dat in 1525 uitkwam en kennelijk al kort daarna in Amsterdam beschikbaar was. Nog opmerkelijker is dat een paar tekeningen, met name van een doorzichtige *polyhedron* (regelmatig veelvlak) duidelijk de invloed laten zien van Leonardo da Vinci's illustraties in het beroemde Italiaanse handboek over verhoudingen, Luca Pacioli's *De Divine Proportione* (Venetië, 1509) (afb. 7.5).

De tekeningen in het schetsboekje lijken voor het grootste deel te zijn vervaardigd door dezelfde hand, die gekenmerkt wordt door een nerveuze, kriebelige lijnvoering en veelvuldige contourlijnen (zie ook cat. 54). Belangrijke overeenkomsten tussen deze tekenstijl en die van Jacob maken het aannemelijk dat de tekenaar een werkplaatsmedewerker was, die al van jongs af aan bij Jacob in de leer was. Omdat tot nu toe niet duidelijk was wie de maker was van deze tekeningen, stond hij bekend als de Meester van het Berlijnse schetsboek. Onlangs zijn er echter overtuigende overeenkomsten gevonden tussen de schetsboektekeningen en de houtsneden van Cornelis Anthonisz, die mogelijk betekenen dat deze beroemde kleinzoon van Jacob de eigenaar van dit boekje was en de maker van deze tekeningen.[9]

130912_p090_163.indd 157 17-02-14 13:31



130912_p090_163.indd 158 17-02-14 13:31

Hoofdstuk 14

EEN ONDERNEMER IN DE KALVERSTRAAT

De werkplaats van Jacob Cornelisz van Oostsanen

Daantje Meuwissen



14.1
Koorkap van Italiaans goudbrokaat, gouddraad en zijde naar ontwerp van Jacob Cornelisz van Oostsanen, 145 x 321 cm, Utrecht, Museum Catharijneconvent (cat. 40.2), detail

Jacob Cornelisz van Oostsanen was een echte ondernemer. Hij had de leiding over een groot familiebedrijf en maakte grote altaarstukken voor kerken en kloosters, paneeltjes voor privé-devotie, schilderijen voor de vrije markt, gewelfschilderingen, schilderingen op doek, prentenreeksen en losse houtsneden. Ook leverde hij ontwerpen voor glasruitjes en kerkelijk textiel. Waarschijnlijk schilderde hij bovendien, net als andere schilders uit zijn tijd, maskers, uithangborden, vaandels en wapenschilden, maar deze zijn niet bewaard gebleven.[1] Jacob Cornelisz vervaardigde dus dat wat van hem werd gevraagd. Aanvankelijk deed hij dat vooral zelf, later in toenemende mate met hulp van zijn kinderen, kleinkinderen en andere assistenten. Dat Jacobs werkplaats bedrijfsmatig succesvol was blijkt niet alleen uit het feit dat hij zich twee grote panden in de Kalverstraat kon veroorloven, maar ook uit het aantal kunstwerken dat we nu nog van hem kennen. Dit hoofdstuk gaat over de vraag hoe de werkplaats van Van Oostsanen was ingericht en wie er in de eerste decennia van de zestiende eeuw werkzaam waren.

DE INRICHTING VAN DE WERKPLAATS

Jacob Cornelisz' werkplaats lag in een wijk vol bedrijvigheid; de schilder hoefde slechts de luiken voor zijn ramen te openen om direct te kunnen verkopen aan inwoners van Amsterdam en de drommen pelgrims die dagelijks langstrokken op weg naar de Heilige Stede (zie hoofdstuk 3). Zijn twee panden in de Kalverstraat – eerst alleen het pand op (tegenwoordig) nummer 62 en vanaf 1520 ook nummer 60 – waren groot: ze bestonden uit voor- en achterhuizen die apart bewoond konden worden. De voorkanten lagen aan de Kalverstraat, de achterkanten kwamen uit op de Burgwal – de huidige Nieuwezijds Voorburgwal. Het voorste gedeelte van de panden was hoogstwaarschijnlijk in gebruik als werkplaats en winkel, aan de buitenkant herkenbaar aan een uithangbord met daarop de naam of het logo van de werkplaats.[2] De achterhuizen zullen als woonhuizen gebruikt zijn.

Het vrij verkopen van werk was destijds niet toegestaan: iedereen die op commerciële wijze een ambacht uitoefende moest lid zijn van een gilde. Daarvoor moest men poorter zijn, inwoner van de stad. Dit was men door geboorte of door de koop van een huis, zoals Jacob Cornelisz in 1500 had gedaan. Bovendien was het noodzakelijk het meesterschap te bezitten, dat verkregen werd nadat een verplichte, door het gilde vastgestelde leertijd was doorlopen en een geldbedrag was betaald. Daarna was men verzekerd van lidmaatschap en kon aanspraak worden gemaakt op allerlei rechten. Jacob Cornelisz was vermoedelijk lid van een 'verzamelgilde' waarin verschillende beroepen vertegenwoordigd waren.[3] Pas in 1532 werd in Amsterdam namelijk een apart gilde voor schilders opgericht, het Onze-Lieve-Vrouwegilde.[4]

De werkplaats van Van Oostsanen was uitgerust voor de productie van schilderijen en houtsneden. De ruimte zal grote ramen gehad hebben omdat het aantal lichturen met name in de wintertijd beperkt was. Regelmatig zal Jacob Cornelisz aanvullende verlichting zoals kaarsen en olielampen hebben moeten aanschaffen.[5] Ongetwijfeld was er in de ruimte een open haard aanwezig om in de winter de verf sneller te laten drogen en de werknemers warm te houden. In tegenstelling tot langzaam drogende olieverf was het maken van houtsneden niet afhankelijk van licht en warmte; de houtblokken voor het drukken van de prenten konden zelfs 's avonds bij kaarslicht gesneden worden.[6] Door min of meer gelijktijdig schilderijen en prenten te maken – wat Van Oostsanen deed, zo valt op te maken uit zijn gedateerde schilderijen en prenten – verhoogde de kunstenaar dus de productie in zijn werkplaats. Kunstenaars werkten vaker gelijktijdig aan meerdere projecten, zo blijkt uit atelierinventarissen.[7] Veel schilderijen konden in het atelier gemaakt worden, maar grotere altaarstukken, zoals het Hieronymusaltaarstuk uit 1511 (cat. 10), werden vermoedelijk op locatie gemaakt. Vaak werd daarvoor een deel van de betreffende kerk of het klooster vrijgemaakt en tijdelijk ingericht als atelier.

Hoe Jacob aan hout kwam voor de panelen voor schilderijen en houtblokken voor prenten, is niet bekend. De Duitse hofschilder en prentmaker Lucas Cranach de Oude kocht partijen gekloofde boomstammen die vervolgens door een timmerman verzaagd werden, maar of Jacob ook zo te werk ging, weten we niet.[8] Naast het huis van zijn neef Cornelis Buys II in de Langestraat in Alkmaar woonde de schrijnwerker Bartholomeus Thomasz, die het hout leverde voor het grote altaarstuk voor de abdij van Egmond, dat Jacob in 1526-1528 schilderde (zie ook cat. 58).[9] Met Bartholomeus Thomasz zal Jacob wellicht vaker hebben samengewerkt. Evenmin weten we of Jacob zelf een drukpers bezat. Voor het drukken van prenten hoefde hij in ieder geval niet ver te gaan, omdat in of vlakbij de Heilige Stede in de Kalverstraat een drukpers stond waar in 1506 al boekjes werden gedrukt.[10]

In de werkplaatsen van schilders en prentmakers waren altijd modellen aanwezig: ledenpoppen maar ook figuurboeken en andere voorbeeldboeken waarnaar gewerkt kon worden.[11] Ook in de werkplaats van Jacob Cornelisz hebben schetsboekjes gecirculeerd. Zeer uitzonderlijk is dat één daarvan bewaard is gebleven (zie Uitgelicht 7).[12] Dit schetsboekje was waarschijnlijk van de kleinzoon van Jacob, Cornelis Anthonisz. Vanaf omstreeks 1520 gebruikte hij dit boekje in ieder geval om kunstwerken van zijn grootvader en tijdgenoten na te tekenen. Ook legde hij erin vast wat hij in Amsterdam en omstreken zag. Een jonge kunstenaar moest immers oefenen om goed te leren tekenen én motieven verzamelen die hij in zijn kunstwerken kon toepassen.



14.2
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Allegorie op het misoffer*, circa 1510-1513, pen en bruine inkt, 36,7 x 20,6 cm, Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (cat. 17)

Daarnaast werden er in de werkplaats losse tekeningen gemaakt om kunstwerken voor te bereiden (cat. 17, 18, 19, 20; afb. 14.2). Vermoedelijk bezat Jacob Cornelisz ook een collectie prenten van andere kunstenaars, die hij kreeg door ze kopen of met collega's uit te wisselen. Bovendien zal Pompeius Occo, die ook in Kalverstraat woonde, prenten gehad hebben die de kunstenaar kon bestuderen. Van Jacobs boekenbezit weten we niets, afgezien van een exemplaar van de Delftse Bijbel uit 1477 afkomstig uit zijn bezit (zie Uitgelicht 6). Waarschijnlijk waren er in het atelier verschillende boeken aanwezig, zoals Luca Pacioli's *De Divina Proportione* (1509) en mogelijk ook

Die Unterweisung der Messung (1525) van Albrecht Dürer, waarin mathematische zaken zoals perspectiefleer beschreven worden.[13] Jacobs kleinzoon Cornelis Anthonisz maakte daar in zijn werk althans direct gebruik van.

ATELIERMEDEWERKERS: *ALL IN THE FAMILY*

Het atelier van Van Oostsanen was een familiebedrijf: zijn beide zonen Cornelis en Dirck werkten er, maar ook zijn kleinzoon Cornelis Anthonisz. Eén van de voordelen van zo'n familiewerkplaats was dat de zonen geen gildelidmaatschap hoefden te betalen als de vader al lid was.[14] Uit Italië zijn veel voorbeelden bekend van familieleden die in principe aparte werkplaatsen hadden, maar wel regelmatig samen aan grote opdrachten werkten.[15] Ook Jacobs echtgenote en hun twee dochters droegen vermoedelijk hun steentje bij: bekend is dat vrouwen en dochters hielpen bij het inkleuren en soms bij het snijden van houtsneden.[16] Wie van de (klein)kinderen wanneer in Jacobs werkplaats werkzaam was, is onbekend, mede doordat gegevens over geboortedata veelal ontbreken. Ook naar andere ateliermedewerkers en hun aantallen moeten we gissen. Toch kunnen we ons, op basis van wat wel bekend is over Jacobs familieleden en zijn gedateerde schilderijen en prenten, een beeld vormen van de omvang van de werkplaats. Deze was van meet af aan ingericht voor het maken van verschillende typen kunstwerken; in de loop der jaren werd de productie steeds groter en gevarieerder.



14.3
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De aartsengel Michael,* uit de *Heilige ridders* (cat. 9.4), 1510, houtsnede, gedrukt van twee blokken 37,1 x 25 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Toen Van Oostsanen zich in 1500 in Amsterdam als schilder vestigde, was hij ongeveer dertig jaar oud. Zijn oudste zoon Cornelis Jacobsz zal in deze tijd al in de werkplaats hebben geassisteerd. Vanaf omstreeks 1500 was waarschijnlijk ook Jacobs schoonzoon Thonis Egbertz in het atelier werkzaam: hij trouwde met de oudste dochter van zijn baas.[17] Van deze kunstenaar is helaas geen werk bekend. Toen Van Oostsanen in 1520 zijn tweede huis aan de Kalverstraat kocht, werd het voorste deel van dit pand betrokken door diens zoon Cornelis. Mogelijk leidde hij van daaruit zijn eigen werkplaats, ongetwijfeld in nauwe samenwerking met zijn vader.[18]

We weten niet of Van Oostsanen voor het snijden van de houtblokken voor grote prentenseries, zoals het *Marialeven* uit 1507 (cat. 2), een of meerdere houtsnijders in dienst had of die apart daarvoor inhuurde. Gezien zijn overige werkzaamheden in dat jaar (cat. 3 en 4) is het de vraag of hij een omvangrijke klus als deze wel alleen af kon. Ook voor de monumentale prentenserie de *Heilige Ridders* (cat. 9; afb. 14.3) uit 1510 en het grote Hieronymusaltaarstuk uit het jaar daarna (cat. 10), kan Jacob Cornelisz de hulp van assistenten hebben ingeroepen. Voor dit laatste werk, een groot veelluik met een dubbele set inklapbare binnenluiken, wordt deze hypothese bevestigd door de verschillende 'handen' die in de schilderingen op de buitenluiken te herkennen zijn.[19] Over het algemeen schilderden de minder vaardige of minder getrainde medewerkers de buitenkanten van de altaarstukken en dit zal bij Van Oostsanen niet anders geweest zijn.[20]

Door Karel van Mander is bekend dat bij Van Oostsanen in 1512 Jan van Scorel in dienst kwam.[21] Van Scorel werd geboren in Schoorl, vlakbij Alkmaar, en bracht zijn leertijd door in Haarlem. In de werkplaats van Jacob Cornelisz bleef Van Scorel tot omstreeks 1519. In dat jaar vertrok hij naar Duitsland, Karinthië, Venetië en het Heilige Land. In 1522 was hij in Rome en werd hij door paus Adriaan VI

130912_p090_163.indd 161 17-02-14 13:31



14.4
Jan van Scorel,
De aanbidding der koningen,
ca. 1519, olieverf op paneel,
44,4 x 55,2 cm, Chicago,
The Art Institute

benoemd tot conservator van de pauselijke kunstcollecties. De invloeden die hij tijdens zijn reis onderging van de kunst van de klassieke oudheid en de Italiaanse renaissance, nam hij in 1524 mee naar huis. Hij inspireerde daarmee kunstenaars in het Noorden, waaronder Jacob Cornelisz.

De rol van Jan van Scorel in Jacobs atelier was van meet af aan groter was dan die van een reguliere assistent. Van Mander beschrijft dat de kunstenaar zo getalenteerd was dat hij min of meer zelfstandig opdrachten mocht uitvoeren. De kunstenaarsbiograaf had bijvoorbeeld een 'uytnemende stuck' van Jacob Cornelisz gezien, waarin het landschap door Van Scorel geschilderd was.[22] De schilderijen die hij maakte kort nadat hij het atelier van Jacob verliet, vertonen nog invloed van Van Oostsanen. Een daarvan, de *Aanbidding der koningen* in Chicago (afb. 14.4), stond zelfs jaren op naam van zijn leermeester, totdat bleek dat het werk door Jan van Scorel geschilderd was.[23] Kortom, Jan van Scorel had de teken- en schilderstijl van zijn leermeester zover opgenomen dat we zijn aandeel in de productie van de werkplaats eigenlijk niet meer kunnen vaststellen. Dit maakt meteen duidelijk hoe lastig het is om aan te wijzen wie wat deed: leerlingen werden getraind om 'onzichtbaar' op te gaan in de stijl van de meester en zijn werkplaats.

Omstreeks 1515 ontstond een aantal schilderijen met vergelijkbare voorstellingen, zoals *Maria met musicerende engelen* (cat. 21, 24, 25.a-b, 26), die seriematig geschilderd lijken te zijn. Deze 'serieproductie' was mogelijk door gestroomlijnde productiemethoden. Dit blijkt uit een versie van deze compositie in Rotterdam (cat. 25.a), waar zich onder de verflagen een kwadraatnet bevindt: een getekend raster waarmee de voorstelling gemakkelijk kon worden overgebracht en aangepast aan elk gewenst formaat. Jacob kon hiermee, met hulp van zijn medewerkers, eenvoudig voldoen aan de behoefte aan devotionele voorstellingen.

In dezelfde periode trad Jacobs tweede zoon Dirck tot de werkplaats toe. Hij zal met zijn vader

130912_p090_163.indd 162 17-02-14 13:31

meegewerkt hebben, maar specialiseerde zich daarnaast in de portretschilderkunst: hij werd de eerste portretschilder van Amsterdam. Hij speelde daarbij handig in op de toenemende vraag naar portretten van de welgestelde en zelfbewuste Amsterdamse burgerij (afb. 1.8). Het drieluik met *Maria met kind tijdens de vlucht naar Egypte* in Stuttgart (cat. 54) is het resultaat van samenwerking van vader en zoon: Jacob Cornelisz is verantwoordelijk voor het middenpaneel, terwijl Dirck Jacobsz de portretten van de onbekende opdrachtgevers op de zijluiken schilderde. Een typisch Amsterdams kunstproduct dat uit de expertise van Dirck voortkwam is het groepsportret. Het oudste bewaarde groepsportret, *Een groep schutters*, dateert van 1529 en werd door hem geschilderd (afb. 6.5). Dit werk maakte Dirck vermoedelijk onder leiding van zijn vader; hij gebruikte althans Jacobs monogram, maar zijn eigen initialen om het te signeren. Onbekend is tot wanneer Dirck Jacobsz in de werkplaats van zijn vader werkte. In 1541 was hij in ieder geval zelfstandig gevestigd: hij woonde toen met zijn echtgenote, de zijdewinkelierster Marritgen Gerritszdr, in het pand 'in de drie Coppen' in de destijds aanzienlijke Warmoesstraat.[24]

In 1518 voorzag Jacob Cornelisz het immense koorgewelf en het transept van de Sint Laurenskerk in Alkmaar van voorstellingen en decoraties (zie hoofdstuk 13). Daarbij kreeg hij waarschijnlijk hulp van zijn broer Cornelis Buys, die vlakbij in de Alkmaarse Langestraat woonde. Ook andere medewerkers zullen hebben geassisteerd, maar of dit vaste medewerkers waren van de Amsterdamse en Alkmaarse werkplaatsen of dat zij apart voor deze opdracht ingehuurd werden, is niet bekend.

Niet lang daarna, rond 1520, begon op ongeveer vijftienjarige leeftijd Jacobs kleinzoon Cornelis Anthonisz in de werkplaats. Anthonisz ontwikkelde zich tot schilder, cartograaf en prentmaker. Van het Amsterdamse stadsbestuur kreeg hij de prestigieuze opdracht de stad in vogelvluchtperspectief te schilderen, resulterend in de bijzondere stadsplattegrond van 1538 (pp. 10-11). Voortbouwend op de traditie van zijn grootvader maakte ook hij reuzenhoutsneden, zoals de *Vogelvluchtkaart van Amsterdam* (1544), die van twaalf houtblokken gedrukt werd. Daarnaast specialiseerde hij zich in houtsneden met moraliserende inhoud, die de beschouwer een spiegel voorhielden van gewenst en ongewenst gedrag, goed en kwaad en vergankelijkheid (zie hoofdstuk 7; afb. 12.14).[25] Afgaande op het eerder genoemde schetsboekje, waar schetsen in staan die Anthonisz later gebruikt heeft, begon hij zijn loopbaan met tekenoefeningen. De jonge kunstenaar moet op Amsterdamse kerktorens zijn geklommen om voorstudies te maken voor zijn geschilderde stadsplattegrond uit 1538. Zijn tekeningetjes tonen de ambities van een nieuwe generatie kunstenaars, maar interessant genoeg zijn ze getekend in de ambachtelijke tekenstijl van Jacob Cornelisz (afb. 14.5).[26]



14.5
Stadsgezicht met torens en een molen, erboven typografische oefeningen, uit het Berlijnse schetsboek, fol. 48r, ca. 1520-1535, pen en bruine inkt, ca. 15 x 10 cm, Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (zie ook Uitgelicht 7)

SPRINGPLANK

Over wie wat produceerde in de Kalverstraat is bijzonder weinig bekend, zoveel is duidelijk. Zeker is wel dat deze werkplaats een omvangrijk bedrijf was waarin behalve Jacob Cornelisz zelf, zijn zonen en dochters, zijn echtgenote, zijn kleinzoon en andere medewerkers emplooi vonden. Van de assistenten van Van Oostsanen is alleen Jan van Scorel bij naam bekend. Met de vestiging van Jacob Cornelisz van Oostsanen in de Kalverstraat in het jaar 1500 begon de bloei van de schilder- en prentkunst in Amsterdam en omstreken. De werkplaats van Jacob Cornelisz bood werkgelegenheid en opleidingsmogelijkheden en was tevens een springplank voor een latere generatie kunstenaars.

130912_p090_163.indd 163 17-02-14 13:31



130912_p164_320.indd 164 18-02-14 11:17



3
HET WERK VAN JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN

Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Allegorie op het misoffer*, ca. 1510-1513, pen en bruine inkt, 36,7 x 20,6 cm, Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (cat. 17), detail

130912_p164_320.indd 165 18-02-14 11:17

1.a-b

TWEE PANELEN MET DE HEILIGE BARTHOLOMEUS EN DE HEILIGE HUBERTUS

Ca. 1500-1505

1.a

HET MARTELAARSCHAP VAN DE HEILIGE BARTHOLOMEUS

Olieverf op paneel, 120 x 69,5 cm
Poeldijk, Parochiekerk Sint Bartholomeus

Herkomst: Parochie Bartholomeus te Poeldijk sinds ca. 1825.

Literatuur: Huys Janssen 1996, Rotterdam 2008, nr. 31.

1.b

SCÈNES UIT HET LEVEN VAN DE HEILIGE HUBERTUS

Olieverf op paneel, 118 x 68 cm
Berlijn, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 604

Herkomst: Edward Solly (1776-1844), Berlijn, 1821; nagelaten aan het Provenzialmuseum Bonn, inv. 45; door hen verkocht aan het Kaiser Friedrich Museum, Berlijn, late jaren 1920.

Literatuur: Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 197, nr. 285; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 118, nr. 285; Carroll 1987, pp. 212-216, nr. 21; coll. cat. Berlijn 1996, p. 33; Rotterdam 2008, nr. 31.

Met deze panelen met heiligenvoorstellingen is iets bijzonders aan de hand: recent is ontdekt dat zij oorspronkelijk de voor- en achterkant van één paneel vormden. Dit vermoeden bestond al langer omdat de schilderijen exact even groot zijn en stilistische overeenkomsten vertonen. Bovendien zijn beide panelen zo extreem dun dat ze wel afgeschaafd moeten zijn.[1] Uit technisch onderzoek bleek dat de planken waarvan de twee panelen zijn gemaakt, afkomstig zijn uit dezelfde boom én even breed zijn.[2] De voor- en achterzijde werden in ieder geval van elkaar gescheiden vóór 1821. In dat jaar bevond *Hubertus* zich namelijk in de collectie van de verzamelaar Edward Solly in Berlijn, terwijl *Bartholomeus* in 1825 in de parochie-archieven in Poeldijk voorkomt.



1.a



1.b

Wat betreft iconografie zijn de schilderijen tamelijk uniek. Het paneel uit Poeldijk toont scènes uit het leven van de apostel Bartholomeus, een heilige die in de vroeg zestiende-eeuwse Nederlandse kunst zelden is uitgebeeld. Na Christus' Hemelvaart verkondigde Bartholomeus het geloof in onder andere Syrië en Armenië. De achtergrondscènes vormen een chronologisch beeldverhaal, dat linksmidden begint. Daar is te zien hoe Bartholomeus – de man met de witte mantel over een rood gewaad – de bezeten dochter van Polimios, koning van Syrië, van een duivel verlost. Polimios is zo onder de indruk van Bartholomeus' optreden dat hij zich laat dopen. Dat is linksboven uitgebeeld: de koning zit naakt in een doopvont. Rechtsboven trekt Bartholomeus met zijn volgelingen een afgodsbeeld omver, waarvoor hij op het middenplan wordt gearresteerd door Astyages, koning van Armenië en broer van Polimios, die Bartholomeus aanklaagt wegens heiligschennis. Het gruwelijke lot van de apostel is op de voorgrond te zien: hij wordt levend gevild.

Op het andere paneel staat de heilige Hubertus centraal. De achtergrondscènes zijn eenvoudig te identificeren. Links in de portico bericht een engel aan de slapende paus Sergius I dat bisschop Lambertus van Luik is gestorven en dat diens beschermeling, Hubertus, hem moet opvolgen. Middenachter plaatst Sergius de bisschopsmijter op Hubertus' hoofd, terwijl rechtsachter de apostel Petrus aan Hubertus een sleutel overhandigt die hem de kracht geeft om hondsdolheid te genezen.

De scène op de voorgrond is veel moeilijker te duiden. Uitgebeeld is een mooi geklede jongeman te paard, die galopperend een groep bewapende mannen onder de voet loopt. Dit moet wel Hubertus zijn – de achtergrondscènes zijn immers afkomstig uit zijn legende – die als welgestelde jongeling een werelds leven leidde. Meestal is echter het moment van bekering uitgebeeld: toen Hubertus op Goede Vrijdag ging jagen en op het punt stond om een hert te doden, verscheen in het gewei van het dier een stralend kruis.

130912_p164_320.indd 167 18-02-14 11:17

De hier uitgebeelde scène is vooralsnog onbekend en is vermoedelijk gebaseerd op een episode in een specifieke versie van de Hubertuslegende.

Er is wel verondersteld dat *Bartholomeus* voor de Bartholomeuskerk in Poeldijk of de Oude Kerk te Delft gemaakt zou zijn. Dit is een aantrekkelijke gedachte, maar bewijzen ontbreken.[3] Bovendien weten we nu dat het oorspronkelijk om één, aan beide zijden beschilderd paneel ging, met Bartholomeus aan de ene, en Hubertus aan de andere kant. Waarschijnlijk ging het om een altaarluik dat deel uitmaakte van een drie- of veelluik, waarbij het wat gedetailleerder uitgewerkte paneel met Bartholomeus de binnenzijde van dit luik was en het paneel met Hubertus de buitenzijde vormde. Doordat Bartholomeus gevild werd, was hij de patroon van de leerlooiers en leerbewerkers. Hubertus was, als patroonheilige van de jacht, in sommige steden wel de beschermheilige van de bontwerkers en handschoenmakers – dus aan leerlooien verwante ambachten. Wellicht gaat het hier daarom om een luik van een triptiek of veelluik dat gewijd was aan twee (of meer) heiligen en dat besteld werd door een ambachtsgilde, bijvoorbeeld door leerlooiers.

Het paneel met Bartholomeus werd aanvankelijk aan de Meester van de Figdorse Kruisafneming toegeschreven.[4] Van deze anonieme Hollandse kunstenaar wordt vermoed dat hij de leermeester van Jacob Cornelisz zou zijn geweest, of dat het bij diens schilderijen om jeugdwerken van Van Oostsanen zou gaan (zie ook hoofdstuk 10). Het paneel met Hubertus staat al sinds 1882 op naam van Jacob Cornelisz van Oostsanen.[5] Nu is gebleken dat *Bartholomeus* en *Hubertus* bij elkaar horen, is er voldoende reden om ook het Bartholomeuspaneel aan Jacob Cornelisz toe te schrijven. De kleine verschillen in stijl en uitwerking tussen beide werken laten zich vermoedelijk verklaren doordat het de binnen- en buitenzijde van een altaarluik betreft.

Beide panelen kunnen waarschijnlijk vroeg in Jacobs oeuvre geplaatst worden.[6] Het ontbreken van renaissancegrotesken, die wel aanwezig zijn op het Hieronymusaltaar van 1511 (cat. 10) en de *Aanbidding van Christus* uit 1512 (cat. 13), doet vermoeden dat het paneel eerder, rond 1500-1505, ontstaan is. De 'tapijtachtige' benadering van de voorgrondfiguren en de tekenachtige schildertechniek in vrij zwarte tinten sluiten aan bij het vroegere werk van Jacob Cornelisz, zoals de *Kruisiging* uit 1507 en *Christus als Man van Smarten* van omstreeks 1507-1510 (cat. 4, 7, 8).

Interessant is dat in beide voorstellingen de invloed van Dürers prentkunst af te lezen is. De onbekende scène met Hubertus te paard lijkt geïnspireerd door Dürers houtsnede *Ridder en landsknecht* van omstreeks 1496, gelet op de houding van het paard, van Hubertus' linkerarm en de positie van diens zwaard.[7] Een van de mannen die helpen bij het villen van Bartholomeus heeft een mes in zijn mond, een motief dat ook voorkomt op de houtsnede *Het martelaarschap van Sebastiaan* uit de school van Dürer van omstreeks 1500.[8] *DM/YB*

2.1-7
HET MARIALEVEN

Gedateerd 1507
Reeks van zeven houtsneden
Gedateerd boven het signatuur op het tweede blad
Waarschijnlijk uitgegeven door Doen Pietersz
te Amsterdam



2.1 2.2 2.3 2.4

2.1

DE AFWIJZING VAN HET OFFER VAN JOACHIM; DE VERKONDIGING VAN MARIA'S GEBOORTE AAN JOACHIM; DE TWAALFJARIGE JEZUS IN DE TEMPEL; DE BRUILOFT TE KANA
(van linksboven naar rechtsonder)

Eerste blad uit reeks
Houtsnede, 35 x 24,8 cm
Londen, The British Museum, inv. 1877,0609.107

2.2

JOACHIM EN ANNA BIJ DE GOUDEN POORT EN DE GEBOORTE VAN MARIA; CHRISTUS BIJ MARTHA EN MARIA; CHRISTUS NEEMT AFSCHEID VAN ZIJN MOEDER
(van linksboven naar rechtsonder)

Tweede blad uit reeks
Houtsnede, 35,1 x 25,6 cm
Brussel, Koninklijke Bibliotheek

2.3

DE TEMPELGANG VAN MARIA; HET HUWELIJK VAN MARIA EN JOZEF; DE KRUISDRAGING; CHRISTUS AAN HET KRUIS
(van linksboven naar rechtsonder)

Derde blad uit reeks
Houtsnede, 38 x 28 cm
Londen, The British Museum, inv. 1919,0616.55

2.4

DE ANNUNCIATIE (niet overgeleverd); **DE VISITATIE** (niet overgeleverd) **DE BEWENING; DE GRAFLEGGING VAN CHRISTUS**
(van linksboven naar rechtsonder)

Vierde blad uit de reeks (reconstructie)
Houtsnede, ca. 38 x 28 cm
Beweging en *Graflegging*: Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1927-304; -1927-305

2.5

DE GEBOORTE VAN CHRISTUS, DE AANBIDDING DER KONINGEN, DE VERSCHIJNING VAN CHRISTUS AAN MARIA; CHRISTUS' VERRIJZENIS
(van linksboven naar rechtsonder)

Vijfde blad uit reeks
Houtsnede, ca. 35,1 x 25 cm
Düsseldorf, Kunstmuseum, Graphische Sammlung

2.6

DE PRESENTATIE IN DE TEMPEL; DE VLUCHT NAAR EGYPTE; DE UITSTORTING VAN DE HEILIGE GEEST; DE DOOD VAN MARIA
(van linksboven naar rechtsonder)

Zesde blad uit reeks
Houtsnede, 38,5 x 27,3 cm
Londen, The British Museum, inv. 1919,0616.56

2.7

JOZEF, JEZUS EN MARIA TIJDENS DE VLUCHT NAAR EGYPTE; DE TERUGKEER UIT EGYPTE; DE GRAFDRAGING EN DE HEMELVAART VAN MARIA
(van linksboven naar rechtsonder)

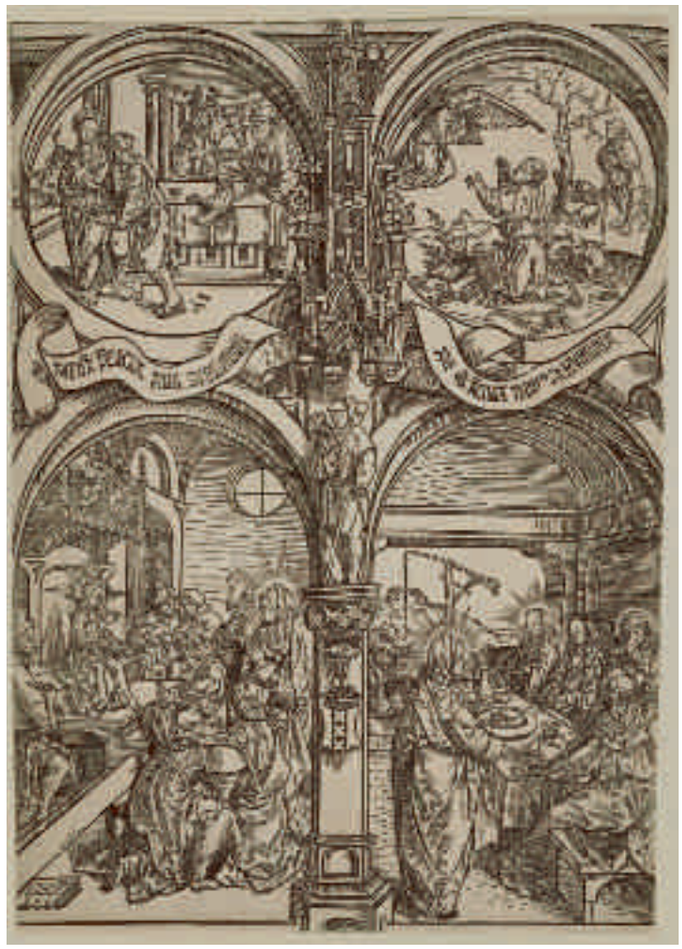
Zevende blad uit reeks
Houtsnede, 35,7 x 24 cm
Parijs, Bibliothèque nationale de France, inv. Ec. 6e rés; N. 3182

Literatuur: Steinbart 1937, pp. 11-23, nrs. 1-7; Hébert 1982, dl. 2, pp. 277-278, nr. 3182; Möller 2005, pp. 70-107; Meuwissen 2006; Veldman 2011; Meuwissen 2012.

Het fries met het *Marialeven* is het eerste gesigneerde en gedateerde (1507) werk dat bekend is van Jacob Cornelisz.[1] Het oorspronkelijke ensemble bestond uit afdrukken van zeven houtblokken die samen een fries van bijna twee meter vormden. Het bevatte zeventwintig voorstellingen, verdeeld over twee zones, die achter elkaar konden worden gelezen, ongeveer zoals een modern stripverhaal. Het is een van de eerste reuzenhoutsneden met een religieus onderwerp die zijn overgeleverd. De afdrukken waren hoogstwaarschijnlijk bestemd om, in gemonteerde vorm, de wanden te sieren van kloostergebouwen, lokalen van broederschappen en wellicht ook grote huizen en scholen. Dit verklaart waarom er slechts enkele afdrukken zijn overgeleverd. Na een aantal jaren te hebben gehangen zullen de meeste prenten zijn verouderd, vervangen en weggegooid. In totaal hebben zeven losse afdrukken van Jacobs *Marialeven* de tand des tijds doorstaan, verspreid over verschillende collecties. Van het tweede blad zijn twee afdrukken bekend.



2.5 2.6 2.7



2.1

Het vierde blad is niet overgeleverd, maar kan gedeeltelijk worden geconstrueerd.[2]

De zeventwintig voorstellingen zijn gevat in een laatgotische omlijstingen met vierpassen, visblazen, pinakels en banderollen met tekst. Op de pilasters in het midden van de bladen zijn op consoles figuren voorgesteld met een bloem in de hand. Twee van deze pilasters zijn voorzien van het merkteken van de kunstenaar. Boven het signatuur op het tweede blad, *I*[acob Cornelisz] *W*[ar] van *A*[msterdam], staat de datum 1507. Op het laatste blad zijn merkteken en initialen gevat in een wapenschild en uitgebreid met een *C* (voor Cornelisz). Op de pilasters van het eerste en laatste blad prijkt het wapen van Amsterdam. Het wapenschild naast Jacobs signatuur is geïdentificeerd als dat van de stad Rotterdam. Niet bewaard gebleven delen van de omlijsting bevatten mogelijk andere merktekens, zoals het drukkersmerk van de uitgever Doen Pietersz. De omlijstingen zijn uit dezelfde blokken gesneden als de voorstellingen. De ornamentiek vertoont verschillen, maar volgt hetzelfde basispatroon. Vermoedelijk gaan de omlijstingen terug op een en hetzelfde getekende ontwerp dat met kleine variaties op de blokken werd aangebracht. Alleen de figuren op consoles wisselen en de compositie en omlijsting van het laatste blad wijkt af.

De ronde voorstellingen in de bovenste zone van het fries tonen scènes rond de geboorte en de jeugd van eerst Maria en vervolgens haar zoon Jezus. De eerste drie bladen tonen scènes rond de aankondiging van Maria's geboorte, haar geboorte, haar tempelgang als jong meisje en haar huwelijk met Jozef. Zoals vermeld is het vierde blad niet overgeleverd, maar in de bovenste zone zal hoogstwaarschijnlijk de *Annunciatie* (de aankondiging van Christus' geboorte) en de *Visitatie* (Maria's bezoek aan de eveneens zwangere Elizabeth) zijn verbeeld. Het vijfde, zesde en zevende blad bevatten voorstellingen met betrekking tot de jeugd van Christus, tot en met *De terugkeer uit Egypte*.

De voorstellingen in de onderste zone van het fries zijn tweemaal zo groot als die in de bovenste en gevat in boogvormige nissen. Verbeeld zijn momenten uit Christus' openbare leven (vier episoden) en zijn lijdensverhaal dat in vijf scènes wordt voorgesteld. De *Bewening* en *Graflegging van Christus* (blad 4) zijn de enige onderdelen van het vierde blad waarvan wel afdrukken zijn overgeleverd: de scènes zijn al vroeg uit het houtblok gezaagd en hergebruikt in een andere uitgave, waarover later meer. Daarna volgen opnieuw scènes uit het lijdensverhaal, eindigend met *De dood van Maria* (blad 6). In het zevende en laatste blad is het patroon van twee voorstellingen gescheiden door een pilaster en wordt in één doorlopende compositie *De graf-draging en de Hemelvaart van Maria* verbeeld. Deze grootste en afsluitende voorstelling benadrukt dat het ensemble als geheel vooral in het teken staat van het leven van Maria en haar lijden ten gevolge van Christus' lijden. De Latijnse rijmteksten in de banderollen, steeds beginnend met 'Ave Maria', nodigen de toeschouwer uit de moeder Gods te begroeten en in haar verschillende gedaanten aan te roepen.

De functie van het fries als instrument voor Mariaverering en hulpmiddel bij gebed en meditatie heeft geleid tot speculaties over mogelijke opdrachtgevers.[3] De staande figuren die centraal op consoles zijn voorgesteld met een bloem in de hand zijn wel geïdentificeerd als leden van een Rotterdamse Rozenkransbroederschap. De monnik gekleed in kartuizerdracht op het eerste blad lijkt inderdaad een roos op te houden. De andere mannen, te oordelen naar hun kleding vertegenwoordigers van verschillende standen, houden echter andere soorten bloemen vast, waaronder een viooltje (blad 3) en

een anjer (blad 6). Ook deze bloemen kunnen worden gerelateerd aan de verering van Maria, maar dat zij verwijzen naar één bepaalde groep als opdrachtgever is onwaarschijnlijk. De verwachting dat het initiatief voor de reuzenhoutsnede is uitgegaan van een opdrachtgever is ingegeven door de gangbare praktijk in schilder- en beeldhouwkunst. Over opdrachten voor zelfstandige houtsneden is, afgezien van vorstelijke projecten, in deze periode weinig bekend. Wanneer ze in opdracht waren vervaardigd zouden de houtblokken echter vrijwel zeker eigendom zijn geworden van de opdrachtgevers. Verreweg de meeste prentkunst werd voor de vrije markt geproduceerd en om lonend te zijn moet een reeks houtsneden in een oplage van enkele honderden zijn gedrukt en verkocht.

Een deel van het *Marialeven* werd in 1513 hergebruikt door de Amsterdamse uitgever Doen Pietersz. De voorstellingen werden losgezaagd uit de blokken en door Jacob aangevuld tot de reeks *De zeven smarten van Maria* (afb. 12.12) en een omlijsting in renaissancestijl gedrukt van een apart blok. Dit wil niet zeggen dat de eerdere uitgave geen succes had. Misschien is het *Marialeven* uit 1507 in zo een grote oplage verspreid dat de markt verzadigd raakte en het lucratiever werd om een deel van de blokken in andere samenstelling opnieuw uit te geven. Met de productie van zijn complexe ensemble mikte Jacob Cornelisz, waarschijnlijk in samenwerking met Doen Pietersz, op een brede en zelfs internationale verspreiding. Hij moet hier succes mee hebben geoogst, anders zou hij zich in volgende jaren denkelijk niet hebben gewaagd aan de productie van meer grote houtsneden. Hierbij rationaliseerde hij het arbeidsproces: voorstellingen en de omlijsting werden in aparte blokken gesneden en voor het afdrukken als puzzel in elkaar gezet. Voor de omlijsting hoefde zo nog maar één blok te worden gesneden dat met de verschillende voorstellingen kon worden afgedrukt. Ook maakte dit verschillende combinaties van blokken en omlijstingen mogelijk. *HL*



2.3



2.6

130912_p164_320.indd 171 18-02-14 11:18

3
NOLI ME TANGERE

Gedateerd 1507
Olieverf op paneel, 54,5 x 39 cm
Gedateerd op de zalfpot van Maria Magdalena
Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel, inv. GK 29

Opschrift: op de zoom van Christus' blauwe gewaad: MARIA NOLI ME TANGERE, NONDVM ENIM ASCENDI AD PATREM

Herkomst: verworven door Wilhelm VIII (1682-1760), landgraaf van Hessen-Kassel, ca. 1753; geconfisqueerd en naar Parijs overgebracht, 1807; restitutie 1814-1817.

Literatuur: Steinbart 1922, pp. 42, 155; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 196, nr. 270; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 84, 91; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 117, nr. 270; Carroll 1987, pp. 198-202, nr. 18; coll. cat. Kassel 1996, nr. GK 29; Meuwissen 2006, pp. 55-81.

Op de derde dag na het overlijden van Christus ging Maria Magdalena naar zijn graf en trof het leeg aan. Zij huilde vervolgens buiten, dichtbij het graf en ontmoette daar een man die haar vroeg wie zij zocht. Maria dacht dat zij met de tuinman sprak, totdat zij zag dat hij Christus zèlf was. Ze wilde hem omhelzen, maar Christus zei haar 'Maria, raak mij niet aan, want ik ben nog niet opgevaren naar de Vader' (Johannes 20:17). Deze tekst is te lezen op de zoom van Christus' blauwe gewaad: MARIA NOLI ME TANGERE, NONDVM ENIM ASCENDI AD PATREM. Hoewel Christus Maria maant hem niet aan te raken, legt hij wel zijn hand op haar voorhoofd. Dit gebaar maakt dit schilderij tot een liefdevol tafereel. Op Maria's zalfpot, haar vaste attribuut, staat de datum 1507. Christus heeft een schop in zijn linkerhand als verwijzing naar het feit dat Maria hem aanvankelijk voor de tuinman hield. In de achtergrond zijn andere scènes van na de Opstanding uitgebeeld: links in de grot huilen twee Maria's bij het lege graf; in het midden op de zandweg begroet Christus de drie Maria's. Vlak voor de stad ontmoet hij de Emmaüsgangers, met wie hij later de maaltijd deelt, weergegeven in de open loggia in het hoogste gebouw in de stad (Lucas 24:13-32).

Het schilderij kent een extreme detaillering – konijntjes zo klein als speldenknopjes – en verkeert in een uitmuntende conditie. Met veel precisie is elk natuurdetail in beeld gebracht.[1] Mogelijk hadden veel planten op de voorgrond christelijke connotaties: de grote weegbree rechtsonder bijvoorbeeld zou vanwege haar bloedstelpende vermogen kunnen verwijzen naar het lijden van Christus.[2] Niet eerder werd opgemerkt dat deze grote weegbree identiek is aan die op Jacobs *David en Abigaïl* (cat. 5) uit dezelfde periode. Dit doet vermoeden dat de plant geschilderd is naar een modeltekening of een botanisch voorbeeldboek.

In vergelijking met Jacobs houtsnedenreeks het *Marialeven,* afkomstig uit hetzelfde jaar 1507 (cat. 2), meende Friedländer dat de *Noli me tangere* er ambachtelijk en 'schools' uitzag. De auteur zag bovendien duidelijke stilistische verschillen met de *Aanbidding van Christus* uit 1512 (cat. 13), maar beschouwde het brokaat van Maria's jurk tegelijkertijd als bewijsmateriaal voor een toeschrijving aan Jacob.[3] Friedländers twijfel is misschien wel exemplarisch voor dit schilderij. Ook de auteur dezes vond *Noli me tangere* een voor het oeuvre afwijkend schilderij en stelde voor de 1507 gedateerde *Kruisiging* in een particuliere verzameling (cat. 4) als Jacobs vroegst bekende schilderij te beschouwen.[4] Kan één meester in één jaar wel twee dusdanig verschillende schilderijen vervaardigen, is de vraag?

Een antwoord hierop biedt ten eerste de aanwezigheid van de grote weegbree. Omdat dit plantje identiek is aan de weegbree op *David en Abigaïl* – en aan de authenticiteit van het laatstgenoemde schilderij is nooit getwijfeld – kan dit paneel in Kassel met meer zekerheid aan Jacob Cornelisz en zijn werkplaats worden toegeschreven. Ten tweede maakt onderzoek naar brokaatpatronen duidelijk dat het hier gebruikte patroon terugkomt in veel andere schilderijen van Jacob Cornelisz die niet ter discussie staan.[5] Op basis hiervan kunnen we zonder meer stellen dat het schilderij uit Jacobs werkplaats afkomstig is. Misschien dat de meester in deze fase van zijn carrière voor bijzondere opdrachten in staat was om op een ietwat afwijkende, maar buitengewoon aantrekkelijke en uiterst vakbekwame manier te schilderen. Vreemd is echter dat deze specifieke stijl verder in het oeuvre niet meer voorkomt.

De schildertechnische kwaliteit van dit paneel, de rijkdom aan verhalende details, het formaat en de bijzondere interactie tussen Christus en Maria Magdalena wijzen erop dat de voorstelling voor privégebruik geschilderd zal zijn. Misschien hing het oorspronkelijk in een kloostercel van een vrouwenklooster, bijvoorbeeld in het Bethaniënklooster (ofwel Sint Maria Magdalena in Bethanië). Dit klooster lag op een steenworp afstand van Jacobs werkplaats en werd bewoond door dochters van vooraanstaande burgers.[6] Dit rijk uitgevoerde schilderij met Maria Magdalena zou, als voorbeeld van een bekeerde zondares, in deze omgeving uitstekend gepast hebben. *DM*





130912_p164_320.indd 174 18-02-14 11:18

4
DE KRUISIGING

Gedateerd 1507
Olieverf op paneel, 99,1 x 78 cm
Gedateerd op de halster van het donkere paard
Particuliere collectie, Verenigde Staten (in bruikleen aan The Metropolitan Museum of Art, New York)

Opschriften: op de halster van het paard: ANNO DNI MCCCCC et VII; op de rand van Maria's jurk in Latijn en Nederlands (onleesbaar).

Herkomst: veiling, New York (Sotheby's), 15 januari 1993, nr. 25; kunsthandel Otto Nauman, New York, 1995; particuliere collectie, Verenigde Staten, vanaf 2005.

Literatuur: Meuwissen 2006, pp. 55-81; Tamis in coll. cat. Utrecht 2011, pp. 108-114.

Deze *Kruisiging* is samen met *Noli me tangere* (cat. 3), eveneens uit 1507, het vroegst gedateerde schilderij dat aan Jacob Cornelisz wordt toegeschreven. Het paneel is gedateerd op de halster van het bruine paard. De voorstelling staat geheel in de laatmiddeleeuwse traditie. Het bloed van de gekruisigde Christus wordt door drie engelen opgevangen. Aan de voet van het kruis knielt prominent de rijk geklede Maria Magdalena. Links ondersteunt Johannes de Evangelist Maria, de moeder van Christus, die in zwijm valt bij de aanblik van haar zoon. Achter hen staan de twee andere Maria's die traditioneel bij de Kruisiging aanwezig zijn. Aan weerszijden van het kruis staan diverse soldaten en andere omstanders, waaronder links de blinde centurion Longinus met zijn lange speer in de hand, die hij in de zijde van Christus stak. Op de achtergrond zien we kastelen met een gracht of waterpartij, en daarachter een landschap. Jacob Cornelisz van Oostsanen moet in zijn leven tientallen vergelijkbare Kruisigingen hebben geschilderd (zie ook cat. 12, 23, 53).[1] Interessant is dat zich in Vaduz (verzameling vorsten van Liechtenstein) een nagenoeg identieke versie van deze compositie bevindt.[2]

Dit paneel is niet gesigneerd, maar kan zonder twijfel aan Jacob Cornelisz en zijn werkplaats worden toegeschreven. De ondertekening op dit paneel – de eerste schets die gemaakt wordt om het kunstwerk voor te bereiden – komt namelijk overeen met het handschrift dat we in de gesigneerde houtsneden van Jacob Cornelisz zien, zoals in het *Marialeven* uit hetzelfde jaar 1507 (cat. 2).[3] Deze en vele andere houtsneden zijn door Jacob Cornelisz ontworpen (getekend dus) en mogelijk ook deels door hemzelf gesneden (zie hoofdstuk 12) en kunnen als zodanig beschouwd worden als exemplarisch voor zijn tekenstijl. Zo zijn de figuren in het *Marialeven* en ook in de ondertekening van dit schilderij buitensporig gearceerd – bijna alsof zij behaard zijn. Dergelijke stilistische kenmerken zijn dusdanig persoonlijk dat het wel om kunstwerken van één en dezelfde persoon moet gaan.[4]

Al heeft Jacob Cornelisz dit paneel dus hoogstwaarschijnlijk zelf voorbereid, hij heeft het vermoedelijk niet volledig zelf geschilderd. De bovenste helft van het schilderij is namelijk van beduidend mindere kwaliteit: de kastelen lijken naar links te hangen en de achtergrondpartijen links en rechts zijn opvallend leeg gelaten, waar deze in Vaduz bijvoorbeeld opgevuld zijn met nevenscènes. Ook lijkt het voor Jacob typerende grafische handschrift zich alleen tot de voorgrondfiguren te beperken.[5] Wellicht dus dat het bovenste gedeelte van dit schilderij aan werkplaatsassistenten werd overgelaten. *DM*



4.1
Detail van de *Kruisiging*, de blonde soldaat op het witte paard



130912_p164_320.indd 176 18-02-14 11:18

5
DAVID EN ABIGAÏL

Ca. 1507-1508
Olieverf op paneel, 87 x 67,5 cm
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst,
inv. KMSsp734

Herkomst: verworven voor de Koninklijke Galerij, Kopenhagen, 1758 (als Albrecht Dürer, *Terugkeer van Jefta*); residentie van de koningin, slot Fredensborg, Fredensborg; overgebracht naar de Koninklijke Schilderijen Galerij, slot Christiansborg, Kopenhagen, 1827; overgebracht naar het museum, 1896.

Literatuur: Steinbart 1922, pp. 102-105, 156; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 194, nr. 251; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, p. 86; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 59, 115, nr. 251; Carroll 1987, pp. 85-89, nr. 2.

Dit schilderij is van zo'n opmerkelijk hoge kwaliteit en verkeert in zo'n goede conditie dat men niet zou verwachten dat het ruim vijf eeuwen oud is. Aan de zijkanten is het paneel in het verleden iets afgezaagd, maar veel zal er niet van de oorspronkelijke compositie verloren zijn gegaan. Het schilderij toont een overvolle compositie die tot in de kleinste details op miniatuurniveau is uitgewerkt.

Uitgebeeld is de ontmoeting van David en Abigaïl. De knielende vrouw rechts met de rijkversierde blauwe jurk heeft de naam Abigaïl in goud op haar borst staan. Davids naam staat op de wapenrok van zijn vaandeldrager. De ontmoeting vond plaats toen David met zijn troepen op de vlucht was voor koning Saul, die hem als aartsvijand beschouwde. Toen David door de woestijn Paran trok, stuurde hij boodschappers naar Nabal, een rijke man met een grote kudde schapen en geiten, om hem om voedsel en drank voor zijn troepen te vragen, waar David als troonpretendent recht op had. Dit is linksboven weergegeven. Nabal weigerde dit verzoek, tot grote woede van David, die daarop besloot tegen Nabal ten strijde te trekken. De echtgenote van Nabal, de mooie en verstandige Abigaïl, kwam dit ter ore. Zonder medeweten van haar echtgenoot trok ze met voedsel en drank op een ezel naar Davids troepen. Toen zij David zag knielde zij voor hem neer en bood haar geschenken aan – dat is het moment dat hier is uitgebeeld. Door haar doortastende optreden kalmeerde Abigaïl Davids woede en wist zij een veldslag te voorkomen. Kort daarna overleed Nabal aan een hartaanval en nam David Abigaïl tot vrouw (1 Samuel 25:1-44).

Het schilderij met David en Abigaïl is één van de weinige oudtestamentische scènes in het oeuvre van Van Oostsanen. Het thema is tamelijk ongebruikelijk in de Nederlandse schilderkunst van de vroege zestiende eeuw. Bij de uitbeelding ervan werd Jacob mogelijk beïnvloed door de gravure die Lucas van Leyden in dezelfde periode van het thema maakte.[1] Jacob gaf aan de verbeelding van het onderwerp wel een heel eigen vorm door de interactie tussen David en Abigaïl centraal te stellen. Ook maakte hij van David een aantrekkelijke jongeling, in plaats van een oudere man met baard, zoals Lucas deed.

Het werk is niet gedateerd of gesigneerd, maar de uitzonderlijk gedetailleerde uitwerking en de rijke details, zoals de weerspiegeling van David in het glanzende kuras van de soldaat naast hem, sluiten goed aan bij *Noli Me Tangere* (cat. 3) uit 1507. De weegbree, het plantje linksonder in beeld, is op beide schilderijen zelfs min of meer identiek. De overeenkomsten tussen beide werken duiden erop dat *David en Abigaïl* omstreeks dezelfde tijd, dus omstreeks 1507-1508, gemaakt zijn zal.

Voorstellingen van David en Abigaïl waren geliefd omdat deze bijbelse personen als rolmodellen werden beschouwd: David was geliefd vanwege zijn dapperheid en Abigaïl was het toonbeeld van vrouwelijke wijsheid en doortastendheid.[2] Voor wie het schilderij is gemaakt is niet bekend. De hoge kwaliteit van het stuk en de voorbeeldfunctie van beide hoofdrolspelers doet vermoeden dat het bestemd was voor privégebruik.[3] *DM*



5.1
Detail van *David en Abigaïl*



130912_p164_320.indd 178 18-02-14 11:18

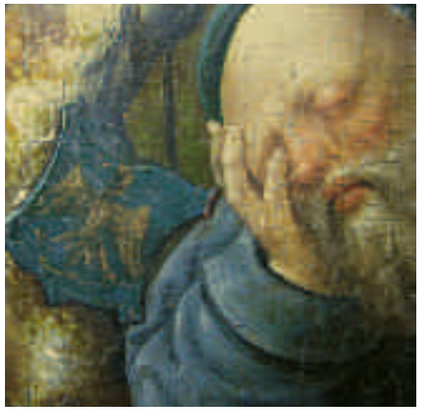
6
DE HEILIGE FAMILIE

Ca. 1505-1510
Olieverf op paneel, diameter 32,7 cm. De gouden binnenlijst is origineel
Aken, Suermondt-Ludwig-Museum, inv. GK 102

Herkomst: vermoedelijk Pompeius Occo (1483-1537), Amsterdam; Ignaz Anton Maria van Houtem (1796-1866), Aken, voor 1840 (?); zijn dochter Maria Anna Henriette Weber-van Houtem (1823-1886), Berlijn; door haar nagelaten aan het museum, 1886.

Literatuur: Scheibler 1882, p. 22; Friedländer 1901, p. VIII; Scheibler 1903, nr. 36; Utrecht 1913, nr. 14; Cohen 1914, p. 32; Steinbart 1922, pp. 29-33, 152; Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp. 108, 195, nr. 258; Hoogewerff 1936-1947, dl. 2, pp. 88-89; Aken 1963, nr. 106; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 116, nr. 258, Carroll 1987, p. 130, nr. 6.1; Leeflang en Meuwissen 2003, nr. 2.

De blikvanger op dit ronde schilderijtje is Maria met haar rode mantel en witte hoofddoek. Ze zit op een muurtje en plukt, toepasselijk, een takje Moederkruid (*Tanacetum parthenium*). Ook de kleine Christus op haar schoot houdt een bloemetje van deze plant in zijn hand. Aan Maria's voeten stroomt water, mogelijk een verwijzing naar Maria als 'Fontein der hoven' en bron van levend water (Hooglied 4:15). Naast moeder en kind zit Jozef, die als grijsaard met zijn hoofd in zijn hand zit te slapen. Dit verwijst het evangelie van Mattheüs (2:13), waarin een engel Jozef in een droom waarschuwt om met zijn gezin naar Egypte te vluchten en zo aan de door Herodes opgeroepen kindermoord te Bethlehem te ontsnappen. De Heilige Familie is dus verbeeld vooraf-gaand aan de vlucht naar Egypte.



6.1
Detail van *De Heilige familie*, het wapenschild van Pompeius Occo dat aan een boomtak hangt

Dit thema – Maria, Jozef en het Christuskind in een landschap of tuintje – was een geliefd thema in de Nederlandse kunst van de vroege zestiende eeuw. Het komt echter zelden voor dat Jozef daarbij ligt te slapen. Van Oostsanen ontleende dit motief aan de gravure *De Heilige Familie met de libelle* (ca. 1495) van Albrecht Dürer, die een vergelijkbare compositie heeft en waar Jozef ook slapend tegen een muurtje ligt (afb. 6.2).[1]

Al in 1882 werd dit werk aan Jacob Cornelisz toegeschreven.[2] Het werk is beschouwd als een herhaling – geschilderd door de kunstenaar zelf en te dateren rond 1505 – van een wat grotere versie van de compositie in Berlijn, die in 1902 bij een brand verloren ging.[3] Het schilderij is echter ook wel gezien als een wat latere kopie uit Jacobs werkplaats.[4] Toch is er alle reden om aan te nemen dat we hier met een eigenhandig werk van de meester van doen hebben. Het is namelijk van bijzonder hoge kwaliteit en het ietwat gedempte kleurenpalet is ook terug te vinden in andere vroege werken van Jacob Cornelisz, zoals de *Kruisiging* (cat. 4) en de panelen met Hubertus en Bartholomeus (cat. 1.a-b). Bovendien zijn de penseelvoering en de minimalistische manier waarop het stadsgezicht is weergegeven, goed vergelijkbaar met andere vroeg gedateerde werken zoals *Noli me tangere* (cat. 3) en *David en Abigaïl* (cat. 5).

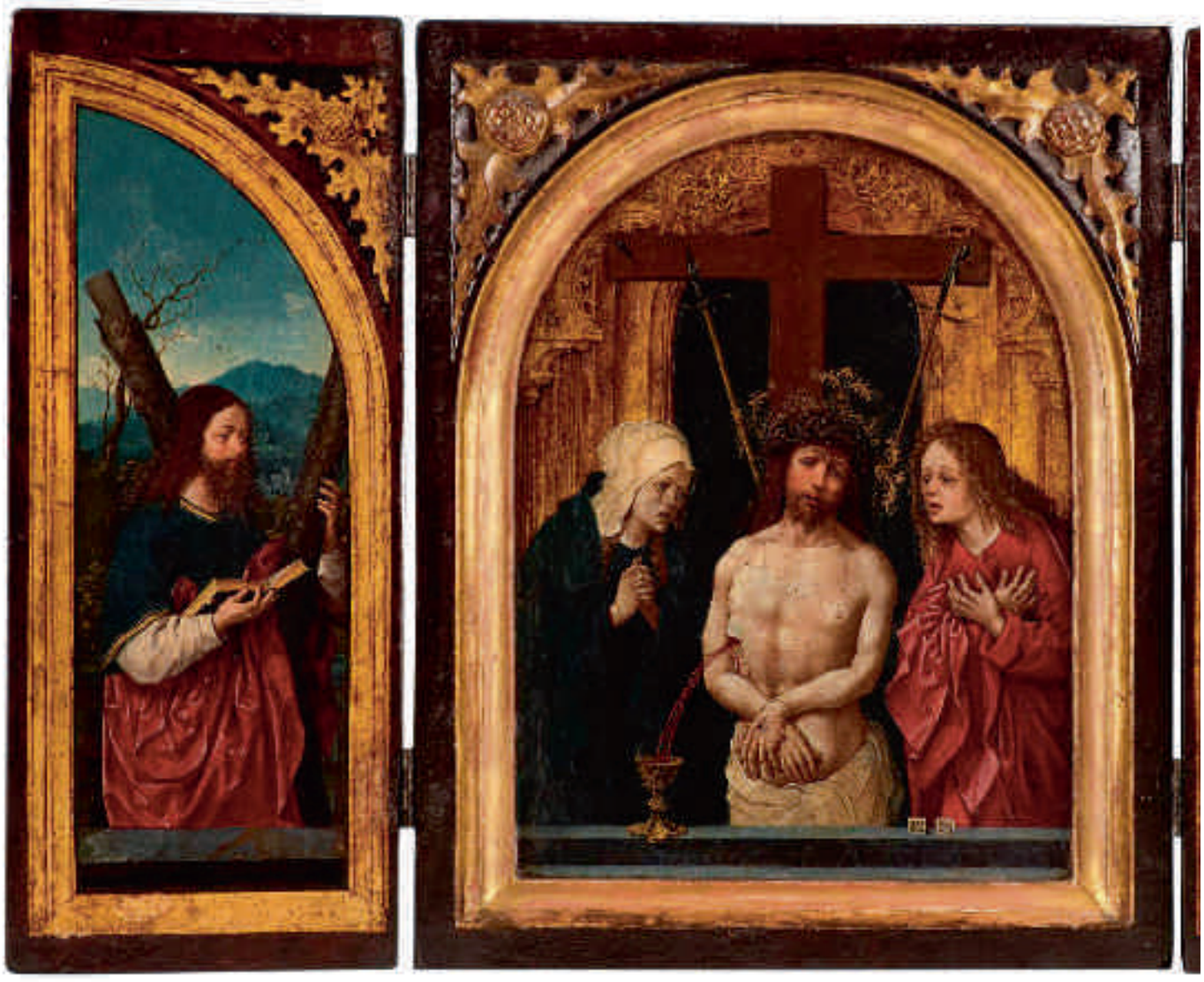
Niet eerder was opgemerkt dat het wapenschild dat links aan een takje hangt van Pompeius Occo is (afb. 6.1); het komt ook voor op het triptiek dat Van Oostsanen voor hem schilderde (cat. 21) en op Occo's portret door Dirck Jacobsz (afb. 7.8). Deze rijke koopman, bankier en kunstliefhebber woonde op een steenworp afstand van Jacob in de Kalverstraat. Opgeleid in Augsburg en Keulen vestigde Occo zich



6.2
Albrecht Dürer,
De Heilige Familie met de libelle, ca. 1495, gravure, 23,6 × 18,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

als vertegenwoordiger van het bankiershuis Fugger in 1510 of 1511 in Amsterdam.[5] Infraroodreflectografie heeft aangetoond dat het wapen over de boomstam heen is geschilderd, waaruit blijkt dat het schilderij al voltooid was toen Occo het van Jacob Cornelisz kocht.

De gouden binnenlijst is origineel en vormt een integraal onderdeel van het paneel.[6] Ronde paneeltjes zoals deze, zogenaamde tondo's, werden door welgestelde burgers wel opgehangen aan de binnenzijde van een bed (zie ook cat. 8).[7] Het is een aantrekkelijke gedachte dat ook dit schilderij zo gebruikt kan zijn en dat deze aandoenlijke Heilige Familie iedere avond voor het slapengaan door Pompeius Occo en zijn vrouw gezien werd.
AT/YB



7
CHRISTUS ALS MAN VAN SMARTEN, MARIA, JOHANNES DE EVANGELIST EN HEILIGEN

Ca. 1507-1510
Olieverf op paneel, middenpaneel 35 x 28 cm, luiken 35 x 14,5 cm
Bamberg, Senger Bamberg Kunsthandel

Herkomst: particuliere collectie, Verenigde Staten; in bruikleen aan het Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.), februari-september 1940, inv. 5171; veiling, New York (Sotheby/Parke/Bernet), 17 juni 1982, nr. 32; kunsthandel Heide Hübner, Würzburg, 1985-1986; particuliere collectie, Oostenrijk.

Literatuur: ongepubliceerd.

Dit kleine drieluik, een pareltje, is ongepubliceerd. Net als op het kleinere paneel in Antwerpen (cat. 8) is Christus voorgesteld als Man van Smarten. Afgezien van een lendendoek is hij naakt, de armen gekruist gebonden voor het lichaam, de sporen van zijn kruisiging zichtbaar op zijn handen. Bloeddruppels lopen van de door de doornenkroon veroorzaakte hoofdwonden over zijn gezicht en borst. Bloed vloeit uit zijn zijdewond in een kelk, die op de rand van de sarcofaag staat en sterk op het exemplaar in Antwerpen lijkt. Op dezelfde rand is een prachtig miniatuurstilleven geschilderd: twee dobbelstenen die verwijzen naar het spel van de Romeinse soldaten om de bezittingen van Christus en om die reden als attributen van de passie moeten worden opgevat. Dat laatste geldt ook voor het achter Christus opgestelde kruis, de spijkers en de twee gekruiste lansen. De Man van Smarten wordt geflankeerd door de Maagd Maria en Johannes de Evangelist. Het grauwe gelaat van Maria, de tranen en de verkrampte handen geven uiting van haar immense verdriet.

Dit drietal staat achter de sarcofaag waarin Christus was begraven, geplaatst tegen een goudkleurig achtergronddecor dat in zijn kalligrafische finesse volstrekt uniek is in het werk van Jacob Cornelisz.[1]



In de lijst zijn in de zwikken in reliëf twee distels aangebracht die ook verwijzen naar het lijden van Christus. Dezelfde distels komen eveneens in reliëf voor op de *Heilige Familie* in Aken (cat. 6). Op buitengewoon originele wijze heeft de schilder deze lijst met distels gespiegeld in de twee binnenluiken, maar dan als geschilderd *trompe-l'oeil*. De heiligen Andreas en Maria Magdalena op de luiken zijn voor een heuvelachtig landschap en achter een antracietkleurige balustrade opgesteld, waarbij de laatste haar getijdenboek quasi-nonchalant op de stenen plecht heeft neergelegd. Ongetwijfeld is de keuze voor deze twee heiligen ingegeven door de opdrachtgever en zijn vrouw, het zullen patroon- of naamheiligen zijn geweest.[2]

Dit schitterende werkje sluit naadloos aan bij het vroegste werk van Jacob Cornelisz, met name de al genoemde *Man van Smarten* in Antwerpen, maar ook de *Noli me tangere* uit 1507 in Kassel (cat. 3), waar de door emoties overmande Maria Magdalena een tweelingzuster is van haar tegenhanger op het drieluik. Dit voor de vroege Jacob Cornelisz kenmerkende vrouwentype komt vaker voor, onder meer in de *Kruisiging* in New York, eveneens uit 1507 (cat. 4). Een datering tussen 1507 en 1510 lijkt daarmee dan ook gerechtvaardigd.

Veel meer nog dan die vroege schilderijen lijkt dit drieluik – en dan vooral het middenpaneel – aan te sluiten bij het werk van een kunstenaar die in de literatuur over Jacob Cornelisz niet vaak ter sprake kwam, de zogenaamde Meester van het Bartholomeusaltaar, een schilder die tussen 1475 en 1510 actief moet zijn geweest in Keulen.[3] Met name enkele altaarstukken die dit anonieme genie schilderde tussen 1490 en 1500, zoals de kleine *Kruisafneming* in de National Gallery in Londen, de grote *Kruisafneming* in het Louvre en het *Kruisigingstriptiek* in Keulen, laten verscheidene parallellen zien met dit kleine drieluikje van Jacob Cornelisz.[4] In algemene zin kan worden gesteld dat de kalligrafische schilderwijze van deze anonymus voor Jacob een belangrijke inspiratiebron moet zijn geweest, maar ook diens kleurgebruik diende als voorbeeld. De opmerkelijke gouden achtergrond met zijn subtiel geschilderde decoratievormen komt letterlijk uit het werk van de Keulse meester, zoals alle drie genoemde schilderijen van de Bartholomeusmeester aantonen. Maar ook de combinatie met luiken waar de heiligen voor een rijk geschakeerd landschap staan, is zichtbaar op het Keulse drieluik. Een zorgvuldige vergelijking tussen het kleine drieluikje van Jacob Cornelisz en de grote (227 x 210 centimeter) *Kruisafneming* in het Louvre toont echter ook dat de jonge schilder de figuren van Johannes en Maria als type rechtstreeks van zijn oudere collega heeft overgenomen. Dit betekent dat Jacob Cornelisz het werk van de Meester van het Bartholomeusaltaar moet hebben bestudeerd. Misschien was hij er zelfs in de leer, zoals ook Carroll en (voor haar) Voll hebben gesuggereerd.[5] Feit is dat dit drieluik met recht als ontbrekende schakel in het oeuvre van onze schilder kan worden gepresenteerd. *PvdB*

8
CHRISTUS ALS MAN VAN SMARTEN

Ca. 1509-1510
Olieverf op paneel, 23,7 x 15,9 cm
(met de oorspronkelijke lijst 28,9 x 20,3 mm)
Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh,
inv. MMB.0103

Herkomst: kunsthandel, Madrid, 1877; Bligny, Parijs; door hem verkocht aan Fritz Mayer van den Bergh, 1899.

Literatuur: Steinbart 1922, pp. 39-42, 153; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 196, nr. 272; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 117, nr. 272; coll. cat. Antwerpen 1978, nr. 372; Carroll 1987, pp. 191-197, nr. 17.

De *Man van Smarten* is een van de kleinste paneeltjes uit het oeuvre van Jacob Cornelisz van Oostsanen. De voorstelling is bedoeld om sterke emoties op te roepen. Christus staat centraal, verrijzend uit zijn stenen graftombe. Tranen en bloed lopen over zijn gezicht, hij heeft de doornenkroon nog op zijn hoofd en toont de kruiswonden in zijn handen en borst. Het bloed uit zijn zijdewond spuit met een boogje in een miskelk. Dit is een verwijzing naar de eucharistie waarbij volgens de katholieke leer de wijn in de miskelk verandert in het bloed van Christus. De kelk staat hier op een palla, een liturgisch voorwerp dat gebruikt wordt om de kelk af te dekken zodat er geen onzuiverheden in de wijn terecht konden komen. Direct boven Christus zijn de duif van de Heilige Geest en God de Vader afgebeeld en zo is de Heilige Drie-eenheid op het schilderij aanwezig. Christus wordt geflankeerd door vier engelen, die treuren over zijn lijden. Links in de achtergrond heeft Van Oostsanen in het klein de Kruisiging in beeld



gebracht, met Maria, de heilige vrouwen en Johannes de Evangelist aan de voet van het kruis.

Dergelijke paneeltjes worden wel *Andachtsbilder* genoemd – voorstellingen die zich concentreren op het lijden van Christus. Ze werden gebruikt bij privédevotie, als hulpmiddel bij gebed en meditaties over Christus' offerdood en lijden. Vrome burgers hingen ze op aan de binnenzijde van een hemelbed en ook monniken en nonnen bewaarden deze paneeltjes wel in hun kloostercel.[1] Zo hing het paneeltje *Christus als Man van Smarten* van Geertgen tot Sint Jans (ca. 1490) waarschijnlijk in een kloostercel van een Johannieter monnik.[2]

Een vergelijkbare compositie is het kleine, ronde paneeltje met *Christus als Man van Smarten* van de Leidse schilder Cornelis Engebrechtsz, dat bijna het spiegelbeeld is van deze voorstelling.[3] De twee schilderijen zijn ongetwijfeld door elkaar beïnvloed, maar welke van de twee het eerst gemaakt werd, of op welk schilderij beide werken gebaseerd zijn, is onbekend. Het paneeltje van Jacob wordt 1509-1510 gedateerd, dat van Engebrechtsz circa 1510.

De bekwame en uitermate bewerkelijke schildertechniek van Jacob Cornelisz is in dit werk goed zichtbaar. De kunstenaar werkte met pasteuze verf die zo dik is dat deze gemodelleerd lijkt, in ietwat troebele kleuren. Vrijwel elk detail werd omrand door een donkerbruine contourlijn. Juist in deze details herkent men de hand van de meester. *DM*

9.1-5
HEILIGE RIDDERS EN DE AARTSENGEL MICHAËL

Gedateerd 1510
Vijf bladen uit een reeks van zeven houtsneden, ieder gedrukt van twee blokken, 1510
Gedateerd op het tafeletje op het eerste blad
Uitgegeven door Doen Pietersz te Amsterdam

9.1

HEILIGE HUBERTUS

Eerste blad uit reeks
Houtsnede, gedrukt van twee blokken, 37,8 x 25,5 cm
Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



9.1

9.2
HEILIGE QUIRINUS VAN NEUSS

Tweede blad uit reeks
Houtsnede, gedrukt van twee blokken, 37,4 x 25 cm
Parijs, Bibliothèque nationale de France, inv. Ec. 6e. rés ; N. 3185

9.3
HEILIGE JORIS MET DRAAK

Derde blad uit reeks
Houtsnede, gedrukt van twee blokken,
37,5 x 24,8 cm
Londen, The British Museum, inv. 1890,0118.4

9.4
AARTSENGEL MICHAËL

Vierde blad uit reeks
Houtsnede, gedrukt van twee blokken, 37,1 x 25 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6256

9.5
HEILIGE ADRIANUS

Zevende blad uit reeks
Houtsnede, gedrukt van twee blokken, 37,1 x 24,7 cm
Londen, The British Museum, inv. 1890,0118.5

Literatuur: Steinbart 1937, pp. 24-28, nrs. 8-12; Hébert 1982, dl. 2, p. 279, nr. 3185; Möller 2005, p. 154; McDonald e.a. 2004, dl. 2, pp. 301-302, 308-309, 326, 489, nrs. 1681, 1682, 1684, 1723-266, 1826, 1829; 2691; Luijten 2004, p. 201.

De heilige ridders met de aartsengel Michaël is de vroegst gedateerde reeks houtsneden van Jacob Cornelisz met het adres van de Amsterdamse uitgever Doen Pietersz. Behalve door hun attributen laten de heilige ruiters en de aartsengel zich herkennen door van aparte blokken gedrukte onderschriften. De fraai gesneden en versierde teksten vermelden de namen van de voorgestelden, gevolgd door Latijnse verzen waarin zij worden gebeden om bijstand. Van vijf prenten zijn exemplaren overgeleverd. Deze zijn uniek; alleen van de *Aartsengel Michael* wordt zowel in Amsterdam als in Londen een afdruk bewaard.

In de literatuur staat de reeks *Heilige ridders* al sinds jaar en dag bekend als serie van vijf prenten. Van de vroeg zestiende-eeuwse prentcollectie van Ferdinand Columbus (1488-1539), zoon van de ontdekker van Amerika, Christoffel Columbus, is een inventaris overgeleverd waarin veel prenten van Jacob Cornelisz nauwkeurig zijn beschreven.[1] In de verzameling die Ferdinand Columbus in Sevilla bijeenbracht bevonden zich zowel losse exemplaren van Jacobs *Heilige ridders,* als ook afdrukken gemonteerd op een rol. Uit de beschrijving in de Spaanse inventaris blijkt dat de serie oorspronkelijk uit zeven prenten heeft bestaan. Behalve van Michael en de vier bekende ridders vinden we vermeldingen van twee andere heiligen te paard. Van de gedetailleerd beschreven *Heilige Gandulphus* en *Heilige Sebastiaan* zijn geen afdrukken overgeleverd. Beide waren voorzien van het merkteken van Jacob Cornelisz War van Amsterdam.

Bovendien bezat Columbus ook een gemonteerd exemplaar van de reeks. Deze 'rotulo' of rol bestond, volgens de Spaanse inventaris, uit zes heiligen te paard met in het midden de engel Michael en was gemonteerd in deze volgorde: de heilige Hubertus, Quirinus, Joris, de engel Michael, Sebastiaan, Gandulphus en ten slotte Adrianus.[2] Het is onbekend wie verantwoordelijk was voor de presentatie van de prenten in deze sequentie: de verzamelaar, een tussenhandelaar, de drukker, de uitgever of toch al de ontwerper van de serie. Hoe dit ook zij, de volgorde waarin de prenten worden genoemd in de Spaanse inventaris, lijkt een logische, zowel visueel als inhoudelijk. De serie begint dan met de *Heilige Hubertus*, de enige prent van de reeks waarop in het tafeletje met Jacobs merkteken de datum (1510) is aangebracht. Hubertus is voorgesteld als jonge edelman op het moment van zijn bekering. In het spectaculaire ont-


9.2


9.3


9.4


9.5

werp rijden ruiter en paard in volle vaart naar rechts, maar wenden zich gelijktijdig naar het hert links dat zij achtervolgen en dat half binnen het beeldvlak is voorgesteld. Hubertus ontwaart de crucifix tussen het gewei van zijn prooi en vouwt zijn handen in aanbidding. Zijn fijngesneden gezicht, weelderige haardos en hoed met pluimen zijn omgeven door een halo. Zowel ontwerp als uitvoering van de houtsnede getuigen van een grote ambitie en vakmanschap. Op de sjabrak van het paard prijkt trots het wapen van Amsterdam.

De tweede ruiter, de heilige Quirinus, een bekeerde Romeinse officier, is voorgesteld als een zestiende-eeuwse militair, gezeten op een steigerend paard en zwaaiend met een banier. Ook de derde heilige ruiter, de drakendoder Joris, is uitgebeeld als een vaandeldrager in een modieus tenue. Met banieren zwaaiende soldaten zijn in de prentkunst geïntroduceerd door Albrecht Dürer. Het grafisch aantrekkelijke motief van wapperende vaandels werd overgenomen door Lucas van Leyden en Jacob Cornelisz.[3] De reeks *Heilige ridders* is qua ambitie en expressiviteit niet los te zien van Dürers invloed, maar geen van de ontwerpen gaat direct terug op een voorbeeld van de Duitse kunstenaar.[4] Dat geldt ook voor de middelste en centrale houtsnede in de reeks: de imposante aartsengel Michael vechtend met Satan. Energiek torent de engel boven zijn monsterlijke tegenstander uit om hem een laatste, zwierige slag toe te dienen.

De twee volgende prenten in de serie zijn zoals gezegd alleen bekend uit de inventaris van Ferdinand Columbus. Gandulphus, een heilig verklaarde Bourgondische krijgsman die onder meer werd vereerd in Haarlem, was volgens de beschrijving voorgesteld met een banier in zijn rechterhand en in zijn linker de teugels van zijn paard.[5] De heilige Sebastiaan was uitgebeeld gewapend met pijl en boog op een paard versierd met bellen, kwasten en kruizen.[6]

De zevende en laatste houtsnede toont de heilige Adrianus. De bekeerde heidense hoofdman is voorgesteld in volle wapenrusting, rijdend naar links. Onder zijn paard bevinden zich de attributen van zijn marteldood: een aambeeld en een leeuw. Niet alleen vanwege zijn rijrichting vormt de heilige een toepasselijk slot van de reeks. In een tafeletje rechtsboven staat het Latijnse adres van de Amsterdamse uitgever Doen Pietersz. Evenals bij Hubertus, de eerste prent, is de sjabrak van het paard voorzien van het wapen van Amsterdam – vermoedelijk verwijzen ook de vele letters A op het kleed naar de stad.

De heiligen Adrianus en Sebastiaan, beiden beschermers tegen de pest, behoren tot de groep van veertien zogenaamde noodhelpers die in de Nederlanden werden vereerd. De andere heiligen en de engel Michael vormen geen vast gezelschap. Het zijn echter allen strijders tegen het



9.1



9.4

kwaad. Aaneengevoegd in hun ridderlijke uitdossingen, met in het midden de aartsengel Michael, vormden ze samen een fries van bijna twee meter dat grote indruk moet hebben gemaakt. Niet voor niets verwierf de Spaanse verzamelaar Columbus maar liefst drie vrijwel complete versies van de reeks die nu onvolledig is overgeleverd. De grote kwaliteitsverschillen tussen de bewaarde exemplaren duiden erop dat de houtsneden vaak zijn afgedrukt en dus aanzienlijk succes hebben gekend. *HL*

10

HIERONYMUSALTAARSTUK

Gedateerd 1511
Vijfluik, olieverf op paneel, 176 x 113 cm
(middenpaneel), 176 x 46 cm (zijluiken)
Gedateerd op balustrade op het rechterbuitenluik
Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. 646

Voor informatie, zie pp. 111-113.









11.1



11.2



11.3



11.7



11.8



11.9

11.1-12
DE GROTE RONDE PASSIE

Ca. 1511-1514, omlijsting 1517
Reeks van twaalf houtsneden met ronde en rechthoekige omlijstingen in twee varianten en Latijnse onderschriften.

Uitgegeven door Doen Pietersz te Amsterdam
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nrs. RP-P-BI-6258; -6259; -6260X; -6261X; -6262X; -6263X; -6263X; -6264X; -6265; 6266X; -6267X; -6268X; -6269X

11.1
HET LAATSTE AVONDMAAL

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.2
CHRISTUS OP DE OLIJFBERG

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.3
DE JUDASKUS

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.4
HET WEGVOEREN EN MISHANDELEN VAN CHRISTUS

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.5
DE BESPOTTING

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.6
DE GESELING

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm



11.4



11.5



11.6



11.10



11.11



11.12

11.7
DE DOORNENKRONING

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.8
PILATUS TOONT CHRISTUS AAN HET VOLK (ECCE HOMO)

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.9
DE KRUISDRAGING

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.10
DE KRUISIGING

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.11
DE GRAFLEGGING

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

11.12
DE OPSTANDING

Houtsnede, gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm

Literatuur: Steinbart 1937, pp. 38-63, nrs. 20-31; Hébert 1982, dl. 2, pp. 275-278, nrs. 3170-3181; Filedt Kok 1988, pp. 89-94 ; Möller 2005, pp. 108-145; McDonald e.a. 2004, dl. 2, pp. 509-510, nr. 2773; Veldman 2011, pp. 46-53.



11.4

130912_p164_320.indd 190 18-02-14 11:21



11.8

130912_p164_320.indd 191 18-02-14 11:21

De passie (het lijden, de dood en wederopstanding van Christus) is een van de meest voorkomende thema's in de vroege prentkunst. Vrijwel iedere productieve vijftiende- en zestiende-eeuwse Noordelijke prentmaker vervaardigde een of meer passiereeksen. Albrecht Dürer en Lucas van Leyden maakten er ieder drie; Jacob Cornelisz twee: een *Kleine Passie* (cat. 47) en de *Grote ronde Passie*. Ook zijn *Marialeven* (1507; cat. 2) bevatte al een aantal passievoorstellingen. Het plan voor de *Grote ronde Passie* moet zijn ingegeven door de reeks van negen ronde gravures met het lijdensverhaal die Lucas van Leyden in 1509 het licht deed zien (afb. 12.6).

Voor de uitvoering van zijn serie nam Jacob Cornelisz ruim de tijd: zijn twaalf ronde houtsneden zijn voorzien van data uiteenlopend van 1511 tot 1514. Evenals Lucas van Leyden gaf hij zijn voorstellingen ronde omlijstingen mee met renaissancemotieven in twee varianten, gesneden in twee aparte drukvormen. Voor het ontwerp van enkele voorstellingen was Jacob Cornelisz eveneens schatplichtig aan Lucas en zo ook aan Dürer en Martin Schongauer, wiens passiereeks uit circa 1485 voor alle genoemde prentmakers fungeerde als ijkpunt en inspiratiebron. Hoewel Jacob Cornelisz gebruik maakte van eerdere voorbeelden wijken zijn ontwerpen, verhaaltrant en keuzes voor hoofdscènes en nevenscènes op tal van punten af van die van zijn voorgangers. De iconografie van passiereeksen stond geenszins vast en afgezien van hoofdscènes zoals *Christus in de hof van Gethsemane*, het *Verraad van Judas* en *Kruisiging* vertoont de samenstelling van de vijftiende en zestiende-eeuwse series nogal wat variatie.[1]

Evenals Dürers *Kleine* en *Grote houtsnede Passie* opent de reeks van Jacob Cornelisz met het *Laatste Avondmaal*. De voorstelling van Christus met de slapende Johannes op schoot omgeven door druk gebarende apostelen vertoont verwantschap met Dürers houtsneden uit diens passiereeksen van omstreeks 1510. Jacobs expressieve gezichten en houdingen zijn directer en vrijer uitgevoerd. De houtsneden van de Hollander zijn vaak schilderachtig genoemd, maar tekenachtig is waarschijnlijk een betere omschrijving. Bij het aanbrengen van ontwerpen op het houtblok lijkt hij zijn tekenstijl nauwelijks te hebben aangepast aan de techniek van de houtsnede. Waar Dürer werkte met een systeem van vaste lijnpatronen, daar vertonen Cornelisz' houtsneden een grote vrijheid in lijnvoering en arcering.

De ongedwongen tekentrant komt de expressieve werking van de prenten ten goede. Cornelisz' los getekende ontwerpen zijn met meer of minder gevoel uitgevoerd, afhankelijk van de snijder van het blok zo lijkt het – vergelijk bijvoorbeeld de gezichten in het *Laatste Avondmaal* met die in de houteriger *Judaskus* (zie afb. 12.7 en 12.8). Zoals gezegd kwam over een lange periode tot stand en hoogstwaarschijnlijk door verschillende handen. De ontwerpen vertonen echter consistentie. Cornelisz' onderwerpkeuze en composities zijn er steeds op gericht om de toeschouwer zich te laten inleven in Christus' lijden en in bijzonder in zijn lichamelijke pijnigingen. Zo toont de reeks het wegvoeren en mishandelen van Christus na zijn arrestatie, een scène die hoogstzelden is uitgebeeld (cat. 11.4). Christus wordt aan haren en baard getrokken, geschopt en geslagen en kijkt, tussen zijn twee beulen, de toeschouwer recht aan. Eenzelfde directe confrontatie met de lijdende mensenzoon ondergaat de toeschouwer bij de *Geseling* en de *Kruisdraging*.[2] Om de beschouwer te betrekken bij de voorstellingen en zijn blik te sturen maakt Jacob Cornelisz veelvuldig gebruik van bij- en rugfiguren, zoals in *Christus aan volk getoond* en de *Kruisiging*.

Van de vroegste editie van de reeks, voorzien van bovengenoemde ronde omlijstingen met de wapens van Holland en Amsterdam, zijn slechts zeven bladen overgeleverd. In 1517 gaf Doen Pietersz de reeks opnieuw uit met Latijnse onderschriften en een rechthoekige, ornamentele omlijsting in twee varianten. Deze editie, volledig bewaard in Amsterdam, wordt hier getoond. Ieder blad is gedrukt met behulp van vier blokken. De voorstelling is omgeven door een van een apart blok gedrukte rechthoekige omlijsting die is opgebouwd uit twee blokken. In het onderste is een rechthoek uitgespaard waar de blokken met de Latijnse teksten werden ingepast.[3] Niet alleen het druktechnisch vernuft wekt bewondering, de ornamentiek van de twee verschillende omlijstingen is even virtuoos als origineel. Draken en andere monsters bevolken de bovenste en onderste zwikken; in de ronde randen prijken schelpenachtige vormen, bellen en het wapen van Amsterdam.

Vermoedelijk waren de bladen bedoeld om in twee rijen boven elkaar te worden getoond. Dit geldt zeker voor een derde editie, waarin de voorstellingen van de passie zijn aangevuld met typologisch verwante scènes uit het Oude Testament (afb. 12.11). Deze uitgave, die eveneens omstreeks 1517 door Jacob Cornelisz is ontworpen en door Doen Pietersz op de markt werd gebracht, vertoont grote gelijkenis met de traditionele *Biblia pauperum* (afb. 12.11). Voor passievoorstellingen die niet in de *Biblia pauperum* zijn opgenomen werden nieuwe combinaties van oud- en nieuwtestamentische voorstellingen gevonden.[4] Dergelijke ingenieuze typologie zal waarschijnlijk vooral bedoeld zijn geweest voor theologisch onderlegde kopers, terwijl de passiereeks met ornamentele omlijstingen aantrekkelijk moet zijn geweest voor een breder publiek. Naast deze edities hebben Jacob Cornelisz en Doen Pietersz de *Grote ronde Passie* waarschijnlijk in nog twee varianten het licht doen zien. De inventaris van de vroeg zestiende-eeuwse prentverzameling van Ferdinand Columbus vermeldt een uitgave waarin Jacob Cornelisz' *Passie* is gecombineerd met een *Credo* van zijn hand.[5]

De houtsneden met de passie zijn zonder twijfel de meest verspreide en invloedrijkste prenten van Jacob Cornelisz. Nog in 1651 werd de reeks, voorzien van een nieuwe omlijsting, uitgegeven te Brussel.[6] Het zijn ook de enige prenten van Jacob Cornelisz die Karel van Mander roemt in diens levensbeschrijving in het *Schilder-*

130912_p164_320.indd 192 18-02-14 11:21



11.12

Boeck (1604).[7] De *Ronde Passie* van Lucas van Leyden was volgens Van Mander bedoeld als voorbeeld voor glasschilders.[8] Of een dergelijk gebruik meespeelde bij Jacob Cornelisz' keuze voor een rond formaat is ongewis. Feit is dat de prenten uit zijn *Passie*-reeks veelvuldig als voorbeeld hebben gediend voor schilderingen op zowel paneel als glas.[9] *HL*

12

DE CALVARIEBERG

Ca. 1511
Olieverf op paneel, 105 x 88,4 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-1967

Opschriften: op de rand van Veronica's jurk: SALVE SANCTA FACIES NOS[TRI] REDEMPTO[RIS]; op rand van Maria Magdalena's jurk: AMA SCIENT[IAM] SCRIPTVRA[RVM] ET VITI[A CARNIS NON AMABIS]; op de rand van de mantel van de man met tulband: GNOTO SOLITOS.

Herkomst: Andreas J.L. Baron van den Bogaerde van Terbrugge (1787-1855), Kasteel Heeswijk; diens zonen, Louis M.C (1826-1874) en D.T. Albéric (1829-1895), Kasteel Heeswijk; hun (†) veiling, 's-Hertogenbosch (Van der Does de Willebois e.a.), 24 september 1901, nr. 1, fl. 7.700, aan het museum.

Literatuur: Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp. 110, 195, nr. 264; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 89-92; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 116-117, nr. 264; Carroll 1987, pp. 174-182, nr. 12; Leeflang en Meuwissen 2003, p. 14; Meuwissen 2006, p. 58; Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-1967).

'Gegroet, heilig aangezicht van onze Verlosser' ('Salve sancta facies nostri redemptoris'), staat op de rand van de mantel van de heilige Veronica, die rechtsonder bij het kruis zit. Veronica was de vrouw die haar sluier of linnen doek afnam en het zweet van Christus' gezicht wiste toen deze zijn kruis naar Golgotha droeg, de heuvel waar hij zou worden gekruisigd. Rechtsboven is te zien hoe Christus, geslagen en bespot, met de doornenkroon op zijn hoofd en een spijkerblok aan zijn voeten, het kruis draagt, Veronica knielt voor hem en biedt haar doek aan. Volgens een legende zou er op wonderbaarlijke wijze een afdruk van het gelaat van Christus op de doek zijn verschenen, zoals te zien is op de doek die Veronica rechts vooraan ophoudt. Een tweede vrouwelijke heilige die prominent aanwezig is, is Maria Magdalena, die met gevouwen handen onder het kruis neerknielt. Op haar mantel staat de tekst: 'Bemin de kennis van de Schrift en u zult de zonden van het vlees niet beminnen' ('Ama scientiam Scripturarum et vitia carnis non amabis'). Deze uitspraak, die is ontleend aan brief 125 van de kerkvader Hieronymus, gericht aan Rusticus, is bijzonder toepasselijk voor een bekeerde zondares als Maria Magdalena. In de voorstelling is nog een tekst verwerkt: op de rand van de mantel van de man met de tulband staat het in het Grieks het motto 'Ken u zelf' ('Gnoto solitos').[1]

Jacob Cornelisz van Oostsanen zal in zijn leven tientallen Kruisigingen hebben geschilderd, maar dit Amsterdamse paneel is zonder twijfel de beste versie die bewaard is gebleven.[2] Behalve de Kruisiging en de Kruisdraging zijn er nog andere episodes uit het lijdensverhaal weergegeven, die zich als een stripverhaal voltrekken. Linksachter is Christus met zijn slapende discipelen verbeeld op de Olijfberg. Daarvoor, op het middenplan, neemt hij afscheid van zijn moeder, die rechtsachter in zwijm valt bij de aanblik van haar kruisdragende Zoon. Ook bij de Kruisiging is zij aanwezig, ondersteund door Johannes de Evangelist. Vier engelen in misgewaden vangen het bloed van Christus aan het kruis in miskelken op. Rechts van het kruis zijn Romeinse soldaten te paard en andere toeschouwers weergegeven, zoals twee jonge pages behorend bij de groep ruiters.

Het paneel is uitermate gedetailleerd geschilderd. In het verhaal liet Jacob geen detail achterwege: zo zien we op een spijker van het genoemde spijkerblok minutieuze restjes vlees en bloed, afkomstig van de voet van Christus. Daarnaast bevat het werk, in tegenstelling tot veel andere schilderijen van Jacob Cornelisz, details met *mordantvergulding*. Doorgaans imiteerde de schilder goud door loodtingeel te gebruiken – een pasteuze verf die de schittering van echt goud benaderde – maar hier bracht hij op veel plaatsen ook nog kleine laagjes echt goud aan, bijvoorbeeld in de stralenkransen en de brokaten mantels van Maria Magdalena en Veronica.[3]

Over de datering van het paneel bestond lang onduidelijkheid.[4] Nu het recentelijk gerestaureerd is, valt de schildertechniek beter te bestuderen en blijkt deze duidelijke parallellen te vertonen met de 1512 gedateerde *Aanbidding* uit Napels (cat. 13). De Amsterdamse Calvarieberg ontstond vermoedelijk iets eerder, omstreeks 1511.[5] De grootte van het paneel, de gedetailleerde verteltrant, de levensechte details, de rijke uitvoering met echt goud en de belangrijke plek die de vrouwen Maria Magdalena en Veronica hier innemen, doen vermoeden dat het schilderij gemaakt werd voor een vrouwenklooster. Nonnen konden zo het Kruisigingsverhaal letterlijk voor zich zien. Het paneel zou evenwel ook op of bij een aan de heilige Veronica gewijd altaar kunnen hebben gestaan.[6] *DM/MU*



12.1
Detail van de *Calvarieberg*, een jonge page



12

130912_p164_320.indd 195 18-02-14 11:22



13

13
DE AANBIDDING VAN CHRISTUS MET DE FAMILIE BOELEN

Gedateerd 1512
Olieverf op paneel, 128 x 177 cm
Gedateerd *Anno domini 1512 facta* op de kroonlijst in de achterste boog
Napels, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, inv. 3

Herkomst: schenking van Margriet Boelensdr aan het Kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger Haven, Amsterdam, 1512; kerk San Luigi dei Francesi, Napels, achttiende eeuw; overgebracht naar Rome door het Franse leger, 1799; gerestitueerd, Galleria di Francavilla, Real Museo Borbonico, Napels, 1802, later het museum.

Literatuur: Steinbart 1922, pp. 66-67, 156; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 195, nr. 253; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 115, nr. 253; Noach 1940, pp. 226-232; Scholtens 1958, pp. 198-210; Van Nieuwstadt 1975, pp. 211-214; Carroll 1987, pp. 105-121, nr. 4; Leeflang en Meuwissen 2003, nr. 1; Meuwissen 2006, p. 65-68; Van Bueren en Dudok van Heel 2012, pp. 169-179.

Dit schilderij, een memorietafel voor de Amsterdamse familie Boelen, is een hoogtepunt in het oeuvre van Jacob Cornelisz. Het paneel is het grootst bekende zelfstandige werk van de kunstenaar en toont de *Aanbidding van Christus* met aan weerszijden portretten. Op de achtergrond is een zee- of havengezicht met schepen afgebeeld, terwijl Christus' geboorteplaats Bethlehem niet aan zee ligt. Deze bijzondere iconografie – mogelijk gaat het om het eerste zeegezicht in de Noord-Nederlandse schilderkunst [1] – verwijst naar de bestemming van het schilderij: het is gemaakt voor het Amsterdamse Kartuizerklooster, genaamd Sint Andries ter Zaliger Haven. Bijzonder is dat de schenking van het werk voorkomt in de kloosterarchieven, met in de marge het jaartal 1512: 'Margriet Boelen heeft ons gegeven een geschilderd tafereel met de afbeelding van de Heer onze Verlosser in Bethlehem, ter waarde van vijftig florijnen'. Hierdoor weten we niet alleen wie de opdrachtgeefster van het werk was, maar ook waarvoor het stuk bestemd was. In het archiefstuk wordt Jacob Cornelisz niet als maker genoemd, maar sinds deze vermelding gekoppeld werd aan het Napelse schilderij, bestaan hierover geen twijfels meer.[2] Twee van de broers van de opdrachtgeefster, Hillebrand en Jacob, waren in het klooster Sint Andries ter Zaliger Haven ingetreden.

Ze zijn op het schilderij te herkennen aan hun lichte habijten met puntige kap, de kartuizerdracht.

Het paneel is één groot jubelfeest om de geboorte van de Verlosser. Maria en Jozef knielen naast de stenen kribbe waarin het Christuskind ligt, zijn hoofd op een korenschoof als verwijzing naar de eucharistie waar het brood symbool is van Christus' lichaam.[3] Zij worden vergezeld door een groot aantal musicerende engeltjes. Een van hen heeft een liedboek toepasselijk opengeslagen bij het lied 'Gloria in excelsis deo'. Bovenop de kroonlijst, waarin het jaartal 1512 is weergegeven, staan nog meer zingende en musicerende engeltjes. Drie van hen hangen een guirlande op. Op de vloer achter de kribbe ligt timmermansgereedschap van Jozef. Linksachter in het landschap heeft Jacob Cornelisz de verkondiging van Christus' geboorte aan de herders weergegeven. We zien de herders opnieuw onder de bogen van de ruïne, respectvol buigend richting de kribbe. Links van de geboortescène is de heilige Andreas afgebeeld, herkenbaar aan zijn Andreaskruis, rechts de heilige Margaretha, met haar kruisstaf en de draak.

Veel lastiger te identificeren zijn de geportretteerde personen die bij de Geboorte neerknielen: acht mannen links en acht vrouwen rechts. Er is lang vermoed dat de vrouw die door de heilige Margaretha wordt gepresenteerd de opdrachtgeefster Margriet Boelensdr zou zijn, met Margaretha als haar naamheilige. Recent is echter gebleken dat dit haar moeder Margriet Claas Heijnensdr (?-1459) is, die in 1512 al ruim vijftig jaar overleden was.[4] Tegenover haar knielt haar echtgenoot Dirk Boel Heinricksz (?-1459), die dus niet zijn naamheilige maar de patroonheilige van het Kartuizerklooster bij zich heeft. Margriet Boelensdr zelf is de vrouw in de zwarte kleding en witte sluier uiterst rechts. Ze zit tegenover Vechter Dirk Boelensz, haar enige broer die nog in leven was toen dit het schilderij werd gemaakt. De overige personen links en rechts zijn broers en zusters van Margriet.[5] Enkele van hen zijn te identificeren, zoals Margriets zusters Agnes en Duifje, die op het paneel gekleed gaan in de bruine habijten van het Sint Luciaklooster waar ze waren ingetreden. De indeling van het schilderij volgt zo het gebruikelijke patroon van dit type voorstellingen: de ouders op de belangrijkste plaats, dichtbij Christus gesitueerd, de zonen knielen achter de vader en de dochters achter de moeder.

Met uitzondering van Margriet en Vechter gaat het hier niet om portretten in de letterlijke zin van het woord, maar om 'standaardgezichten' die door middel van onder andere kleding persoonlijk gemaakt zijn. Het ging Margriet niet zozeer om levensechte portretten. Haar doel was haar familieleden in dit paneel te herenigen opdat nabestaanden en andere beschouwers konden bidden voor hun zielenheil. Vermoedelijk behoorde bij de voorstelling oorspronkelijk een tekst met de namen van de afgebeelde personen en een oproep tot gebed, aangebracht op een tekstbord of op de (oorspronkelijke) lijst.

Dat het hier om een speciale opdracht ging blijkt ook uit de schildertechniek. Het is het meest tekenachtig geschilderde paneel dat we van Jacob Cornelisz kennen, te beschouwen als een miniatuur op groot formaat.[6] De renaissance-ornamentiek in de pilaren van de ruïne – een van de vroegste voorbeelden van deze decoratiestijl in de Noordelijke Nederlanden – duidt erop dat de opdrachtgeefster met dit paneel graag aansloot bij de actuele smaak. Tijdens de Beeldenstorm in 1566 kreeg het Kartuizerklooster het zwaar te verduren en in 1577 werd zelfs het gehele klooster verwoest.[7] Het is dus bijzonder gelukkig dat dit grote paneel in zo'n goede staat bewaard is gebleven. *DM*

14
DE AANBIDDING VAN CHRISTUS MET MUSICERENDE ENGELEN

Ca. 1512-1515
Olieverf op paneel, 98,5 x 76,3 cm
Chicago, The Art Institute, inv. 1983.375

Herkomst: Spanish Art Gallery, Londen, 1914-1916 of daarna; Dr. John E. Stillwell, 1922; diens veiling, New York (American Art Association/Anderson Galleries), 1-3 December 1927, nr. 217, voor $ 10,250, aan kunsthandel Clapp en Graham voor George F. Harding Jr. († 1939), Chicago; door hem nagelaten aan het George F. Harding Museum, Chicago; door het museum aangeboden, veiling, New York (Sotheby/Parke/Bernet), 2 december 1976, nr. 210 (teruggetrokken); overgedragen aan The Art Institute, Chicago, 1982; aanwinst 1983.

Literatuur: Steinbart 1922, pp. 72-77, 157; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 195, nr. 254; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 116, nr. 254; Carroll 1987, pp. 105-106, nr. 4.1; Meuwissen 2006, pp. 67, 79; Wolff 2008, pp. 174-179.

De *Aanbidding van het Christuskind met musicerende engelen* was in de werkplaats van Van Oostsanen een geliefde compositie, die keer op keer – in verschillend formaten en van uiteenlopende kwaliteit – herhaald werd.[1] Deze versie uit Chicago komt compositorisch en schildertechnisch dicht bij het paneel met hetzelfde onderwerp in Napels, gemaakt voor de familie Boelen (cat. 13). Het heeft echter een staand formaat en bevat geen portretten van opdrachtgevers of andere personen die gememoreerd moesten worden. Onbekend is of er ooit zijluiken met portretten bij het paneel gehoord hebben.[2] In Chicago is de korenschoof onder Christus' hoofd veel prominenter in beeld gebracht dan op het paneel in Napels. Met dit motief wordt nadrukkelijk verwezen naar Christus' lichaam als het brood van de eucharistie.[3] Een ander verschil is dat Jozef zijn handen niet in gebed heeft, maar kruislings op zijn borst heeft geplaatst als teken van aanbidding en verwondering.[4] Verder zijn er diverse wijzigingen ten opzichte van het Napelse paneel, zoals de engeltjes die deels in andere houdingen weergegeven zijn – één komt rechtsboven in een duikvlucht aanvliegen – en de herders die het kind hulde komen brengen.

Opmerkelijk aan dit paneel zijn de vele kleine wijzigingen in het verfoppervlak, die waarschijnlijk werden aangebracht toen het schilderij nog in de werkplaats van Jacob Cornelisz stond.[5] Zo zijn de neusjes van veel engeltjes iets verbreed, enkele lichamen voller en sommige schouders



14

130912_p164_320.indd 198 18-02-14 11:22

wat ronder gemaakt. Het gezicht van Christus is met kleine penseelstreekjes overschilderd, waardoor het wat lieflijker lijkt, en zijn lichaam is met aangepaste contouren iets steviger gemaakt.

Enkele grovere overschilderingen zijn vermoedelijk later aangebracht, nadat het paneel al was voltooid. Deze bevinden zich in de gezichten van Maria en Jozef: de oorspronkelijke, door Jacob Cornelisz geschilderde ogen zijn bij beiden verhoogd en in vorm ietwat veranderd. Daardoor zijn deze gezichten niet zo popperig als Jacob Cornelisz ze doorgaans schilderde, en komen ze eerder overeen met het werk van Jacobs Brugse tijdgenoot Adriaen Isenbrandt (ca. 1485-1551). Dit doet vermoeden dat dit schilderij door deze kunstenaar deels is overschilderd.

Er zijn meerdere schilderijen van Noord-Nederlandse meesters bekend die nadat ze voltooid waren door Isenbrandt of diens Brugse tijdgenoten werden aangepast in Isenbrandts' stijl. Isenbrandt had mogelijk connecties in Leiden, en andersom werden vanuit Leiden schilderijen in Brugge aangeboden. Dit kwam onder andere doordat de Leidse schilder Pieter Cornelisz Kunst, de zoon van Cornelis Engebrechtsz, banden met Brugge had. Hij verbleef daar in 1530, terwijl zijn broer Cornelis Cornelisz Kunst, mogelijk periodiek als lakenhandelaar in deze stad verbleef.[6] Vermoedelijk kwam dus ook Jacobs *Aanbidding van Christus met musicerende engelen* op een zeker moment in Brugge terecht.[7] Het schilderij uit Napels zal zo geliefd zijn geweest dat diverse, eenvoudige versies daarvan vervaardigd werden die klaarblijkelijk ook buiten Amsterdam gewild waren. Wat ook de wandel van het paneel uit Chicago geweest is, ondanks de kleine en grotere overschilderingen kunnen we er op basis van de kenmerkende, tekenachtige schildertechniek van uitgaan dat dit werk grotendeels door Jacob Cornelisz zelf geschilderd is.[8]
DM



15
PORTRET VAN JACOB PIJNSSEN

Gedateerd 1512
Olieverf op paneel, 23 x 13,5 cm
Gedateerd op de cartouche in de rondboog
De lijst is origineel; lijst en paneel bestaan uit één stuk
Enschede, Rijksmuseum Twenthe, inv. 20

Herkomst: Joseph-Guillaume-Jean (1783-1861), chevalier Camberlyn d'Amougies, Brussel/Den Haag, nr. 20; H. chevalier, Camberlyn d'Amougies, kasteel Puttenbergh, Pepingen; diens veiling [*et al.*], Amsterdam (Fr. Muller), 13 juli 1926, nr. 600, fl. 11.500; Hans C.W. Tietje (geb. 1885), Amsterdam; kunsthandel Cassirer en Co, Amsterdam, aan het museum, 12 februari 1935.

Literatuur: Steinbart 1929, pp. 221-222, 256-257; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 198, nr. 291; Rotterdam 1936, nr. 94; Hoogewerff 1936-1947, dl. 4, pp. 416-418; Noach 1940, pp. 227-228; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 60, 119, nr. 291; Carroll 1987, pp. 268-271, nr. 32.

130912_p164_320.indd 199 18-02-14 11:22

Dit portretje toont de advocaat-fiscaal Jacob Pijnssen (ca. 1453-ca. 1519) op ongeveer 59-jarige leeftijd. Hij draagt een baret en een donkere tabbaard met bont. Als verwijzing naar zijn functie houdt hij in zijn rechterhand een rolletje papier. Pijnssen vervulde van 1490 tot 1515 het prestigieuze ambt van advocaat-fiscaal in dienst van de Habsburgse vorsten Filips de Schone en Maximiliaan I van Oostenrijk. In rechtszaken tegen het Habsburgse hof was hij verantwoordelijk voor de verdediging van de vorst.[1]

Jacob Pijnssen werd geboren in Delft als zoon van de burgemeester en schepen Willem Pijnssen. Hij studeerde in Leuven en Bologna. Zijn eerste echtgenote was Clementia de Huijter, dochter van de Delftse schout Jan de Huijter Klaasz.[2] Na haar overlijden trouwde hij met Gerarda van Boschuijsen, dochter van Claes Corf, heer van Boschuijsen, die grafelijk rentmeester en burgemeester van Alkmaar was. Via haar kon Pijnssen aanspraak maken op de heerlijkheid Offem bij Noordwijk, die zij in 1512 had geërfd van haar vader. Omdat het paneeltje 1512 gedateerd is en de wapens van zowel Pijnssen als Van Boschuijsen weergegeven zijn, is het goed mogelijk dat Pijnssen zijn portret door Van Oostsanen liet schilderen naar aanleiding van het verkrijgen van dit leengoed. Waar het portret heeft gehangen is niet bekend.[3]

Het portret lijkt wat krap in de lijst te zitten. Dit idee wordt versterkt doordat achter Pijnssen een lijst geschilderd is, voorzien van ornamenten. Daarmee bereikte Jacob een mooi trompe-l'oeil effect: de daadwerkelijke lijst en de geschilderde lijst daarbinnen ogen als een raam dat de geportretteerde verbindt met de ruimte van de beschouwer.[4] Het portretje is bijzonder klein: het is zo'n tien centimeter kleiner dan de portretten van Jan Gerritz van Egmond (cat. 32.a-c). Opvallend is dat veel portretten van Habsburgse vorsten, voor wie Pijnssen werkte, ook zo'n klein formaat hebben. Dit portret bewijst dat Jacob Cornelisz in ieder geval al in 1512 door de elite buiten Amsterdam voor een schildersopdracht gevraagd werd. *DM*



16

MEMORIETAFEL VOOR DE FAMILIE VAN CORSGEN ELBERTSZ

Ca 1510-1515
Olieverf op paneel, linkerfragment 90 x 57 cm, rechterfragment 89 x 73 cm
Amsterdam Museum, inv. SA 7304 en 8173 resp. en KA 27815 (lijst)

Aan de onderzijde van de (oorspronkelijke) lijst een gedeelte van een opschrift:
'Item in't iaer ons heren M CCCCC ende III twe daghen voer Korsdach starf Korsgen Elbertsen myn lieve …' / 'In't iaer ons heren M CCCCC ende ses op sinte Cecilien dach starf Gheerte Kortens myn lieve moeder [voor wiens si…]…'[1]

Herkomst: mogelijk Edward Solly (1776-1847), Berlijn; Berlijn, Kaiser Friedrichmuseum, mogelijk sinds 1821; door ruiling voor de stad Amsterdam verworven, 1923; linkerpaneel in het Rijksmuseum; rechterpaneel, met een kopie naar het linkerdeel door G. Rueter (inv. SA 32296), in de oude lijstdelen getoond in de Agnietenkapel; beide overgebracht naar het museum en samengevoegd, sinds 1975.

Literatuur: Le Long 1729, pp. 418, 495; Scheibler 1882, pp. 17-18, 21-22; De Bont 1893, pp. 149-185; Klönne 1894, pp. 283-385; Sterck 1919, pp. 87-94; Sterck 1921, pp. 225-227 (10-12); Steinbart 1922, pp. 47-53, 154; Six 1925, pp. 13-18, 33-34; Six 1926, pp. 146; Steinbart 1929, p. 4; Kessler 1932, pp. 101-103; De Vries 1934, pp. 10-11, 126; Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp. 112-113, 197, nr. 287; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 137-138; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 61, 118-119, nr. 287; coll. cat. Amsterdam 1975-1979, pp. 228-232, nr. 316; Carroll 1987, pp. 263-267, nr. 31; Schilder 1997, pp. 20-21; Utrecht 1999, pp. 120, 273; Carasso- Kok 2004, p. 326; Amsterdam 2008, pp. 42, 208.



Twee fragmenten en een deel van de oude inlijsting herinneren aan wat dit schilderij was: een memorietafel voor de overleden ouders van Margriet Corsgendr (ca. 1480-1556), non in het Sint Agnietenklooster. Zij is te zien op het rechtergedeelte, gekleed in het witte ordekleed met zwarte kap van de reguliere kanunnikessen. Vlak naast Margriet knielt haar moeder Geertruyt van der Schellingh Hendricksdr (?-1506) en, in een vergelijkbare positie op het linkerfragment, haar vader Corsgen Elbertsz (?-1503). De overige afgebeelde figuren zijn broers en zusters van Margriet, inclusief de vier jonggestorven meisjes die kleiner zijn weergegeven.[2] Uit de onvolledig bewaard gebleven inscriptie op de lijst blijken de intenties van de oudste dochter. Margriet noemt nadrukkelijk de sterfdagen van haar 'lieve' vader en moeder, waaruit blijkt dat zij dit schilderij liet maken ter nagedachtenis aan haar ouders. Over Corsgen Elbertsz is niet veel bekend maar hij zal net als zijn vrouw tot de invloedrijke Amsterdamse families van zijn tijd hebben behoord.[3] Geertruyts vader Hendrick Coenensz van der Schellingh (1427-1495) was een van de stichters van het Minderbroedersklooster; haar moeder was Margriet Benningh Dircksdr (1430-1500), naar wie de opdrachtgeefster van het schilderij is vernoemd.[4]

Helaas is deze memorietafel van Jacob Cornelisz zwaar gehavend overgeleverd.[5] Door een drastische verzaging zijn de voorstelling in het midden en de gehele bovenzijde verloren gegaan. Oorspronkelijk was het paneel veel hoger en breder en daarmee een van Jacobs grootste scheppingen, daterend uit het begin van diens schildersloopbaan.[6] Het tafereel midden boven werd gedomineerd door de gekruisigde Christus. Resten van een kostbare rode draperie met goudbrokaat die op beide delen zijn te zien, wijzen erop dat Maria Magdalena was uitgebeeld, treurend onder het kruis. Jacob schilderde haar op de *Kruisiging* uit 1507 met een identiek geplooide draperie, maar dan in spiegelbeeld (cat. 4). Een gedeelte van haar aureool is nog zichtbaar rechts naast het hoofd van Corsgen Elbertsz.[7] Het hoekje blauwe stof met goudbrokaten rand, links op het paneel met de vrouwen, behoorde eveneens tot Maria Magdalena's kleding.[8] De geplooide roze stof linksboven op het rechterpaneel duidt op een zwevend engeltje, dat bloed van Christus in een kelk opvangt (vergelijk cat. 12). En de met goudbrokaat afgezette draperieën achter



16.1
Poging tot reconstructie van het oorspronkelijke paneel, Norbert Middelkoop en Tom van der Molen. De panelen uit het Amsterdam Museum zijn digitaal aangevuld met scènes afkomstig van de *Calvarieberg* uit het Rijksmuseum (cat. 12).

de beide ouders, links een blauwe en rechts een rode, behoren toe aan twee staande heiligenfiguren, wellicht – op grond van de traditionele kleuren – aan Maria en Johannes (afb. 16.1)

Margriet schonk het altaarstuk tussen 1516 en 1520 aan het Agnietenklooster aan de Oudezijds Voorburgwal, waar zij woonde en in 1524 'mater' werd. Daar hing het in de refter (eetzaal).[9] Hoewel meestal is aangenomen dat het aanvankelijk voor het ouderlijk huis was bestemd, kan het altaar gezien het grote formaat van meet af aan voor het klooster bedoeld zijn geweest. In dat geval betrof Margriets schenking slechts een eigendomsoverdracht. Toen het klooster in 1585 werd opgeheven, kwam het schilderij terecht bij Margriets oudste nichtje Margriet Heijmansdr (?-1598), wier moeder Engeltje Corsgendr (?-1545) schuin achter Margriet knielt, met witte kap. Tussen 1585 en 1717 moet het schilderij zijn verzaagd en daarmee ontdaan van de religieuze elementen.[10] De twee fragmenten met de portretten zijn toen aan elkaar bevestigd en voorzien van een overschildering met een tegelvloer en het Christusmonogram. Door vererving belandde het werk bij de cartograaf en burgemeester Nicolaes Witsen (1641-1717). Vanaf 1729 ontbrak lange tijd ieder spoor, totdat het schilderij eind negentiende eeuw opdook in het Kaiser Friedrich Museum in Berlijn. Daar werd het herkend als een werk van Jacob Cornelisz.[11] Nadat het verband met de gedocumenteerde memorietafel uit het Agnietenklooster werd gelegd, kwam het in 1923 weer terug in Amsterdam.[12] Curieus detail is dat op het rechterpaneel nog altijd een klein stukje van de zeventiende-eeuwse tegelvloer zichtbaar is. *NEM*

17

ALLEGORIE OP HET MISOFFER

Ca. 1510-1513
Pen en bruine inkt op papier (de inkt op de voorgrond is helder en in de achtergrond donkerder[1]), 36,7 x 20,6 cm
De verso toont een schets van het deel van het gewelf, dat op de voorzijde is afgesneden
Opschrift linksonder (in latere hand): *L*[ucas] en *1519*
Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. KdZ 4404

Herkomst: A. Coster, Brussel; diens veiling [e.a.], Amsterdam (Fr. Muller), 15-18 juni 1908, nr. 136, voor fl. 530; verworven door het museum, 1908.

Literatuur: Friedländer 1908-1909, pp. 49-54; Steinbart 1922, p. 162; Steinbart 1929, p. 214; Bock en Rosenberg 1930, p. 26; Washington/New York 1986, nr. 42; Carroll 1987, p. 63 (noot 160); New York 1995, pp. 99-100; Buck 2001, pp. 315, 319.

Op deze tekening is de aanwezigheid van Christus bij de eucharistie zeer letterlijk in beeld gebracht: op de voorgrond zien we drie priesters rond een altaartafel staan die de hostie en de wijn (het bloed van Christus) uitdelen aan gelovigen. Onder deze groep bevinden zich rijk geklede mannen, oude en jongere vrouwen, en een kind. De man met de bijbel in zijn hand en de vrouw die ons aankijkt linksvoor, zouden portretten kunnen zijn.[2] Op de achtergrond is *Christus in de Wijnpers* weergegeven. Hij staat met zijn voeten in de wijnmost en bezwijkt bijna onder het kruis op zijn rug, dat onderdeel van de wijnpers is geworden. Links en rechts van Christus legen twee mannen, mogelijk apostelen, manden met druiven in de pers, waarvan de inhoud (symbool van het bloed van Christus) in een ronde ton stroomt en vervolgens in vaten wordt overgeheveld.[3]

De Mystieke Wijnpers werd in de zestiende eeuw voornamelijk uitgebeeld op Franse gebrandschilderde glazen.[4] Gelet op de verhouding van hoogte en breedte was ook deze tekening mogelijk een ontwerp voor een gebrandschilderd glasraam, al dan niet als onderdeel van een reeks ramen waarop bijvoorbeeld de Zeven Sacramenten waren uitgebeeld. De tekening kan ook een *vidimus* voor een glasraam zijn geweest, een soort visueel contract om aan de opdrachtgever te tonen.[5] De nauwkeurig uitgewerkte voorgrondfiguren geven duidelijke aanwijzingen in deze richting.

Hoewel de tekening verschillende pennenstreken laat zien – de voorgrond is nauwkeurig opgezet in een helder bruine inkt en de achtergrond snel geschetst met een donkerdere bruine tint – toont het geheel onmiskenbaar de tekenhand van Jacob zelf. De grof aangegeven schaduwpartijen dwars over alle vormen heen, zoals over de mouwen van de voorgrondfiguur uiterst links, en de staccato-achtige haaltjes in de achtergrond, komen overeen met de ondertekeningen in zijn schilderijen en houtsneden.[6] *DM*



17

18

DE OPWEKKING VAN DE JONGELING TE NAÏN

Ca. 1510-1515
Pen en bruine inkt op papier, 25 x 23,7 cm
Opschrift rechtsonder (in latere hand):
Waer [of: *Warr*] *Van Ossanen*
Parijs, Bibliothèque Nationale de France, inv. 140

Herkomst: Michel de Marolles (1600-1681), Parijs (Lugt 1855); door hem verkocht aan de Bibliothèque du Roi, Parijs, 1667.

Literatuur: Steinbart 1920-1921, p. 936; Steinbart 1922, p. 163; Lugt 1936, p. 32 (nr. 140); New York 1995, p. 99; Meuwissen 2006, pp. 75-76; Dudok van Heel 2011, p. 54.

Deze tekening verbeeldt een van Christus' wonderen: de miraculeuze opwekking van de jongeling in de stad Naïn (Lucas 7:11-17). Deze jongen was de enige zoon van een weduwe en zijn dood was een groot verlies. Christus en zijn leerlingen arriveerden in Naïn op het moment dat het dode lichaam van de jongen de stad werd uitgedragen, omringd door een grote menigte. Christus had medelijden met de weduwe en zei haar niet te huilen. Hij raakte de baar aan en vroeg de jongen overeind te komen. De jongeling ging rechtop zitten en begon te praten, waarna Christus hem aan zijn moeder teruggaf. Op de tekening raakt Christus met zijn linkerhand de baar aan en maakt met zijn rechterhand een zegenend gebaar, waarop de jongeling overeind komt. De menigte op de achtergrond kijkt vol ongeloof toe.

Rechtsonder op het blad is in een andere kleur inkt de tekst 'Waer [of: Warr] Van Ossanen' aangebracht. Hoewel het handschrift mogelijk zestiende-eeuws is, zal Jacob dit opschrift niet zelf hebben toegevoegd, omdat hij signeerde met zijn monogram (zie Uitgelicht 1).[1] De inscriptie geeft wel aan dat al lange tijd gedacht werd dat deze tekening gemaakt is door Jacob War, afkomstig uit Oostzaan. De tekenstijl sluit hierop aan, met de voor Jacob kenmerkende, gedetailleerd getekende voorgrondfiguren en de summier aangegeven achtergrondpartij. Ook de schaduwpartijen, die zijn aangegeven

130912_p164_320.indd 203 18-02-14 11:22



18

met grove veelal gekruiste arceringen die de dieptewerking niet altijd ten goede komen, treffen we vaker in zijn tekenwerk aan (zie cat. 17).[2]

De tekening werd vermoedelijk gemaakt omstreeks 1510-1515. In 1520-1521 gaf Jacob Cornelisz dezelfde episode nogmaals weer, maar anders vormgegeven, als onderdeel van de prentenreeks de *Kleine Passie* (cat 47.a.4). De functie van de tekening is onbekend. De bovenkant is afgeknipt en vervangen door wit papier, mogelijk omdat het papier daar beschadigd was door vocht of doordat het blad ooit uit een album is losgemaakt. Misschien gaat het om een ontwerp voor een glasruitje, bijvoorbeeld in een reeks met wonderen van Christus.[3] De grafisch weergegeven achtergrondpartij kan ook wijzen op het ontwerp voor een onbekende of nooit uitgevoerde houtsnede. *DM*

130912_p164_320.indd 204 18-02-14 11:22

19
HET LAATSTE AVONDMAAL

Ca. 1510-1514
Pen en bruine inkt op papier, 24,4 x 20 cm
Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. KdZ 5526

Herkomst: onbekend.

Literatuur: Friedländer 1908-1909, p. 54; Steinbart 1937, p. 44; Bock en Rosenberg 1930, p. 26, nr. 5526; New York 1995, nr. 38; Buck 2001, p. 319.

Christus zit met zijn discipelen rond de tafel tijdens de viering van het joods Pascha in Jeruzalem. Hij zit midden achter de tafel, met rechts van hem Petrus, die zijn hand op zijn arm gelegd heeft en links Johannes, die zich tegen Christus aanvlijt. Tijdens deze laatste maaltijd met zijn discipelen kondigt Christus aan dat een van hen hem zal verraden en consacreert hij brood en wijn. De nadruk ligt hier op het laatste: de broden op tafel en de miskelk verwijzen naar Christus' woorden: 'Neemt, dit is mijn lichaam' en 'Dit is het bloed van mijn verbond' (Marcus 14:23-24).

Het gezelschap rond de tafel is getekend in fijne penlijnen, met parallelle en kruisarceringen in de donkere delen, zoals de plooival van de kleding. De achtergrond is daarentegen schetsmatiger en in dikkere lijnen opgezet. Eenzelfde contrast tussen de uitwerking in de voor- en achtergrond is te zien op de tekeningen *Allegorie op het misoffer* en de *Opwekking van de jongeling te Naïn* (cat. 17 en 18). Een tweede overeenkomst met deze twee tekeningen is de schijnbaar chaotische manier van arceren met lijnen die tegen de driedimensionaliteit van de figuren ingaan.

Jacob Cornelisz verbeeldde het Laatste Avondmaal op een vergelijkbare manier op een prent uit de *Grote ronde Passie* uit 1511-1514 (cat. 11.1). Ook op deze houtsnede is Christus met Johannes achter de tafel geplaatst tegen de achtergrond van een gordijn of muur, zitten de discipelen op houten bankjes en staat een schotel met het paaslam op tafel. De discipel op de voorgrond rechts, met zijn opgerichte blik, zijn hand op de knie en zijn uitgestrekte linkerbeen, is zowel op Jacobs tekening als op diens houtsnede geïnspireerd door Dürers *Laatste Avondmaal* uit diens *Kleine Passie* van ca. 1508-1509.[1] Gelet op de overeenkomsten met deze houtsnede uit Jacobs *Grote ronde Passie* ontstond de tekening mogelijk omstreeks dezelfde tijd als deze prentenreeks.



19

Naar de houtsnede met het *Laatste Avondmaal* van Jacob Cornelisz werden gebrandschilderde glasruitjes gemaakt.[2] Ook deze tekening was, gezien het formaat en de verfijnde uitwerking van de figuren, mogelijk een ontwerp voor een gebrandschilderd ruitje. *DM/YB*

20

DRIE VROUWEN KNIELEND IN GEBED

Ca. 1510-1515
Pen en bruine inkt op papier, gewassen in bruin en grijs, gehoogd met witte dekverf, 19,9 x 11,4 cm
Opschrift linksonder (in latere hand): *H.V. Eijck*
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. N 7

Herkomst: Emile Wauters (1846-1933), Parijs (Lugt 911); diens veiling, Amsterdam (Fr. Muller), 5 juni 1926, nr. 240; Franz W. Koenigs (1881-1941), Haarlem (Lugt 1023a), 1926; in bruikleen aan het museum, 1935-1940; met de Koenigs collectie aangekocht door D.G. van Beuningen, Rotterdam en geschonken aan het museum, 1940.

Literatuur: Londen 1929, nr. 511; Steinbart 1929, pp. 216-217, 258; Rotterdam 1934, nr. 17; Rotterdam 1936, nr. 31; Brussel 1937, nr. 16; Dijon 1950, nr. 54; Washington/New York/Minneapolis 1958, nr. 10.

Deze schilderachtige tekening geeft een fraai kijkje in de werkplaatspraktijk van Jacob Cornelisz van Oostsanen. Het betreft namelijk een modeltekening, die in het atelier werd bewaard als voorbeeld voor vrouwelijke gebedsportretten op memorietafels (zie bijvoorbeeld cat. 13 en 29). Tot ver in de zestiende eeuw beschikte elke schilder en zijn werkplaats over een voorraad modellen, die werden gebruikt bij de productie van schilderijen. Deze modeltekeningen waren vaak geen originele ontwerpen of eigenhandige studies, maar kopieën naar schilderijen of andere tekeningen, vervaardigd door een medewerker uit het atelier.

Ook deze voorstelling van drie vrouwen is waarschijnlijk naar een voorbeeld gekopieerd. De deels onderbroken contourlijnen, zoals goed te zien is in de kap van de meest linkse vrouw, duiden erop dat de compositie geen origineel ontwerp is, maar is overgetrokken van een andere tekening. Verschillende technieken waren voor dat doel voorhanden.[1] Ook het feit dat de drie vrouwen naar rechts zijn gekeerd kan een aanwijzing zijn dat het hier om een kopie gaat. De traditionele plaats van vrouwen was aan de linkerzijde van Christus, rechts voor de beschouwer. Rechts van Christus, dus links voor ons, was de belangrijkste



20

plek en die was over het algemeen voorbehouden aan mannen. Hier zijn weinig uitzonderingen op bekend.[2] Wellicht is de voorstelling in spiegelbeeld van het voorbeeld overgenomen.

De wijze waarop de vrouwen zijn weergegeven staat dicht bij de stichtersportretten op een klein drieluikje van ca. 1510-1515 dat aan Jacob Cornelisz wordt toegeschreven.[3] Daar flankeren op het rechterzijluik drie vrouwen, een kind en de heilige Barbara een Kruisiging op het centrale paneel. Hoewel in deze tekening de drie vrouwen wat rommelig en vlak zijn uitgevoerd, zijn de arceringen in hun kleding kenmerkend voor Jacob Cornelisz, vergelijkbaar met die in houtsneden van of naar de kunstenaar. Het ligt dan ook voor de hand dat het prototype voor de tekening van Jacob Cornelisz zelf afkomstig is en rond 1510-1515 kan worden gedateerd.

De grijze wassingen en witte hoogsels waarmee de mantel van de voorste vrouw vakkundig is gemodelleerd, zijn vermoedelijk pas in tweede instantie aangebracht. Mogelijk werd dit gedaan door een medewerker, die de tekening gebruikte om de effecten van licht en schaduw uit te proberen, voordat hij een soortgelijke mantel in verf op paneel uitvoerde.[4] *JN*

21

MARIA MET KIND EN POMPEIUS OCCO EN ZIJN VROUW GERBRICH CLAESDR

Ca. 1515
Olieverf op paneel, middenpaneel 107 x 72 cm, zijluiken 107 x 30 cm
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 523, 524, 525

Herkomst: in opdracht vervaardigd voor Pompeius Occo (1483-1537); familie Romeo, Spanje, vroege negentiende eeuw; Florent van Ertborn (1784-1840), Antwerpen/Den Haag; door hem nagelaten aan het museum, 1840.

Literatuur: Scheibler 1882, p. 20; Steinbart 1922, pp. 89-100; Six 1925, pp. 8-12, 34; Six 1926, pp. 141-142; Sterck 1926, pp. 250-254; Sterck 1928, p. 125; Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp.103-104, 193, nr. 242; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 111-114; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 56, 114, nr. 242; Nübel 1972, pp. 242-243; Carroll 1987, pp.157-163, nr. 10; coll. cat. Antwerpen 1988, p. 92; Wüstefeld 2011, pp. 355-356.

'Wees gegroet Maria, vol van genade. De heer is met U. Gij zijt de Gezegende onder de vrouwen en gezegend is Jezus, de vrucht van Uw schoot.'[1] Deze twee regels, in het Latijn, stonden ooit te lezen midden onder op de lijst van dit drieluik. De traditionele lofzang op Maria als moeder van Christus is hier in de mond gelegd van het biddende echtpaar op de zijluiken: Pompeius Occo (1483-1537) en zijn vrouw Gerberich Claesdr (1491-1558). In hun gebed kunnen zij rekenen op de voorspraak van twee heiligen: Sint Sebastiaan, met pijl en boog, en Maria Magdalena, met zalfpot. Doordat de blik van de opdrachtgevers naar de toeschouwer is gericht, wordt ook deze deelgenoot van de boodschap die in dit drieluik is verbeeld.

Occo en zijn vrouw bevinden zich, vroom knielend, met de beschermheiligen op het aardse niveau, terwijl aan hen als in een hemels visioen Maria met het Christuskind verschijnt. Het berglandschap in de achtergrond, dat achter de lijsten doorloopt, verbindt de drie delen onderling tot één geheel. Achter Maria zijn de Kindermoord en de Vlucht naar Egypte weergegeven. Het Christuskind zit op een geborduurd kussen. Twee engeltjes benadrukken zijn goddelijke natuur, de een met een luit, de ander met een mandje met kersen waaraan Christus zich te goed doet en die, als hemelse vruchten, diens menswording symboliseren.[2] Maria is weergegeven als hemelse koningin. Op haar hoofd draagt zij behalve een witte sluier, symbool van de zuiverheid, een kroon, voorzien van de spreuk 'Gloria in excelsis deo': Ere zij God in den Hoge. Deze lofzang wordt kracht bijgezet door het groepje zingende engelen met bladmuziek boven haar hoofd. Hier zweeft ook de duif van de Heilige Geest; geheel bovenin ziet een zegenende God de Vader toe.

In gesloten toestand waren op de zijluiken van de triptiek Adam en Eva ter weerszijden van de Boom van Goed en Kwaad weergegeven. Alleen Eva is nog enigszins bewaard gebleven (afb. 21.1),



21.1
Achterzijde van het rechterluik van het triptiek met Eva, gebaseerd op *De Zondeval* van Albrecht Dürer, zie afb. 21.2



21.2
Albrecht Dürer, *De Zondeval*, 1504, 25,1 x 19,2 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



21

zij het in matige toestand. Desondanks is te zien dat Jacob zich voor deze voorstelling baseerde op de *Zondeval* van Albrecht Dürer uit 1504 (afb. 21.2).[3] Theologisch gezien gaat het thema van de Zondeval vooraf aan de op handen zijnde Verlossing die in de geopende toestand van het drieluik wordt geopenbaard.

Het is de vraag of de erudiete boodschap van het middentafereel geheel door Jacob is bedacht. Gezien de achtergronden van zijn opdrachtgever zal deze zeker invloed op de iconografie hebben gehad. Pompeius Occo werd geboren in Oost-Friesland maar groeide op in humanistische kringen in Augsburg, waar hij lange tijd voor de Fuggerbank werkzaam was. In 1510 of 1511 verhuisde hij als factor voor de Fuggers naar Amsterdam – misschien had hij Dürers *Adam en Eva*-prent wel bij zich. Dat Occo zich hier liet vergezellen van de heilige Sebastiaan, kan wijzen op zijn lidmaatschap van de Handboogschutterij, waarvan Sebastiaan de patroonheilige was. Het drieluik had wellicht als doel om de gewenste status van Occo en zijn vrouw te bekrachtigen. Ook de familiewapens aan de takken boven de hoofdpersonen, dragen daartoe bij. De portretten zelf vallen op door hun realisme, reden voor sommigen om ze in verband te brengen met Jacob Cornelisz' talentvolle zoon Dirck Jacobsz, van wiens hand een veel later portret van Occo bekend is (afb. 1.8).[4]

Hoewel er meerdere opdrachten van Occo aan Jacob Cornelisz bekend zijn (cat. 6 en 22), is het drieluik met Maria en het Christuskind de meest monumentale getuigenis van de bijzondere relatie tussen de humanist en de kunstenaar, die beiden in de Kalverstraat woonden. Uitgaande

130912_p164_320.indd 208 18-02-14 11:23



22.a-c

HET MIRAKEL TER HEILIGE STEDE

Ca. 1515

22.a

OMSTANDERS BIJ DE TOEDIENING VAN DE HOSTIE

Tempera op doek, 79,5 x 30 cm
Amsterdam, Amsterdam Museum, inv. SB 5410
(bruikleen Protestantse Gemeente te Amsterdam)

22.b

DE VROUW GOOIT HET BRAAKSEL IN HET VUUR; WIEROOKTOEZWAAIENDE ENGELEN; DE VROUW PAKT DE HOSTIE UIT HET VUUR

Tempera op doek, 85,5 x 171,5 cm
Amsterdam, Amsterdam Museum, inv. SB 5409
(bruikleen Protestantse Gemeente te Amsterdam)

22.c

EEN VROUW KNIELT BIJ DE KIST; HET PLAATSEN VAN DE HOSTIE IN DE MONSTRANS; DE PROCESSIE

Tempera op doek, 113 x 41,5 cm
Amsterdam, Amsterdam Museum, inv. SB 5411
(bruikleen Protestantse Gemeente te Amsterdam)

Herkomst: Nieuwezijds Kapel (voorheen De Heilige Stede), Amsterdam; Protestantse Gemeente, Amsterdam; in bruikleen aan het museum, sinds 1975.

Literatuur: Wagenaar 1760-1767, dl. 2, p. 123; Meijer 1876, pp. 130-131; De Vries 1876, pp. 535-537; Klönne 1894, pp. 83-84; Sterck 1895; Steinbart 1922, p. 5; Six 1925, pp. 26-31, 34; Six 1926, pp. 140-141; Sterck 1928, pp. 133-142, Steinbart 1929, pp. 222-223; Steinbart 1937, pp. 74-75; Friedländer 1924-1937 dl. 12, p. 98; Hoogewerff 1936-1947, dl. 2, pp. 550-557; Amsterdam 1958, nr. 106a; Nübel 1972, pp. 245; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 54; Carroll 1987, pp. 257-262, nr. 30; Margry 1988, p. 14; Wolfthal 1989, pp. 85-86 nr. 93, p. 222 nr. 93; Van den Bos 1994, p. 11, 15; Carasso-Kok 2004, p. 230; De Kruijf 2005, p. 70-78; Amsterdam 2008, pp. 58-59, 208.

Hoewel onvolledig en in matige toestand bewaard, behoren deze doekschilderingen tot de grootste schatten van het Amsterdam Museum. De incomplete reeks – bestaande uit acht doeken, waarvan er sommige op elkaar aansluiten – vertelt het verhaal van de wonderbaarlijke hostie, die de stad als pelgrimsoord op de kaart zette: het Mirakel van Amsterdam. Het verhaal speelt in de nacht van 15 op 16 maart 1345 in de huidige Kalverstraat. Een ernstig zieke man krijgt thuis de laatste sacramenten toegediend. Wanneer hij de gewijde ouwel met zijn voedsel opgeeft, werpt zijn verzorgster het braaksel in het haardvuur. De hostie blijkt echter ongeschonden, zoals de vrouw de volgende dag constateert. Zonder zich te branden pakt ze hem uit de haard en legt hem op een linnen doek in een kist. De priester, die eerder het sacrament heeft toegediend, neemt de hostie mee naar de Oude Kerk. De volgende dag blijkt deze echter teruggekeerd naar de kist in het huis van de man. Wanneer hij de ouwel opnieuw meeneemt, herhaalt het wonderbaarlijke ritueel zich.[1] Nu besluit de priester tot een eerbiediger aanpak. Geplaatst in een monstrans wordt de hostie in een plechtige processie naar de kerk overgebracht – en keert daarna niet meer terug naar het huis.
Al in 1347 krijgt de monstrans met de hostie zijn definitieve altaar in het tot kapel verbouwde huisje.[2] Deze plaats groeit al snel uit tot een bedevaartsoord, reden om de 'Heilige Stede' flink te vergroten. Bij de grote stadsbrand van 1452, die ook de kapel in de as legt, blijkt de hostie opnieuw tegen vuur bestand, wat verder bijdraagt tot de populariteit van het wonder. Na de herbouw wordt de kapel nog enkele malen vergroot om de stroom pelgrims te kunnen opvangen. De doekschildering van Jacob Cornelisz is wellicht onderdeel van de decoratie van de Kapel ter Heilige Stede, gemaakt tussen 1513 en 1519, toen Pompeius Occo kerkmeester was (zie cat. 35a-b). Als aanleiding tot de opdracht is het bezoek gesuggereerd dat keizer Karel V in juni 1515 aan Amsterdam bracht.

De acht fragmenten laten episoden zien uit het Mirakelverhaal.[3] Van links naar rechts zien we: twee staande figuren, waarschijnlijk de priester en een devote omstander, voor of tijdens het toedienen van de hostie aan de stervende man; twee engelen knielend bij het vuur, met links nog juist de hand die de lege schaal vasthoudt; twee engelen met wierookvaten, kennelijk zwevend boven het vuur; twee engelen die toezien hoe de vrouw de hostie uit het vuur pakt. Het langwerpige

van de onvolledig bewaarde inscriptie op de rand onder de beide portretten – 'A di 15 iunii etatis [32 a° 1515]' bij Occo en 'Adi 8 decembris [etatis 24 a° 1515]' bij zijn vrouw – zal het in of kort na 1515 zijn geschilderd.[5] Opvallend is dat de drie kinderen die het paar toen al had op het drieluik afwezig zijn.[6] In zijn vaders testament uit 1532 kreeg de oudste zoon Sybrant Occo (1514-1587) het forse huisaltaar toebedeeld. Daarin staat het vermeld als 'zyn beste tavereel van Adam ende Eva'.[7] *NEM*



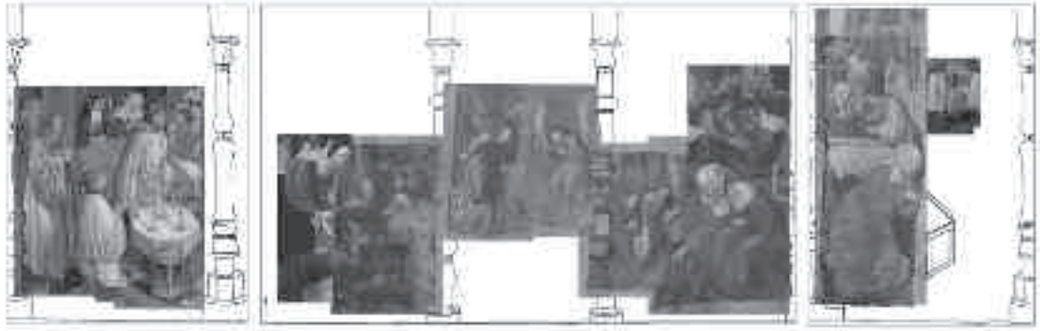
22.a, b, c

fragment rechts bevat drie scènes: onderin knielt de vrouw bij de kist; erboven plaatst de priester de hostie in de monstrans en op de achtergrond wordt deze in processie naar de Oude Kerk overgebracht.

Mogelijk is de oorspronkelijke voorstelling bij de religieuze omwentelingen in 1578 verwijderd en in stukken gesneden, omdat deze teveel verbonden was met het katholieke verleden.[4] Zeker is dat de historicus Jan Wagenaar, die in 1765 sprak van 'eenige brokken van een gedoodverwd Schilderstuk', al een gehavend kunstwerk zag.[5] Sinds de herontdekking in 1845 zijn diverse suggesties gedaan omtrent de oorspronkelijke vorm en functie van de schildering. Vanwege de bijzondere drager en techniek – tempera op doek – is gedacht aan een snel vervaardigd gelegenheidswerk, dat later op een drager is bevestigd. De verticale rijen spijkergaten getuigen daar nog van.[6]

Mocht de doekschildering uiteindelijk bestemd zijn geweest voor een vaste locatie, ligt de Heilige Stede het meest voor de hand.[7] Een recente reconstructie van de gehele voorstelling gaat uit van een horizontaal fries met de zeven belangrijkste scènes uit het verhaal, van de toediening van het sacrament tot de bekrachtiging van de wonderstatus in 1346.[8] Belangrijk houvast bieden daarbij de verschillende zuiltypen die aan de randen van de meeste





22.1
Poging tot reconstructie van de presentatievorm van de doeken, Norbert Middelkoop en Tom van der Molen.
De voorstelling is op enkele plaatsen digitaal aangevuld met scènes afkomstig van twee processievaandels met Mirakelvoorstellingen uit 1555.

fragmenten zichtbaar zijn. Uitgaande van de enige nog bewaarde, verticale naad in het doek én van een symmetrische compositie, vormde de voorstelling van de wierook toezwaaiende engelen vermoedelijk het midden van de gehele serie. Opvallend afwezig op deze plaats is een afbeelding van de wonderbaarlijke hostie in het vuur, maar die is hier misschien nooit geschilderd. Indien het beeldverhaal was opgesteld om de monstrans heen, met daarin de hostie, zou deze niet alleen deel hebben uitgemaakt van de vertelling maar er tevens het vanzelfsprekende middelpunt van zijn geweest. Uit het onderzoek verricht in het kader van de tentoonstelling is gebleken dat hiervoor een presentatievorm in drie afzonderlijke delen het meest in aanmerking komt (afb. 22.1).[9] *NEM*

23
DE KRUISIGING EN ZES ANDERE PASSIETAFERELEN

Ca. 1515-1520
Olieverf op paneel, 118 x 103 cm
Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. ABM s87

Herkomst: pastoor Leonardus Vesters (1834-1893), Montfoort; door hem nagelaten aan het Aartsbisschoppelijk Museum Utrecht, voor 1903; opgegaan in het museum, 1976.

Literatuur: Dülberg 1903-1908, dl. 2, p. 11; Beets 1905, p. 181 (noot 1); Utrecht 1913, nr. 15; Steinbart 1922, pp. 87-88, 160; Rientjes 1922, pp. 44, 47; Six 1925, pp. 16, 18, 27; Six 1926; coll. cat. Utrecht 1933, nr. 508; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 94-100; coll. cat. Utrecht 1948, pp. 110-114; Carroll 1987, p. 177, nr. 12.7; coll. cat. Utrecht 2002, p. 43; Hourihane 2009, pp. 144, 335-336.

Dit paneel, waarop de passie van Christus als een beeldverhaal is uitgebeeld, was mogelijk bedoeld als altaarstuk in een privékapel van bijvoorbeeld een gilde of familie in een kerk of klooster. Door het geschilderde gouden lijstwerk oogt dit paneel als een drieluik waarvan de 'zijluiken' zijn opgebouwd uit drie aparte voorstellingen. De centrale scène toont de *Kruisiging van Christus*, geplaatst in een bergachtige omgeving met rechts op de achtergrond Jeruzalem en in de verte de zee. Maria Magdalena knielt aan de voet van het kruis. Links daarvan zijn Maria, Johannes de Evangelist, Maria Cleophas en Maria Salome voorgesteld. Onder de groep ruiters rechts is de gelovige hoofdman, die met zijn rechterhand naar Christus wijst.

Aan weerszijden zijn drie scènes uit het passieverhaal afgebeeld. Linksboven bidt Christus knielend op de Olijfberg. Een engel houdt hem de lijdensbeker voor, terwijl drie discipelen liggen te slapen. Op de achtergrond leidt Judas door de poort binnenkomende soldaten naar Christus. De middelste voorstelling toont de *Handwassing van Pilatus*. Rechts van Pilatus staat zijn vrouw die hem haar droom vertelt (Mattheus 27:19). De rij besluit linksonder met *Christus aan het volk getoond (Ecce Homo)*. Rechtsboven is de *Kruisdraging* weergegeven. Christus bezwijkt onder het gewicht van het kruis. Simon van Cyrene helpt hem het kruis te dragen, terwijl de heilige Veronica hem de zweetdoek voorhoudt. Op de *Bewening* in het midden wordt Christus' lichaam ondersteund door Johannes en zalft Maria Magdalena zijn voeten. Maria knielt naast haar gestorven zoon. Achter Johannes staat Jozef van Arimathea met drie nagels in zijn hand; rechts staat Nicodemus. Op de voorstelling daaronder wordt het lichaam van Christus door hen beiden in een sarcofaag gelegd, in het gezelschap van Maria, Johannes, Maria Magdalena en de twee andere Maria's.

De voorstellingen op dit schilderij zijn geïnspireerd op houtsneden van Jacob Cornelisz. Zo zijn de *Ecce Homo*, *Christus op de Olijfberg*, de *Kruisdraging* en de *Graflegging* vereenvoudigde versies van de gelijknamige houtsneden uit de *Ronde Passie* uit 1511-1514 (cat. 11.). De moordenaars en Maria Magdalena uit de *Kruisiging* ontleende de schilder waarschijnlijk aan Van Oostsanens ongedateerde houtsnede met hetzelfde onderwerp (afb. 23.1).[1]

De toeschrijvingen van het schilderij lopen erg uiteen. Het probleem is dat de conditie van het werk te weinig informatie geeft om hierover uitspraken te kunnen doen; het schilderij heeft in de loop der tijd sterk geleden. Verflagen zijn (deels) versleten, het werk bevat veel retouches en er zijn vele kleine lacunes ofwel beschadigingen tot op de houten drager.[2] De maker van deze *Kruisiging met Passietaferelen* moet het werk van Jacob Cornelisz goed gekend hebben, zoals blijkt uit het gebruik van de prenten alsmede uit enkele schildertechnische overeenkomsten. Zo zijn de figuren met bruine contourlijnen omkaderd en besteedde de kunstenaar veel aandacht aan de brokaten gewaden, net als Jacob deed. Het werk lijkt daarom in ieder geval in de werkplaats van Van Oostsanen te zijn gemaakt. *ML*



23.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen,
De Kruisiging, ongedateerd,
Stuttgart, Staatsgalerie,
Graphische Sammlung



23



130912_p164_320.indd 214 18-02-14 11:23

24

MARIA MET KIND EN MUSICERENDE ENGELTJES

Ca. 1512-1515
Olieverf op paneel, 79,0 x 53,4 cm
Particuliere collectie, Verenigde Staten

Herkomst: particuliere collectie, Portugal; kunsthandel Jean-François Heim, Parijs, 1999; Alexander Gallery, New York; door hen aangeboden, veiling, New York (Sotheby's), 25 januari 2001, nr. 39a; door Acevo verkocht aan de huidige eigenaar, 2008.

Literatuur: Meuwissen 2006, pp. 65, 68-69, 70, 79-80 (noten 63-71), 252-253; Meuwissen 2006a, pp. 2-3; Wolff 2008, pp. 178, 179 (noot 14).

Gezeten voor een goudkleurige nis en omgeven door een negental engeltjes, kijkt Maria vertederd naar het Christuskind dat zittend op twee fraai bewerkte kussens kersen aan het snoepen is. De mand met kersen, gepresenteerd door een curieus met borstkuras getooide engel, symboliseert hier het hemelse fruit dat eenieder die ervan eet, verlossing brengt. Vier engeltjes brengen luisterrijke muziek ten gehore, op luit, blokfluit, schalmei en triangel, terwijl twee anderen Maria met bloemen vereren. De laatste twee putti dragen een kroon, waarmee zij de Maagd tot Hemelse koningin kronen.

Dergelijke voorstellingen met Maria en haar Kind, al dan niet omgeven door engelen, raakten vanaf de eerste helft van de vijftiende eeuw bijzonder populair in de Nederlanden. De zogenaamde *Notre-Dame de Grâce*, een veertiende-eeuwse Italiaanse kopie naar een Byzantijns ikoon, speelde bij die popularisering een belangrijke rol. In 1440 bracht kanunnik Fursy du Bruille dit schilderij vanuit Rome naar zijn kathedraal in Cambrai (Kamerijk) in Noord-Frankrijk, waar het werk werd aanbeden alsof het door de Heilige Lucas zelf geschilderd was. De vele kopieën en variaties die van de Madonna van Cambrai voor de vele bezoekende pelgrims werden vervaardigd, zorgden voor een enorme populariteit van de voorstelling die tot halverwege de zestiende eeuw onverminderd van kracht bleef.

Net als collega-schilders en tijdgenoten Jan Gossaert, Joos van Cleve, Quinten Massys en Jan van Scorel, schilderde Jacob Cornelisz het thema meerdere keren, bijna uitsluitend als middenpaneel van een drieluik, zoals blijkt uit enkele andere voorbeelden op deze tentoonstelling (zie cat. 25a-b, 26). Het paneel is zonder twijfel verwant met het middenpaneel van het zogenaamde Pompeius Occo-drieluik in Antwerpen (cat. 21), dat voorheen op de lijst het jaartal 1515 droeg.[1] Het schilderij uit particulier bezit lijkt iets eerder te zijn geschilderd.[2] Beide schilderijen hebben de hoofdfiguren van de voorstelling, Maria en het Christuskind, alsook de twee voorste engelen met elkaar gemeen, ofschoon er ook subtiele verschillen zichtbaar zijn, vooral in de houding van Maria, die minder aandacht voor haar zoon lijkt te hebben, maar enigszins in gedachten verzonken voor zich uit staart. Haar hoofdhaar is bedekt met een sluier en de kroon.

Er is nog een derde variant van de compositie bekend, een schilderij dat zich tot 1940 in de kunsthandel van Jacques Goudstikker in Amsterdam bevond, voordat het verloren ging in de duistere krochten van het ondergaande Derde Rijk.[3] Dit schilderij, uitsluitend bekend van een zwart-wit afbeelding, lijkt niet van dezelfde schildershand en is waarschijnlijk een latere kopie. Wat dat schilderij echter zo interessant maakt is het decoratieve siersmeedwerk dat het tafereel bekroont en het een zekere ruimtelijkheid geeft die het onderhavige werk, met haar antracietkleurige boog, ontbeert. Bestudering van het schilderij uit de lijst en ook de röntgenfoto (afb. 24.1) leert ons echter dat deze boog niet bij het oorspronkelijke ontwerp hoort en veel later moet zijn aangebracht.[4] Het heeft er alle schijn van dat de oorspronkelijke bekroning van het schilderij er net zo sierlijk heeft uitgezien als op de kopie, getuige de nog zichtbare decoratieve elementen aan de bovenzijde van het tafereel.

Resteert de vraag of de *Maria met kind en engeltjes* van Jacob Cornelisz, een prachtig eigenhandig werk, moet worden beschouwd als een autonome devotievoorstelling of het middenpaneel van een drieluik. Gezien het feit dat alle andere voorbeelden waarin de schilder zelf een hand had onderdeel uitmaakten van een drieluik met stichters, lijkt het bijzonder onwaarschijnlijk dat het bij dit werk anders zou zijn. Op zoek dus naar twee luiken met stichters! *PvdB*



24.1
Detail van *Maria met kind en musicerende engeltjes*: röntgenfoto van het bovenste deel van het schilderij waarop het aanvankelijk geschilderde smeedwerk zichtbaar is.

25.a-b
MARIA MET KIND EN MUSICERENDE ENGELTJES

Ca. 1512-1515

25.a
MARIA MET KIND EN MUSICERENDE ENGELTJES

Olieverf op paneel, 66 x 57,5 cm
Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, in bruikleen aan Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. 3170

Herkomst: Graaf Harrach, 1902; kunsthandel Julius Böhler, München; kunsthandel H.O. Miethke, Wenen; kunsthandel Courtiers, Parijs; William H. Bennet, 1913; kunsthandel Thomas Agnew & sons, Londen, 1922; kunsthandel D.A. Hoogendijk, Amsterdam, 1929-1940; W.A. Hofer, Berlijn, 1940; Hermann Göring; Stichting Nederlandsch Kunstbezit/Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, nu Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Den Haag, inv. NK 1601, na 1945, in bruikleen aan de gemeente Arnhem, 1952-1988; in bruikleen aan Museum Boijmans Van Beuningen sinds 1988.

Literatuur: Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 114, nr. 240; Carroll 1987, pp. 143-150, nr. 8; coll. cat. Rotterdam 1994, nr. 68; Meuwissen en Leeflang 2003, pp. 37-41, nr. 2.

25.b
MARIA MET KIND EN MUSICERENDE ENGELTJES EN JORIS SAMPSON EN ENGELKEN COOLEN

Gedateerd 1518
Olieverf op paneel, middenpaneel 118,5 x 83,5 cm, zijluiken 118,5 x 41,5 cm
Uden, Museum voor Religieuze Kunst, inv. 1754

Opschriften cat. 25.b: (links) Ora pro nobis Sancti Georgus (op de zoom van het kleed over het bidbankje)/ Anno etatis Georga 37 Domini/ Anno D[o] m[ini] 1518; (rechts) A[nn]o etatis angele 35, Anno D[o]m[ini] 1518. In gesloten toestand is de spreuk 'spe vivo cum timore' aangebracht en zestien keer de samengestelde initialen van de afgebeelde personen.

Herkomst: mogelijk Sint Janskathedraal, Den Bosch; klooster Mariëngaarde, Aarle-Rixtel, mogelijk via Joris Sampsons' dochter die in 1548 naar Aarle Rixtel verhuisde[1]; in het museum sinds 1986.

Literatuur: Carroll 1987, pp. 143-144, kopie nr. 1; 's-Hertogenbosch 1990, p. 18; Uden 2003, nr. 12.

Op deze schilderijen zijn twee vergelijkbare voorstellingen weergegeven: *Maria met kind en musicerende engeltjes*. Deze compositie was een van Jacobs meest gewilde voorstellingen (cat. 21, 24, 26). Ze bestaan in verschillende formaten en in diverse uitvoeringen (voor de iconografie zie cat. 21 en 24). Het paneel uit Rotterdam (cat. 25.a) was oorspronkelijk onderdeel van een drieluik dat na 1902 uit elkaar werd gehaald. Daarbij zijn de achterkanten van de luiken ook losgehaald van de voorkanten, zodat in totaal vijf schilderijen ontstonden die apart verkocht konden worden. De voorkant van de luiken, met daarop portretten van onbekende personen, bevinden zich sinds 1970 in Düsseldorf.[2] De achterzijden bevinden zich in een particuliere verzameling.[3] Bijzonder is dat zich onder de verflagen van het Rotterdamse paneel een kwadraatnet bevindt: een getekend raster waarmee een uitgetekende compositie nauwgezet gekopieerd kon worden en desgewenst ook proportioneel vergroot of verkleind. Het kwadraatnet bevestigt dat het gaat om een standaardcompositie die naar behoefte herhaald kon worden (afb. 25.a.1).[4]

Onbekend is of zich onder de verflagen van het Udense triptiek ook een kwadraatnet bevindt. Op het linkerluik is de uit Den Bosch afkomstige Joris Sampson (ca. 1481-1532) weergegeven, met zijn zoontje en daarachter zijn naamheilige,



25.a



25.b



25.a.1
Detail van *Maria met kind en musicerende engeltjes*: het kwadraatnet dat zich onder het verfoppervlak bevindt is met infraroodreflectografie duidelijk zichtbaar.

de heilige Joris. Op het rechterluik staat Joris' echtgenote Engelke Coolen (1483-1540) met zes dochters, vergezeld door een Anna-te-drieën. Op de bidbankjes waarachter het echtpaar knielt bevinden zich wapenschilden en het jaartal 1518. Het zoontje op het linkerluik en de drie in doodshemdjes afgebeelde meisjes rechts hebben allen rode kruisjes boven hun handen. Dit betekent dat zij overleden waren toen het triptiek werd gemaakt.[5] Sampson was een prominent lid en begunstiger van de Illustre Onze Lieve Vrouwe Broederschap in Den Bosch.

De beduidend mindere kwaliteit van de zijluiken in Uden doet vermoeden dat Sampson in Amsterdam of elders op de vrije markt een bestaand triptiek kocht met nog onbeschilderde luiken, en dat hij deze door een kunstenaar in Den Bosch of elders liet beschilderen. Deze praktijk was in die tijd gebruikelijk. De onbekende schilder van de zijluiken werkte vervolgens waarschijnlijk ook het middenpaneel stevig bij, zoals te zien aan de koptypen die in het oeuvre van Jacob Cornelisz niet voorkomen.

Het Rotterdamse paneel en het Udense triptiek zijn beide afkomstig uit de Amsterdamse werkplaats van Jacob Cornelisz van Oostsanen. Deze kunstwerken maken duidelijk dat deze compositie van Van Oostsanen niet alleen in Amsterdam maar ook daarbuiten succesvol was. *DM*

26

MARIA MET KIND EN AUGUSTIJN VAN TEYLINGEN EN JUDOCA VAN EGMOND VAN DE NIJENBURG

Ca. 1515
Olieverf op paneel, middenpaneel 42 x 32 cm, zijpanelen 50 x 17 cm
Berlijn, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 607

Herkomst: in 1621 in Leiden in het bezit van Theodorus Schrevelius[1]; Edward Solly (1776-1844), Berlijn; door hem verkocht aan het Kaiser Friedrich Museum, Berlijn, 1821.

Literatuur: Steinbart 1922, pp. 99-101, 154; Kessler 1932, p. 101; Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp. 109, 193, nr. 241; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 114-116; Amsterdam 1958, p. 100, nr. 108; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 59, 114, nr. 241; coll. cat. Berlijn 1978, pp. 116-117, nr. 607; Carroll 1987, pp. 151-156, nr. 9; coll. cat. Berlijn 1996, p. 33.

Op dit drieluik zijn op de zijpanelen de opdrachtgevers van het werk weergegeven: de Alkmaarse burgemeester Augustijn van Teylingen (1474-1533) en zijn vrouw Judoca (of Joost Jansdr) van de Nijenburg (1484-1554). Zij konden geïdentificeerd worden dankzij twee eveneens door Jacob Cornelisz vervaardigde portretten waarop hun naam staat (cat. 61.a-b).[2] Op het centrale paneel vormen Maria en Christus het middelpunt, omringd door musicerende engeltjes die twee schalmeien en een luit bespelen. Jacob verbeeldde deze voorstelling vaker, inclusief de schaal kersen op de voorgrond, die 'als vruchten van het paradijs' naar de hemel verwijzen (cat. 21, 24, 25.a-b).[3] De opdrachtgevers, afgebeeld als halffiguren, zijn net zo groot als Maria en maken daardoor daadwerkelijk deel uit van de voorstelling.

Achter de schenkers op de zijpanelen zijn de heilige Augustinus en de heilige Barbara uitgebeeld. Augustinus, de naamheilige van Augustijn, is gekleed als bisschop met mijter en kromstaf en houdt een met een pijl doorboord hart in zijn hand. Een saillant detail is de haarfijn geborduurde Annunciatie, de aankondiging van Christus' geboorte aan Maria, op zijn mijter. De heilige Barbara, herkenbaar aan de pauwenveer en de toren achter haar, is de beschermster tegen een plotselinge dood. Het reliëf op de toren, met de onthoofding van een vrouw, verwijst naar de terechtstelling van Barbara door haar vader. Op de buitenzijde van het linkerpaneel is de Anna-te-drieën weergegeven: een binnen de laatmiddeleeuwse kunst veel voorkomend thema van de heilige Anna met haar dochter Maria en kleinzoon Christus. Op de achterzijde van het rechterpaneel is de heilige Elisabeth van Thüringen uitgebeeld, herkenbaar aan haar kronen en de bedelaar aan haar voeten. Zij wijdde zich aan de armen- en ziekenzorg en is het toonbeeld van menslievendheid en liefdadigheid.

De combinatie van de vier heiligen lijkt in eerste instantie niet voor de hand liggend. Het feit dat Augustijn en zijn vrouw twee zoontjes verloren zouden hebben, is hier vermoedelijk van grote betekenis en maakt de keuze voor deze heiligen begrijpelijker.[4] Het echtpaar Van Teylingen, diep bedroefd over het verlies van hun kinderen, wordt bijgestaan door Anna als symbool van de onvoorwaardelijke liefde voor het nageslacht, Elisabeth als symbool van de menslievendheid en Barbara die hen behoedt voor nog meer onverwacht sterven. Augustinus is ten slotte weergegeven als naamheilige van de opdrachtgever.

Tegen deze achtergrond lijkt het drieluik gefunctioneerd te hebben als memoriestuk. In 1621, toen het werk zich in de collectie van de humanist Theodorus Schrevelius bevond, werd het door Arnoldus Buchelius omschreven als een 'memori-tafelcken'.[5] Dergelijke voorstellingen werden gemaakt om gebed voor het zielenheil van de geportretteerden op te roepen.[6] Ondanks de afwezigheid van de twee overleden kinderen op de zijluiken, zal hun overlijden een rol hebben gespeeld bij het laten vervaardigen van dit memoriestuk. Gezien het kleine formaat van het werk lijkt een publieke functie niet waarschijnlijk en zal het werk bestemd zijn geweest voor privédevotie.

Bijzonder is de uitmuntende conditie van dit drieluik. De prachtige, heldere kleuren en de fraaie schilderstijl, nauwelijks door de tijd aangetast, maken dat het werk op glas geschilderd lijkt te zijn. Het drieluik kenmerkt zich door een grote verscheidenheid aan bijzondere details, typerend voor Jacobs schilderstijl tussen ca. 1512 en 1517.[7] De zorgvuldig uitgewerkte en rijk gekleurde reizigers, jagers en ridders te paard gaan op in alledaagse bezigheden en hebben geen erg in de bijzondere Mariaverschijning op de voorgrond. De achtergrond van de voorstelling – duidelijk met evenveel aandacht en zorg vervaardigd als de voorgrond – haalt dankzij de vele minutieuze details en narratieve aard de verteller in Jacob naar boven. *HG*



26



27.a-b

TWEE LUIKEN VAN EEN ALTAARSTUK MET OPDRACHTGEVER EN HEILIGEN

Ca. 1516

27.a

MR DIRK WILLEMSZ VAN RIETWIJK MET DE HEILIGE CHRISTOFFEL EN CHRISTUSKIND (binnenzijde) **EN HEILIGE ADALBERT** (buitenzijde)

Olieverf op paneel, 70 x 26,5 cm (oorspronkelijk aan de bovenzijden door de lijst halfrond bedekt)
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. 3378

27.b

DE HEILIGE CATHARINA (binnenzijde) **EN HEILIGE JEROEN** (buitenzijde)

Olieverf op paneel, 70 x 26,5 cm (oorspronkelijk aan de bovenzijden door de lijst halfrond bedekt)
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. 3379

Herkomst: kunsthandel Frank T. Sabin, Londen, 1931; mr. J.W. Frederiks (1889-1962), Den Haag; zijn dochter, dr. Edith Frederiks (1923-2012), Den Haag; in bruikleen aan het museum, 1966; door haar geschonken aan het museum, 1994.

Literatuur: Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 194, nr. 247; Den Haag 1945, nr. 42; Utrecht 1955, nr. 78; Laren 1961, nrs. 28-29; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 115, nr. 247; Carroll 1987, p. 325, nr. A8; coll. cat. Rotterdam 1994, nr. 71-72.

Deze twee panelen waren oorspronkelijk de luiken van een altaarstuk, met op het linkerluik een knielende geestelijke en de heilige Christoffel en rechts de heilige Catharina. Aan de buitenzijden zijn grisailleschilderingen van heiligen aangebracht, uitgebeeld als sculpturen in nissen. Welk onderwerp op het middenpaneel was weergegeven, is onbekend. Ook al is het altaarstuk niet meer compleet, recent onderzoek naar beide luiken levert verrassende nieuwe informatie op over de herkomst en de functie ervan.[1]

Om te beginnen is vastgesteld wie de tot nu toe onbekende geestelijke op het linkerluik is. Aan zijn kleding is te zien dat



27.a



27.b

130912_p164_320.indd 220 18-02-14 11:23





27.a-b.1
Achterzijden van de luiken met daarop de heilige Adalbert (boven) en de heilige Jeroen (onder)

hij een kanunnik is, een lid van een groep geestelijken die het dagelijks koorgebed in een kerk verzorgde. Het heraldisch wapen rechtsonder is dat van de Noord-Hollandse familie Van Rietwijk, waarvan leden in Alkmaar en omgeving bestuurlijke functies vervulden. Uit dit geslacht kan slechts één persoon hier zijn weergegeven: Mr Dirk Willemsz van Rietwijk, priester en een van de zes kanunniken van het Sint-Catharinakapittel van de slotkapel in Egmond aan den Hoef. Zijn lidmaatschap daarvan verklaart de aanwezigheid van de heilige Catharina op het andere luik. Dirk Willemsz van Rietwijk was leenman van de graaf van Egmond, eigenaar van de slotkapel, en leenman van de benedictijnenabdij te Egmond. Dirk Willemsz begon met zijn studies in 1497; hij zal daarom omstreeks 1480 geboren zijn. Zijn magistertitel behaalde hij aan de Universiteit van Leuven. In 1504 werd hij tot priester gewijd, in 1507 trad hij toe tot het kapittel van de Egmondse slotkapel. Dirk Willemsz overleed in 1516. Zijn portret op dit zijluik werd vermoedelijk nog tijdens zijn leven geschilderd, wat betekent dat de luiken omstreeks 1516 waren voltooid.[2]

Ook voor de heiligen op de buitenluiken zijn nieuwe identificaties te geven. De heilige met kroon, boek en staf op de buitenzijde van het paneel met Dirk Willemsz, werd dankzij het heraldisch wapen onder zijn voeten – een historisch Engels koningswapen in spiegelbeeld – tot op heden beschouwd als de heilige Engelse koning Edward de Belijder. Hij is echter de heilige Adalbert, een van de schutspatronen van de Egmondse benedictijnenabdij. Deze historisch gezien obscure heilige zou een van de gezellen van de heilige Willibrord zijn geweest die als missionarissen vanuit Northumbrië naar onze streken kwamen. Vanaf de dertiende eeuw ontstond de traditie dat Adalbert als Angelsaksische koningszoon geboren was – vandaar zijn koninklijke attributen.

Op de buitenzijde van het luik met Catharina is een monnik met zwaard en boek weergegeven, met een heraldisch wapen dat ooit door Schotse vorsten werd gevoerd. Net als Adalbert is hij een eigen heilige van de Egmondse abdij, namelijk St Jeroen of Hieron.[3] Ook deze monnik is een historisch dubieuze figuur die volgens oude heiligenlevens als missionaris in de Hollandse kuststreek werkte en bij Noordwijk door Noormannen zou zijn onthoofd. In de Noord-Hollandse traditie kreeg hij in de loop der tijd een Schotse adellijke afkomst, wat het wapenschild verklaart.

De panelen werden onmiskenbaar vervaardigd in de werkplaats van Jacob Cornelisz, want er zijn verschillende overeenkomsten met andere daaruit afkomstige schilderstukken. Zo is het koorhemd, het lange witte gewaad van de geestelijke, vrijwel identiek aan dat van de mannelijke stichterop een panelenpaar in Chicago.[4] De Christoffel met het Christuskind op de schouder is qua type en pose nauw verwant aan dezelfde heilige op een luik van *De aanbidding van de koningen* uit 1517 (cat. 29) in Amsterdam. Op deze werken zijn op de buitenzijden van de luiken ook sculpturen van heiligen in grisaille weergegeven. In Amsterdam zijn dat Christoffel en Antonius de Grote, in Chicago de apostelen Andreas en Thomas. De kwaliteit van de Rotterdamse panelen is voor werkplaatsproducten hoog. Mogelijk had Jacob Cornelisz zelf een aandeel in het schilderen van de belangrijkste onderdelen, zoals het portret en Christoffel en Catharina. In elk geval moeten de panelen onder auspiciën van Jacob Cornelisz zijn gemaakt.

Mede door de identificaties van de geportretteerde op het linkerluik en van de twee heiligen op de buitenluiken is vast te stellen dat het drieluik waarvan deze panelen deel uitmaakten waarschijnlijk heeft gefungeerd als het epitaaf van Mr Dirk Willemsz van Rietwijk, dat wil zeggen als een altaarstuk dat na zijn dood mede ter herinnering aan de overledene was bedoeld. Het moet zich in de zestiende eeuw hebben bevonden in de Sint-Pieterskerk te Leuven, waar Van Rietwijk werd begraven. *KV*

130912_p164_320.indd 221 18-02-14 11:23

28

DE PRESENTATIE IN DE TEMPEL

Ca. 1517
Olieverf op paneel, 37 x 27 cm
Particuliere collectie, Verenigde Staten

Herkomst: Jacques Normand, Parijs; diens veiling, Parijs (Drouot), 7 maart 1923, lot 15 (als Rijnlandse School); Dr. Heinrich Becker, Dortmund, voor of in 1964; kunsthandel Hans Cramer, Den Haag, 1975-1979; Hinrich Bischoff (1936-2005), Berlijn, voor 1993; in bruikleen aan de Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Museen, Kassel, inv. L1134, 1990-2001[1]; diens echtgenote, 2005; haar veiling [e.a.], Londen (Sotheby's), 7 juli 2010, nr. 2, aan de huidige eigenaar.

Literatuur: Fritz 1967, nr. 37; Den Haag 1975-1976, nr. 68; Den Haag 1979, nr. 65; Brieskorn in Mai 1993, nr. 15.

Maria en Jozef kwamen met hun eerstgeboren zoon uit hun woonplaats Nazareth afgereisd om het Christuskind in de Tempel van Jeruzalem voor te stellen. Daar moest Maria tevens het ritueel van purificatie ondergaan, zoals de wet van Mozes voorschreef. Beide taferelen zijn op dit schilderij gepresenteerd, Maria's tempelgang en de Presentatie in de tempel, zoals beschreven in Lucas 2:22-39.



28.1
Studies van zuilen, kapitelen, een zevenhoek en kandelaars, uit het Berlijnse schetsboek, fol. 1v, ca. 1520-1535, ca. 15 x 10 cm, pen en bruine inkt, Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (zie ook Uitgelicht 7)

Een mensenmenigte is gekomen om getuige te zijn van de verkondiging van de oude Simeon die het kind vol genegenheid in de armen houdt en in hem de Messias herkent, zoals de Heilige Geest hem had voorspeld. De 84-jarige profetes Anna, rechts op de voorgrond, spreekt vergelijkbare woorden tot Maria. Deze slaat het tafereel stil en devoot gade, net als Jozef naast haar, in zijn rechterhand een mand met twee witte duiven, het traditionele verlossingsoffer voor de eerstgeborene.[2]

Opmerkelijk is de merkwaardig verkrampte linkerhand van Jozef. Waarschijnlijk heeft de schilder vergeten hier een brandende kaars weer te geven, de traditionele referentie naar de purificatie van de jonge moeder, zoals bijvoorbeeld goed is te zien op Rogier van der Weydens beroemde Columba-altaarstuk in München of Jacob Cornelisz latere houtsnede uit de *Kleine Passie*.[3] Het is goed mogelijk dat daar in dit schilderij van af werd gezien omdat de purificatie – en dat is heel uitzonderlijk – gestalte krijgt in Maria's tempelgang, het tweede tafereel. Het gaf de schilder de mogelijkheid het tempelcomplex te definiëren als een ommuurde vesting met een uiterst fantastisch, bijna Bosch-achtig weergegeven fontein, een expliciete referentie naar de levensbron. Schetsen van een vergelijkbare fantasiefontein zijn terug te vinden in het beroemde Berlijnse schetsboek (afb. 28.1), één van de redenen dat dit paneel tot nu toe altijd aan de Meester van het Berlijnse schetsboek werd toegeschreven.

Dit tweeledige tafereel is geen zelfstandig schilderij, maar een fragment van een veel groter altaarstuk. Zeer waarschijnlijk bevond zich dit fragment zich aan de linker bovenzijde van het middenpaneel van een groot drieluik. Net als vele andere kunstenaars maakte Jacob Cornelisz veelvuldig gebruik van zulke neventaferelen op grootfigurige altaarstukken, zoals bijvoorbeeld zichtbaar is op het middenpaneel van het Hieronymusaltaarstuk in Wenen uit 1511, waar verscheidene taferelen uit het leven van de heilige op verhalende wijze zijn weergegeven in de achtergrond (cat. 10). Ook op de *Besnijdenis* in Portland, Oregon heeft Jacob Cornelisz een neventafereel, *Christus op de Olijfberg*, op identieke wijze ingekaderd (cat. 30).



28.2
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De presentatie in de tempel*, 1513, 20 x 12 cm, houtsnede, Londen, The British Museum

Het fragment met de *Presentatie in de tempel* stamt met zekerheid uit de werkplaats van Jacob Cornelisz; de figuurtypen, maar vooral ook de merkwaardig bontgekleurde geometrische elementen in groen, blauw en rood zijn een keer op keer terugkerend fenomeen in zijn schilderijen uit het tweede decennium van de zestiende eeuw. Minstens zo interessant is de relatie met een gesigneerde houtsnede uit 1513, waarin Maria en Jozef op vrijwel letterlijke wijze figureren (afb. 28.2). Ook de altaarmensa is bijna identiek, zij het anders geposteerd. De geschilderde *Presentatie in de tempel* is hoogstwaarschijnlijk iets later ontstaan dan de houtsnede, vermoedelijk in dezelfde tijd als het reeds genoemde luik in Portland of het Heeremantriptiek in het Rijksmuseum (cat. 29), beide 1517 gedateerd. Overigens maakten Jacob Cornelisz en zijn medewerkers wel vaker gebruik van prenten als model, zowel van Jacobs eigen houtsneden (cat. 23) als van prenten van andere kunstenaars (cat. 6). *PvdB*



28

130912_p164_320.indd 223 18-02-14 11:24

29

DE AANBIDDING VAN DE DRIE KONINGEN MET DE FAMILIE HEEREMAN

Gedateerd 1517
Olieverf op paneel, middenpaneel: 84,1 cm x 55,2 cm, zijluiken: 82,2 cm x 23,6 cm
Gedateerd op de gedecoreerde kroonlijst op het middenpaneel
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-4706

Herkomst: mogelijk in opdracht vervaardigd voor Peter Ghijsbertsz Heereman (1469-1539/1541); waarschijnlijk Frederik Jacob Heereman van Zuydtwijk (1663-1745); mogelijk franciscaner klooster nabij Messiera (?); Van Parijs; kunsthandel L. J. Nieuwenhuys, Brussel aan Willem II (1792-1849), Koning der Nederlanden, Brussel, (als Gossaert), waarschijnlijk april 1823; diens (†) veiling, Den Haag (De Vries/Roos/Brondgeest), 12 augustus 1850, nr. 15 (als 'Jean Memling'), onverkocht; aangekocht voor fl. 7.700 door Frederik, Prins der Nederlanden (1797-1881), 14 oktober 1850; diens dochter, Marie zu Wied, Prinses der Nederlanden (1841-1910), Neuwied, 1883; haar (†) veiling [*e.a.*], Londen (Sotheby's), 5 juli 1967, nr. 11, £ 37,000 aan kunsthandel Edward Speelman; William Middendorf, Washington/Den Haag; in bruikleen aan het museum, vanaf 1973; aangekocht door het museum, 1978.

Literatuur: Friedländer 1924-1936, dl. 12, pp. 103-104, 193, nr. 239; Steinbart 1929, p. 234; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 114, nr. 239; Carroll 1987, pp. 122-129, nr. 5; Utrecht 1999, p. 117; Leeflang en Meuwissen 2003, nr. 3; Rotterdam 2008, nr. 32; Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-4706); Dudok van Heel 2011, p. 51.

De aanbidding van het Christuskind door de drie koningen was een geliefd onderwerp voor memorietafels. In dergelijke voorstellingen konden de opdrachtgevers zich immers in de nabijheid van het Christuskind laten afbeelden en zo deelgenoot zijn van zijn menswording op aarde. Deze memorietafel werd geschilderd in opdracht van leden van de Amsterdamse familie Heereman, al weten we niet om welke leden van de familie het precies gaat. In ieder geval betreft het een echtpaar dat zes zonen en zeven dochters had en het triptiek liet maken ten behoeve van hun zielenheil en dat van hun reeds overleden kinderen. Op het linkerluik staat de opdrachtgever met zijn zes zonen. Een van hen draagt een wit doodshemdje en was dus al overleden toen het schilderij werd gemaakt. Zij worden vergezeld door de heilige Hieronymus, herkenbaar aan de leeuw, met in zijn hand nog de doorn die hij uit de poot van het dier haalde. Op het rechterluik is de echtgenote met de zeven dochters afgebeeld. Ook onder hen is er één die in 1517 al overleden was. Bij de vrouwen staat de heilige Catharina, herkenbaar aan het zwaard. Op het linker buitenluik is de heilige Christoffel weergegeven, met het Christuskind op zijn rug



29



29.1

De buitenzijden van de zijluiken van het Heeremantriptiek met links de heilige Christoffel en rechts de heilige Antonius



en leunend op zijn staf. Op het rechter buitenluik is de heilige Antonius te zien, samen met zijn attributen de staf en het varkentje. Hun identiteit wordt bevestigd door de inscripties op deze panelen.

Op het middenpaneel zit Maria met op haar schoot het Christuskind. Zijn handje wordt gekust de oudste van de drie koningen. Dit liefdevolle gebaar verbeeldde Jacob Cornelisz ook in een van zijn houtsneden uit het *Marialeven* uit 1507 (cat. 2.5).[1] De jongste koning knielt eerbiedig naast Maria en biedt Christus een bokaal aan. De donkere koning staat wat verder naar achter en houdt een kristallen bol in zijn handen. Jozef, die in dergelijke voorstellingen nooit een belangrijke rol speelt, bekijkt het tafereel van gepaste afstand. Naast hem, helemaal rechts, zien we de os en de ezel en in de achtergrond zijn diverse soldaten en andere mensen in het gevolg afgebeeld die het Christuskind zoeken.

Dat er onduidelijkheid bestaat over de opdrachtgevers van dit drieluik komt doordat de wapenschilden links en rechtsboven op het schilderij overschilderd zijn. De nu zichtbare wapens zijn weliswaar van de familie Heereman, maar van een jongere tak. Ze zijn vermoedelijk aangebracht in opdracht van de latere eigenaar van het triptiek, Frederik Jacob Heereman (1663-1745). Frederik wilde namelijk toegang krijgen tot de Gelderse ridderschap

130912_p164_320.indd 225 18-02-14 11:24

en paste oude wapenschilden op veel van de familieportretten in zijn bezit aan naar eigen smaak, om zo zijn afkomst zo glorieus mogelijk voor te stellen.[2] De eerste schetsen op het paneel, die zichtbaar konden worden gemaakt met infraroodreflectografie, maken duidelijk dat het iemand van de familie Heereman moet zijn geweest, wat wordt bevestigd door het wapenschild op het linker buitenluik, dat wel origineel is. Wellicht gaat het om Peter Ghijsbertsz Heereman (1469-1539/1541) en zijn eerste vrouw.[3]

Het triptiek is niet gesigneerd, maar over de toeschrijving bestaat geen twijfel: de typerende koppen, de rijkdom aan bijfiguren en de tekenachtige schilderhand van Jacob Cornelisz zijn hier duidelijk herkenbaar. Bovendien bevat het triptiek de voor de schilder typerende hoeveelheid schijnbaar onbelangrijke details, zoals twee minuscule paddenstoeltjes op de onderste houten plank van het schuine dak rechts en de baksteen die uit de gemetselde boog op de linker voorgrond dreigt te vallen. Dit laatste detail verwijst waarschijnlijk naar de betekenis die we aan het gebouw zelf moeten geven: de ruïne staat voor het paleis van koning David, symbool voor het oude verbond tussen God en de mensheid, dat vernieuwd zou worden met de geboorte van Jezus.[4]

Het is opvallend dat de architectonische constructie van het middenpaneel niet vloeiend overloopt naar de zijluiken. Daarnaast zijn er kleine kleur- en toonverschillen tussen het middenpaneel en de zijluiken. Het is daarom mogelijk dat de zijluiken op een later moment aan het middenpaneel zijn toegevoegd. De opdrachtgevers zouden dan een bestaand paneel van Jacob Cornelisz kunnen hebben geselecteerd, waaraan zij luiken met hun eigen portretten lieten bevestigen. Uit de overeenkomsten in stijl en ondertekening tussen de luiken en het middenpaneel valt af te leiden dat de luiken in elk geval niet lang na het middenpaneel moeten zijn gemaakt en ook door Jacob Cornelisz zelf zijn geschilderd. *DM/MU*



30

30

DE BESNIJDENIS VAN CHRISTUS

Ca. 1517
Doek (overgebracht van paneel), 109,2 x 60,4 cm
De huidige signatuur en datering zijn niet origineel
Portland (Oregon), Portland Art Museum, inv. 61.59

Herkomst: Emile Garet, Parijs, 1889; Mw. Henry Walters, New York; veiling, New York (Parke/Bernet), 30 april 1941, nr. 1193A; kunsthandel Julius H. Weitzner, New York, 1944; kunsthandel Mortimer Brandt, New York, 1948; Samuel H. Kress (1863-1955), New York; door hem geschonken aan het museum, 1952.

Literatuur: Steinbart 1922, p. 150; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, p. 135; Carroll 1987, pp. 136-137, nr. 7; Faries 1993, pp. 101-111; Leeflang en Meuwissen 2003, pp. 48-53, nr. 4.

In het evangelie van Lucas (2:21) wordt beschreven dat Jezus op de achtste dag na zijn geboorte werd besneden en zijn naam ontving, die 'Verlosser' betekent. Op dit werk vindt de besnijdenis plaats in een open loggia met renaissancedecoraties. In de meeste voorstellingen houdt Maria haar kind vast tijdens de besnijdenis, maar hier doet een jeugdig persoon (Jozef?) dat en legt Maria een troostende hand op Christus' hoofd. Christus houdt zijn armpjes omhoog en zijn gezicht is verkrampt van pijn. Meestal wordt het moment afgebeeld waarop de priester het mes aangereikt krijgt van een helper, maar hier wordt de operatie zelf uitgevoerd, in het bijzijn van een groot aantal mensen.[1] Het is de eerste keer in Christus' leven dat zijn bloed wordt vergoten. De priester die de besnijdenis uitvoert zit rechts op een antiek aandoende stoel. Een in rood geklede vrouw links kijkt de beschouwer nadrukkelijk aan. Achter haar staat een in het zwart geklede man, die wel beschouwd wordt als een zelfportret van Jacob Cornelisz, maar zeker is dit allerminst.[2] Rechtsboven in een landschap zien we de volwassen Christus op de Olijfberg met zijn drie slapende discipelen (Mattheüs 26:36-46). Deze scène vindt plaats in de nacht voor de Kruisiging, toen het bloed van Christus opnieuw vergroten werd. In die nacht toont hij zich de Verlosser van de mensheid en daarmee is het verband tussen beide voorstellingen verklaard.[3]

In 1604 zag Karel van Mander in de collectie van de verder onbekende Cornelis Suycker in Haarlem 'een stuck van Christi besnijdinghe' van Jacob Cornelisz, dat 'verwonderlijck wel ghedaen en suyver is [en] waer op staet een datum van 1517'. Het betreffende schilderij maakte duidelijk hoe Jacob 'ghebloeyt en in de Const blinkende [was] gheweest.'[4] Het is een aantrekkelijke gedachte dat Van Mander destijds de *Besnijdenis* uit Portland zag, maar helemaal zeker is dit niet. Het schilderij is gesigneerd en gedateerd in een van de drie ruiten op de tegelvloer, maar niet met het gebruikelijke monogram en ook niet in zestiende-eeuws schrift. Het gaat hier om een latere overschildering, vermoedelijk aangebracht door een restaurator die de passage uit Van Mander kende.[5] Misschien is het ook deze restaurator geweest die het schilderij van paneel naar doek heeft overgebracht – een riskante handeling die vooral in de negentiende en vroege twintigste eeuw vaak werd verricht.

Is de signatuur dus feitelijk niet van Jacob, het schilderij is dat zeker wel: de figuurtypen met hun popperig brede koppen, de kleurschakeringen en ook de tekenachtige schildertechniek wijzen daarop.[6] Bovendien sluit de ondertekening – de schets ter voorbereiding van het schilderij – naadloos aan op dat wat we van Jacob Cornelisz kennen. Heel specifiek is voor deze ondertekening gewezen op de overeenkomsten met de ondertekening van de eveneens in 1517 gemaakte *Aanbidding* (cat. 29) in het Rijksmuseum.[7] De ondertekening van het stuk in Portland is uitgevoerd in penseel in inkt en is zo kalligrafisch dat het bijna om een hele grote houtsnede van de meester lijkt te gaan (afb. 30.1). Gezien het langgerekte formaat is het goed mogelijk dat het paneel oorspronkelijk een altaarluik was en dus deel uitmaakte van een groter geheel. *DM*



30.1
Detail van afb. 30: opname met infraroodreflectografie maakt duidelijk hoe uitvoerig het schilderij is voorbereid



31

130912_p164_320.indd 228 18-02-14 11:24

31
HET LAATSTE OORDEEL

Ca. 1516-1519
Schildering op het houten gewelf in de koorsluiting, Grote of Sint Laurenskerk, Alkmaar

Voor informatie zie pp. 141-147.

32.a-c
DRIE PORTRETTEN VAN JAN GERRITSZ VAN EGMOND VAN DE NIJENBURG

Ca. 1518-1523

32.a
PORTRET VAN JAN GERRITSZ VAN EGMOND VAN DE NIJENBURG

Ca. 1518
Olieverf op paneel, 41,5 x 33,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-3838

Herkomst: mogelijk privécollectie Engeland; kunsthandel Gebr. Douwes, Amsterdam, 1927, inv. 3818; A.E. Veltman, Bloemendaal; aangekocht door het museum, 1952.

32.b
PORTRET VAN JAN GERRITSZ VAN EGMOND VAN DE NIJENBURG

Ca. 1523
Olieverf op paneel, 46,5 cm x 35 cm
Parijs, Musée du Louvre, inv. 4100

Herkomst: Albert Hecht, Parijs, begin 20e eeuw; Julien Gréau, Parijs; veiling, Parijs (Drouot), 27 juni 1947, nr. 20; aangekocht door het museum.

32.c
PORTRET VAN JAN GERRITSZ VAN EGMOND VAN DE NIJENBURG

Ca. 1523
Olieverf op paneel, 37,2 x 27,4 cm
Particuliere collectie, Verenigde Staten

Herkomst: mogelijk mevr. Tennyson-D'Eynecourt, Bayons manor, Tealby, Lincolnshire; haar veiling [e.a.], Londen (Christie's), 4 juni 1943, nr. 76 (als Holbein), £ 687.10 aan Drey; mogelijk Thomas Merton, Stubbings House, Maidenhead; diens veiling [e.a.], Londen (Christie's), 30 november 1979; mogelijk kunsthandel Waterman, Amsterdam; mogelijk kunsthandel Colnaghi, New York/Londen, 1980-1981; particuliere collectie, Berlijn; in bruikleen aan Gemäldegalerie, Staatliche Museen Kassel (inv. L. 1105), 1988-2001; veiling, Londen (Sotheby's), 7 december 2005, nr 3; particuliere collectie, Verenigde Staten.

Literatuur: Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp. 110, 198, nr. 293; Hoogewerff 1936-1947, dl. 4, pp. 418-19; Belonje 1955, pp. 39-76; Belonje 1956, pp. 28-34; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 60, 119, nr. 293; Carroll 1987, pp. 272-276, nrs. 33-35; Mai 1993, p. 14, nr. 6; Cox 2005, p. 35; Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-3838); Scholten 2011, p. 341.

Van dit portret van Jan Gerritsz van Egmond van de Nijenburg (?-1523) zijn maar liefst vier, vrijwel identieke versies bekend. De vierde, niet tentoongestelde versie bevindt zich in de Hermitage in Sint Petersburg. Jan Gerritsz behoorde tot een vooraanstaande Alkmaarse familie. Tussen 1485 en 1520 was hij schout, schepen of burgemeester van de stad Alkmaar. Daarnaast was hij slotvoogd en rentmeester van kasteel Nieuwburg [Nijenburg], gelegen vlakbij Alkmaar. In 1483 trouwde hij met de welgestelde Judith Jacobsdr Heereman van Oegstgeest (?-vóór 1507) en uit dit huwelijk kwamen zeventien kinderen voort. Eén daarvan was Judoca, die tweemaal met haar echtgenoot door Jacob Cornelisz of zijn atelier werd geportretteerd (cat. 26 en 61).

Op de portretten draagt Jan Gerritsz een zwarte baret en een tabberd die met bont is afgezet. In zijn rechterhand houdt hij een waarschijnlijk in zilver of goud gevatte gebedsnoot, een klein uitklapbaar houten object met aan de binnenkant een minutieus gesneden religieuze voorstelling, zoals de Kruisiging (afb. 32.1).[1] Gebedsnoten waren zeer kostbaar en bestemd voor privédevotie. Met dit object toonde Jan Gerritsz dus niet alleen zijn rijkdom, maar ook zijn vroomheid. Aan zijn duim draagt


32.a


32.b


32.c



32.a

130912_p164_320.indd 230 18-02-14 11:24

hij een zegelring. Op de achtergrond is een landschap te zien met een brug en twee huizen. Dit is voor de vroeg zestiende-eeuwse portretkunst vernieuwend, aangezien geportretteerden voorheen vaak voor een monochrome achtergrond werden weergegeven. Er is wel verondersteld dat de omgeving van kasteel Nieuwburg is uitgebeeld, waarvan Jan Gerritsz baljuw was, maar de weergave komt niet overeen met die op oude topografische kaarten.[2] Bovendien lijkt de achtergrond sterk op die op enkele andere portretten van Jacob Cornelisz van Oostsanen; een specifieke plek lijkt hier daarom niet verbeeld.

De vier portretten van Jan Gerritsz zijn ongedateerd. Carroll veronderstelde dat alle versies dateren van omstreeks 1518.[3] Het is echter ook denkbaar dat rond die tijd alleen het Amsterdamse portret (cat. 32.a) werd gemaakt en dat de overige portretten in of vlak na 1523 tot stand kwamen. Het Amsterdamse portret toont namelijk een zeer gedetailleerde rand-



32.1
Noord-Nederlands, Gebedsnoot, ca. 1500-1525, palmhout, zilver en goud, 4,8 cm diameter, Amsterdam, Rijksmuseum



32.2
Linkerhelft van een boogornament, ketting en pronkvaas, fantasiewezen, twee bokalen en een kleed, uit het Berlijnse schetsboek, fol. 4r, ca. 1520-1535, ca. 15 x 10 cm, pen en bruine inkt, Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin (zie ook Uitgelicht 7)

decoratie met renaissancegrotesken. De overige portretten bevatten wat eenvoudigere omlijstingen, ook in renaissancestijl, die bovendien voorkomen in het schetsboek (ca. 1520-1535) uit de werkplaats van Jacob Cornelisz (zie Uitgelicht 7; afb. 32.2). Omdat in dit schetsboek alleen de linkerhelft van de rondboog is getekend gaat het waarschijnlijk om een ontwerp: zo kon deze gemakkelijk doorgetrokken, gespiegeld en vervolgens in schilderijen worden toegepast, zoals in de portretten van Jan Gerritsz van Egmond.[4] Wellicht bestelde Jan Gerritsz daarom zelf rond 1518 een portret bij Jacob Cornelisz (cat. 32.a) en werd dit prototype na de dood van de geportretteerde in 1523 door de kunstenaar en zijn werkplaats herhaald. Mogelijk gebeurde dit in opdracht van Jan Gerritsz' kinderen ter herinnering aan hun overleden vader. Om de opdracht voor deze vermoedelijk postume portretten te vergemakkelijken werd waarschijnlijk gekozen voor een eenvoudig te kopiëren en uit te voeren decoratierand. *DM/MU*

33.1-4
GRAVEN EN GRAVINNEN VAN HOLLAND

Gedateerd 1518
Vier bladen uit een reeks van negen houtsneden
Uitgegeven door Doen Pietersz te Amsterdam
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6235D; -6235F; RP-P-1892-A-16756; RP-P-BI-6235

33.1
FLORIS II, DIRK VI, FLORIS III EN DIRK VII

Vierde blad uit reeks
Houtsnede, 24,8 x 25,3 cm

33.2
FLORIS V, JAN I, JAN II EN WILLEM III

Zesde blad uit reeks
Houtsnede, 25 x 25 cm

33.3
WILLEM VI, JACOBA VAN BEIEREN, FILIPS DE GOEDE EN KAREL DE STOUTE

Achtste blad uit reeks
Houtsnede met uitgebreid onderschrift in boekdruk, 38 x 27 cm

33.4
MARIA VAN BOURGONDIË, MAXIMILIAAN I, FILIPS DE SCHONE EN KAREL V

Negende blad uit reeks
Houtsnede, 24,6 x 25,5 cm

Literatuur: Nijhoff 1931-1939, dl. 3, pp. 53-54 en pl. 225-27; 297-301; Steinbart 1937, pp. 64-72, nrs. 34-47; Amsterdam 1978, pp. 96-100; Leiden 2011, pp. 315-316, nrs. 110.1-3.

Acht jaar na het verschijnen van de *Heilige ridders* (cat. 9) brachten Jacob Cornelisz en Pietersz in 1518 een nieuwe serie houtsneden met ruiterfiguren op de markt. De reeks is gedrukt van negen blokken en toont negentwintig graven van Holland te paard en vijf gravinnen gezeten op muilezels. De serie is bekend in twee uitgaven. Een editie met uitgebreide Franse onderschriften is voorzien van een titelblad met een uitgeversadres gedateerd 1 april 1518. In aanvulling op het adres van Doen Pietersz vermeldt het blad een privilege van de Spaanse koning Karel V dat de reeks tegen roofdrukken moest beschermen.[1] De hier getoonde vier bladen zijn

130912_p164_320.indd 231 18-02-14 11:24



33.1



33.2



33.3

afkomstig uit de editie met Latijnse tekst, waarvan geen volledig exemplaar is overgeleverd.[2] Slechts een blad uit onze selectie heeft een compleet onderschrift; bij de andere drie ontbreken de uitgebreide beschrijvingen en resten slechts de namen van de voorgestelde edellieden. De reeks sluit af met de afbeelding van Karel V en het opschrift: 'Ad Carolum catholi[cum], Philipphi filium […].' Behalve het vermelden van de nieuwe graaf van Holland lijkt de tekstregel tegelijkertijd de reeks portretten van zijn voorgangers aan hem op te gedragen.[3] Als dankbetuiging voor een verleend privilege zou dit toepasselijk gebaar zijn. Er was voor het Habsburgse bestuur alle reden om de aanvraag voor het privilege te honoreren. De serie toont immers de oude, respectabele dynastieke geschiedenis van het graafschap Holland en de recentere Bourgondisch-Habsburgse machthebbers als de legitieme opvolgers van de eerste graven.

Voorbeelden van eerdere voorstellingen van de graven van Holland zijn de geschilderde reeks uit de tweede helft vijftiende eeuw in het stadhuis van Haarlem en de vier houten beelden op het hek voor de Amsterdamse vierschaar (afb. 2.4).[4] Beide stellen de Hollandse edelen staand voor. De voorbeelden voor Jacob Cornelisz' ruiters moet eerder worden gezocht in de houtsneden van Albrecht Dürer en Lucas Cranach.[5] En in zijn eigen *Heilige ridders* uit 1510 (cat. 9). De opeenvolging van bewegelijke ruiterfiguren uit deze reeks kreeg in de *Hollandse gravenreeks* een fijnzinniger vervolg. De belangrijkste opgave voor de prentmaker was om afwisseling te brengen in de stoet van vierendertig ruiters. Afgezien van de twee eerste Hollandse heersers, Dirk I en Dirk II, zijn hun opvolgers steeds in groepen van vier voorgesteld. Herhalingen in de houdingen van paarden en hun berijders zijn grotendeels vermeden. Voor het uiterlijk van de meeste Hollandse graven waren geen gegevens voorhanden. Jacob Cornelisz kon daarom zijn fantasie de vrije loop laten bij het tekenen van markante koppen, uitbundige kostuums, rijk uitgedoste paarden en uitzinnige hoofddeksels met pluimen.

In enkele gevallen gaven de historische bronnen wel enig houvast. Zo stond Floris II (1085-1122) bekend als Floris de Vette, reden om hem uit te beelden als een gezette figuur met een dikke, gemelijke kop en een staf in zijn hand (cat. 33.1). De oorlogszuchtige Floris V (1254-1296) is voorgesteld op een paard in volle galop zwaaiend met een stok, alsof hij de belagers van zich af probeert te slaan die hem onder leiding van Gijsbrecht van Amstel in 1296 gevangen namen en uiteindelijk zouden doden.

Alleen bij de personen op het laatste blad is sprake van enige portretmatige gelijkenis. Keizer Maximiliaan I van Oostenrijk is behalve aan zijn trekken herkenbaar aan zijn wapenschild en devies 'Haelt maes'. Datzelfde geldt voor Karel V en zijn lijfspreuk 'Plus outre'. De jonge Spaanse koning draagt nog geen keizerskroon. Pas in 1519, een jaar na het verschijnen van Jacob Cornelisz' prentreeks, zou hij zijn ultieme dynastieke ambitie vervuld zien en gekroond worden tot keizer van het Heilig Roomse rijk. *HL*



33.4

33.1


De Florens
De Theodrico sexto.
De Florentio tertio.
De Theodrico



130912_p164_320.indd 234 18-02-14 11:25

34
DE HEILIGE MARIA MAGDALENA

Gedateerd 1519
Olieverf op paneel, 48 x 40 cm
Gedateerd in de boog van de vensteropening
St. Louis, Saint Louis Art Museum, inv. 138: 1922

Herkomst: Freiherr von und zu Brenken, Wewer, 1904; Richard von Kaufmann (1850-1908), Berlijn; zijn (†) veiling, Berlijn (Cassirer/Helbing), 4 december *sqq.* 1917, nr. 113; Rudolf Chillingworth, Neurenberg/Basel; zijn (†) veiling, Luzern (Fischer/Muller/Pro Arte), 5 september 1922, nr. 25, voor swfr 17.000 aan Séquin; Edward Mallinckrodt (1845-1928), St. Louis; geschonken aan het museum, 1922.

Literatuur: Steinbart 1922, p. 111; Steinbart 1929, p. 243; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 104, nr. 283; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, p. 119; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 57, nr. 283; Ainsworth en Faries 1986, pp. 16-17; Carroll 1987, pp. 239-244, nr. 26.

In Jacobs tijd was Maria Magdalena het ultieme voorbeeld van de bekeerde zondares. Hoewel niet op bijbelse gronden gebaseerd werd zij gezien als de prostituee die tot inkeer kwam en Christus' voeten zalfde. Ze wordt doorgaans, en ook hier, afgebeeld als een rijk geklede, jonge vrouw met lange, loshangende haren en een zalfpot als attribuut.[1] Ze is ten halven lijve weergegeven, achter een balustrade waarop een geweven kleedje ligt, en staart ietwat dromerig voor zich uit. Haar haar is gedeeltelijk bedekt door een hoofdkapje, maar het krult en wappert weelderig achter haar rug. Ze draagt prachtige renaissancekleding en sieraden en in haar handen houdt zij misschien wel de mooiste zalfpot uit de Noord-Nederlandse kunstgeschiedenis: Magdalena's hand en rode jurk zijn door de glazen pot zichtbaar. Links, onder de doorkijk naar het landschap is – alsof het in de muur werd aangebracht – een goudkleurige plaquette te zien met daarop vechtende mannen. Deze is mogelijk gebaseerd op een Italiaanse renaissanceprent van Antonio Pollaiuolo (1431/1432-1498).[2] Daarachter is een doorkijkje zichtbaar naar een landschap met een grot, als verwijzing naar de plek in de Provence waar Maria Magdalena volgens de *Legenda aurea* na Christus' Hemelvaart als kluizenares leefde.[3]

Het schilderij is gedateerd 'Anno DNI 1519' in de boog van de vensteropening. Het werk is niet gesigneerd, maar sluit stilistisch vrijwel naadloos aan op het bekende werk van Jacob Cornelisz van Oostsanen, in het bijzonder op de 1524 gedateerde *Salome met het hoofd van Johannes de Doper* (cat. 52). Een typisch renaissancepaneeltje als dit, met een mooie, heilige vrouw ten halven lijve, kan diverse bestemmingen hebben gehad. Onbekend is voor wie het gemaakt werd. Maria Magdalena werd als beschermheilige van de echtgenote van Pompeius Occo, Gerbrich Claesdr afgebeeld op het rechterluik van het triptiek uit Antwerpen, dat als huisaltaar fungeerde (cat. 21).[4] Het is verleidelijk om te denken dat het schilderij uit St. Louis voor Occo of zijn vrouw zou zijn gemaakt, maar in een woonhuis van een andere particulier of in een kloostercel van een aan Maria Magdalena gewijd klooster zou het ook niet hebben misstaan.[5] In Amsterdam waren er twee, het Maria Magdalenaklooster, gelegen aan het Spui, en het Sint Maria Magdalena in Bethaniënklooster.
DM



34.1
Detail van *De heilige Maria Magdalena*: de gouden plaquette in de achtergrond

35.a-b
HET HOSTIEWONDER

35.a
HET HOSTIEWONDER

Ca. 1520
Houtsnede (fragment), 8,8 x 22,4 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6319X

35.b
Naar Jacob Cornelisz van Oostsanen
HET HOSTIEWONDER

Ca. 1570
Houtsnede gekleurd met penseel in blauw, roze, groen, bruin en geel, 17,1 x 12,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1877-A-219

Literatuur: Steinbart 1937, pp. 74-78, nrs. 50, 51; Möller 2005 pp. 154-155.

De houtsnede met de voorstelling van twee engelen die de in het vuur geworpen hostie aanbidden (cat. 35.a) betreft een uniek fragment van de omlijsting van een onbekende prent of prentreeks met het Mirakel van Amsterdam (zie hoofdstuk 3 en cat. 22). Zij diende als voorbeeld voor de bovenkant van de omlijsting van de ook slechts fragmentarisch bewaarde serie *Christus en de Apostelen* van Jacob Cornelisz.[1]

De gekleurde houtsnede met het Amsterdamse hostiewonder (cat. 35.b) gaat terug op de prent van Jacob Cornelisz in de boekuitgave *Ritus Edendi* van de humanist Alardus van Amsterdam uit 1523 (cat. 51). Niet het origineel werd echter gekopieerd, maar een latere versie van de houtsnede die is opgenomen in een uitgave over het hostiewonder die in 1568 verscheen bij Willem Jacobs te Amsterdam.[2] Beide kopieën zijn te herkennen aan de zwarte band in de binnenkant van de nis rechts boven de engelenvleugel. Het gekleurde exemplaar is een van de weinig bewaard gebleven zelfstandige zestiende-eeuwse houtsneden met het Amsterdamse hostiewonder. Vermoedelijk werden deze echter in groten getale gedrukt en verkocht als souvenir aan bezoekers van de Heilige Stede. *HL*



35.a



35.b

36
DE BRILLENVERKOOPSTER
oftewel **ONGELIJKE LIEFDE**

Na 1520
Olieverf op paneel, 49 x 35 cm
Particuliere collectie, Verenigde Staten

Herkomst: C. Kribben, Berlijn, 1922; kunsthandel Van Diemen, Berlijn, 1922; kunsthandel J. Goudstikker, Amsterdam, 1927; kunsthandel Goudstikker-Miedl, Amsterdam aan Hermann Göring, juli 1940; Stichting Nederlandsch Kunstbezit/Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, Den Haag, na 1945; in bruikleen aan het Groninger Museum; in bruikleen aan Museum Catharijneconvent, Utrecht, vanaf 1993; gerestitueerd aan de erven Goudstikker, Verenigde Staten, 2006; hun veiling, Londen (Christie's), 5 juli 2007, nr. 32; particuliere collectie, Verenigde Staten.

Literatuur: Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 197, nr. 288; Steinbart 1929, pp. 8-9; Rotterdam 1936, nr. 98; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 534-535; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 119, nr. 288a; Stewart 1978, nr. 64; Fleurbaay 1981-1982, pp. 165-166; Carroll 1987, p. 285, nr. 38.1; Vandenbroeck 1987, p. 265; Den Haag 1992, nr. 470; De Wildt 1995, p. 32; coll. cat. Utrecht 2002, p. 42; Van Schooten en Wüstefeld 2003, nr. 16; Janssen 2007, p. 294 (noot 59).



36

In een opkamer, waarin verschillende kostbaarheden staan uitgestald, neemt een man een bril aan van een mooie jonge vrouw. De man is oud en gerimpeld maar ook bemiddeld, want hij draagt een met bont gevoerde jas. Terwijl hij op het punt staat haar te betalen, haalt de vrouw nog een bril uit haar doos. Het paneeltje staat bekend als de *Brillenverkoopster*, maar Hoogewerff betoogde reeds dat het geen uitbeelding is van een scène uit het dagelijks leven, maar een allegorisch genrestuk met een zedelijke les. Iemand een bril verkopen was namelijk een uitdrukking voor iemand bedriegen, vaak gebruikt in een amoureuze context. Hier bedriegt de jonge vrouw haar oude partner. Waarschijnlijk doet ze alsof ze van hem houdt, maar is ze uit op zijn geld en kostbaarheden en heeft ze hem verleid door voor hem te zingen en luit te spelen, zoals rechts op de achtergrond is uitgebeeld. Direct achter dit ongelijke paar is een tweede voorbeeld van 'ongelijke liefde' uitgebeeld: een modieus geklede jonge man liefkoost een bejaarde vrouw, maar doet tegelijkertijd een greep in haar geldpot. Hier speelt duidelijk dat een jongere uit hebzucht een relatie met een oudere partner aangaat. Daarboven verschijnt een nar met zotskap en zotskolf achter een balustrade of toneeltje met de inscriptie 'LX SIIN TIIT' (Elc sijn tijt, ieder op zijn tijd). LX staat zowel voor 'elc' als voor 60 jaar, een leeftijd waarop men beter van een vrijage kan afzien als men niet bedrogen wil worden.[1] De nar fungeert als een figuur die commentaar op de voorstelling levert en de moraal verwoordt, maar hij vertegenwoordigt tevens de dwaasheid van menselijke handelingen.[2]

Jacob Cornelisz hekelt hier niet alleen de hebzucht van jongeren en wellust van ouderen, maar suggereert ook dat als een oude man een jonge echtgenote neemt, hij gemakkelijk het slachtoffer van echtbreuk wordt. De bril als symbool van bedrog komt immers meestal voor op voorstellingen van overspel, zoals een prent van Pieter Perret (1579) en twee

prenten van Crispijn de Passe (1592).[3] De Passe heeft een nar afgebeeld die een echtgenoot een bril aanreikt en daarbij een gebaar maakt van letterlijk 'door de vingers zien', hetzelfde gebaar dat de nar op het schilderij maakt. Dit herinnert aan het gezegde 'die alles door de vingers ziet, en heeft genen bril van doene [nodig]'.[4] Het feit dat de jonge vrouw op het schilderij nog een hele reeks brillen tot haar beschikking heeft, doet het ergste vrezen.

Steinbart zag het paneel als een eigenhandig werk van Jacob Cornelisz, maar Friedländer en alle andere auteurs beschouwden het paneel als een replica uit Jacob Cornelisz' atelier naar een verloren origineel, met uitzondering van Hoogewerff, die er de hand van de zoon, Dirck Jacobsz, in meende te herkennen. De tekenachtige schildertechniek maakt duidelijk dat we dit exemplaar in ieder geval wel binnen het atelier van de meester moeten plaatsen.[5] Het thema van ongelijke liefdesparen was in de hele zestiende eeuw zeer populair, zowel in de beeldende kunst als literatuur, maar dit is een van de vroegst bewaarde schilderijen met het onderwerp. Vermoedelijk ontstond het na 1520, omdat vanaf toen vernieuwing optrad in het atelier in de Kalverstraat. Een datum na 1520 ligt ook voor de hand vanwege een 1520 gedateerde prent van Lucas van Leyden, waarop een als nar geklede rijke oude man een jonge vrouw het hof maakt, die slechts uit is op zijn geld.[6] Het stedelijke publiek, voor wie dergelijke satires bestemd waren, zal beslist van zulke voorstellingen genoten hebben.

Brillen waren overigens in die tijd goede koopwaar. Vooral na 1500, toen de aantallen gedrukte boeken enorm toenamen, ontdekten steeds meer mensen dat ze moeite met het lezen van de kleine letters hadden. In de vijftiende eeuw was een bril nog voorbehouden aan welgestelden. *IMV*

37-39

DRIE GEBRANDSCHILDERDE GLASRUITJES MET BIJBELSE VOORSTELLINGEN

Gebrandschilderde glasruitjes vormden vanaf het eind van de vijftiende eeuw een belangrijk onderdeel van de kunstproductie in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden. Ze waren meestal rond met een doorsnede van twintig tot vijfentwintig centimeter, maar ook van een rechthoekig formaat. Gezet in een groter vensterglas van blank glas in lood fungeerden ze als decoratie van kloosters, publieke gebouwen en de huizen van een kapitaalkrachtig, stedelijk publiek. In vrijwel alle centra van beeldende kunst bloeide deze vorm van glasschilderkunst. Sommige kunstenaars, zoals Dirck Vellert in Antwerpen en Dirck Crabeth in Gouda, beschilderden de glaspaneeltjes eigenhandig en maakten er hun specialiteit van. Anderen tekenden alleen het ontwerp en lieten de uitvoering aan een atelier met gespecialiseerde glasschilders over. Die schilders gebruikten voor de ruitjes één stuk blank glas en beschilderden dat met een speciaal soort brandverf die zich bij verhitting in de oven aan het glas hechtte. Deze grisailleverf had een bruinzwarte kleur en bestond uit fijn gemalen glas, een pigment en een bindmiddel. Nadat de contouren van de voorstelling waren aangebracht, werd deze verder uitgewerkt door de verf op bepaalde plekken met een borsteltje te verwijderen waardoor toon werd gecreëerd. Details in bijvoorbeeld haren en gezichten werden met een scherpe stift, wellicht een burijn, weggekrast. Ten slotte werden op de achterkant details met 'zilvergeel' oftewel salpeter houdend zilvernitraat beschilderd, dat in de oven een gele tot oranje kleur kreeg.[1] Het natuurlijke daglicht dat door de vensters binnen viel bracht de voorstellingen tot leven.

De onderwerpen van de glasruitjes sloten aan bij het beeldrepertoire van de prent- en tekenkunst van die tijd.[2] De voorkeur ging uit naar devotionele voorstellingen of verhalen uit het Oude en Nieuwe Testament, maar ook leerzame allegorieën of verhalen uit de klassieke oudheid waren gebruikelijk. Bijna altijd werden ruitjes in de vorm van een verhalende serie geproduceerd, omdat zij voor een reeks van vensters waren bedoeld. Het atelier vervaardigde meestal meerdere versies van een reeks. Eén voorstelling werd dus verschillende keren gereproduceerd, zij het steeds met kleine variaties omdat elk ruitje afzonderlijk en eigenhandig beschilderd werd. Door de kwetsbaarheid van het glas is het grootste deel van de zestiende-eeuwse glasruitjes echter verloren gegaan. Uit schilderijen uit die tijd waarop vensters staan afgebeeld, krijgt men nog een idee hoe die vensters eruit hebben gezien. Jacob Cornelisz maakte net als veel van zijn collega's ontwerpen voor gebrandschilderde glasruitjes, maar er zijn maar weinig ontwerptekeningen voor ruitjes van hem bewaard gebleven, terwijl de toeschrijving aan zijn hand vaak een punt van discussie is. Eén van zijn tekeningen is *Abraham krijgt de boodschap van Lots gevangenschap* in Londen; een ruitje ernaar bevindt zich in het STAM-Stadsmuseum te Gent. Van de tekening *Joachims offer geweigerd* in Berlijn is geen ruitje bewaard.[3] Dat geldt ook voor *Suzanna en de ouderlingen* en de *Annunciatie* in Londen.[4] Maar er zijn wel tal van glasruitjes die duidelijk de stijl van Jacob Cornelisz verraden, wat doet vermoeden dat meerdere kopieën van zijn ontwerpen in verschillende glasateliers circuleerden. Glasschilders gebruikten ook al bestaande houtsneden en gravures als model. De grafiek van Jacob Cornelisz was daarbij bijzonder gewild. *IMV*

130912_p164_320.indd 238 18-02-14 11:25

37

Naar ontwerp van Jacob Cornelisz van Oostsanen

DE DOORNENKRONING

Ca. 1515-1520
Gebrandschilderd glas, 22,5 cm diameter
(het glasruitje is middendoor gebroken, vastgelijmd en geretoucheerd)
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-NM-12563

Herkomst: aangekocht in 1920.

Literatuur: Hudig 1922, p. 42; Steinbart 1929, pp. 232-233, 259; New York 1995, nr. 42; Ritsema van Eck 1999, nr. 14.

Jacob Cornelisz' twaalf houtsneden van de *Grote ronde Passie* (cat. 11), waar hij van 1511 tot 1514 aan werkte, waren een belangrijke inspiratiebron voor andere kunstenaars. Door het onderwerp en het ronde formaat bleken ze een bijzonder populair model voor ronde glasruitjes te zijn. Naar de meeste scènes uit deze Passiereeks zijn meerdere ruitjes bewaard (zie ook cat. 38). De verschillen in uitvoering demonstreren dat er verschillende glasschilders waren die Jacob Cornelisz' houtsneden als uitgangspunt namen en dat elke schilder zo zijn eigen methode had om een zwart-witte houtsnede, waarin toon door arceringen wordt gesuggereerd, om te zetten in een door kleur en vlakken bepaalde compositie. De glasschilder van deze *Doornenkroning* heeft de voorstelling van de houtsnede (cat. 11.7) vereenvoudigd, waardoor de essentie van het onderwerp beter overkomt. Hij liet het groepje toeschouwers links op de houtsnede weg en verving hen door een simpel venster van glas in lood. De op een bankje zittende soldaat met een karwats slaat nu de foltering gade in plaats van dat hij uit het raam staart, wat de eenheid van handeling versterkt. Het jongetje dat op de stenen verhoging op een hoorn blaast is weggelaten, evenals de hoofden van de twee mannen die tussen de twee monumentale figuren rechts waren te zien. Toegevoegd is de riethalm die de knielende soldaat Christus als een spot-scepter aanreikt. De storende klampen van de vloerstenen zijn weggelaten. Op de plaats van de signatuur van Jacob Cornelisz heeft de glasschilder een huismerk aangebracht. Dat is een persoonsgebonden merk als alternatief voor een familiewapen. Steinbart en Husband meenden dat we hier te maken hebben met de signatuur van de glasschilder, terwijl Ritsema van Eck vermoedt dat dit het huismerk van de opdrachtgever is.[1] Deze laatste suggestie lijkt het meest aannemelijk: ook de mannelijke schenker van een achterglasschildering in de stijl van Jacob Cornelisz in het Rijksmuseum is van een wapenschild met huismerk voorzien.[2]

De glasschilder zette de compositie op met een dun penseel en gebruikte een lichte, grijs-bruine grisailleverf. Zilvergeel paste hij alleen toe in de randen en decoratie van de kostuums, de hoofddeksels en de doornenkroon. Doordat hij in verhouding tot het oorspronkelijke ontwerp grote partijen blank glas overhield, schiep hij ruimte voor een grote hoeveelheid daglicht die door het beschilderde ruitje kon vallen. *IMV*



130912_p164_320.indd 239 18-02-14 11:25

38

Naar ontwerp van Jacob Cornelisz van Oostsanen

DE OPSTANDING

Ca. 1515-1520
Gebrandschilderd glas, 22,2 cm diameter
(het ruitje is op meerdere plaatsen gebroken, gelijmd en geretoucheerd)
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-NM-12680

Herkomst: aangekocht in 1920.

Literatuur: Hudig 1922, p. 42; Steinbart 1929, pp. 232-233, 259; Ritsema van Eck 1999, nr. 16.

Dit glasruitje is gemaakt door een andere glasschilder dan die van de *Doornenkroning* (cat. 37), maar ook hij heeft verschillende details in de voorstelling van de houtsnede uit Jacob Cornelisz' *Grote ronde Passie* (cat. 11.12) veranderd. Daardoor is de compositie rustiger geworden en makkelijker te overzien. Op de houtsnede wordt de hemel vrijwel geheel ingenomen door de gigantische lichtbundel achter Christus' hoofd en een hoog opwaaiend stuk van zijn mantel. Omdat bij een ruitje blank glas belangrijk is voor de lichtinval, bracht de glasschilder op de achtergrond slechts een bescheiden goudgeel aureool aan. De figuur van Christus gaf hij een staf met kruisvaan mee als het symbool van de opstanding, waardoor het ook duidelijker wordt dat Christus ten hemel vaart. Rechts op de achtergrond vergrootte de schilder het stadsgezicht uit. Ook de figuurtjes van de drie Maria's, die zich naar het rotsgraf begeven om te ontdekken dat dit leeg is, hebben meer accent gekregen. De schilder accentueerde de contouren door middel van donkerkleurige grisailleverf. Hij vulde vlakken op met een egale tint en paste vaker zilvergeel in de kleding en de bodem toe dan de schilder van het andere ruitje, waardoor de voorstelling meer diepte krijgt en minder aan een gravure doet denken. De beide Amsterdamse ruitjes zijn dus uit verschillende series ruitjes naar Jacob Cornelisz' *Passie* afkomstig. *IMV*



39

Naar ontwerp van Jacob Cornelisz van Oostsanen

ABRAHAMS BEDE VOOR SODOM

Ca. 1520-1524
Gebrandschilderd glas, 23,5 cm diameter
Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. RMCC v00584

Herkomst: R.C. Pathuis († 1992), Amsterdam; zijn (†) veiling [e.a.], Amsterdam (Sotheby's), 19 december 1994, nr. 114.

Literatuur: Utrecht 1991, nr. 17; Amsterdam 1994, nr. 114.

In bijbelboek Genesis 18:16-33 wordt verteld hoe Abraham tot God bad om bij de vernietiging van het zondige Sodom inwoners die wel rechtvaardig hadden geleefd te sparen. Op de achtergrond staat het door God vervloekte Sodom al in brand. De stad is weergegeven als een typische Nederlandse stad met kerken, torens, poorten en stadswallen. Op de voorgrond staat Abraham met gevouwen handen in gebed. Maar God hield woord. Rechts op het tweede plan komen twee engelen Abrahams neef, de deugdzame Lot, meedelen dat zij hem en zijn familie veilig de stad zullen uitleiden, op voorwaarde dat niemand van hen tijdens de vlucht naar de verdoemde stad omkijkt (19:2 en 17). Lots vrouw kon zich echter niet beheersen en keek om, waarop zij in een zoutpilaar veranderde. De twee dochters verkeerden in de veronderstelling dat zij drieën als enige mensen op aarde waren overgebleven. En omdat zij het als hun plicht beschouwden om voor nageslacht te zorgen, voerden de meisjes



hun vader dronken en verleidden hem (19:31-38), hier afgebeeld in de scène links. In de beeldtraditie is deze scène bijzonder populair, maar hier speelt hij een bijrol, omdat dit ruitje tot een reeks met de geschiedenis van aartsvader Abraham behoort.

Er is nog een aantal andere ruitjes met scènes uit het verhaal van Abraham bewaard naar ontwerp van Jacob Cornelisz. Behalve het al genoemde *Abraham krijgt de boodschap van Lots gevangenschap* maken ook *Abraham door Melchisedek gezegend, Abraham biddend voor de genezing van Abimelek* en *Abraham sluit met God het convenant van de besnijdenis* deel van die serie uit.[1] Het hier getoonde ruitje uit Museum Catharijneconvent te Utrecht is een variant van een ruitje dat zich in een kwalitatief hoge versie in het Rijksmuseum bevindt; een derde versie wordt in het STAM-Stadsmuseum te Gent bewaard.[2] *IMV*

40-43
BORDUURWERK VOOR LITURGISCHE GEWADEN

Wie in de middeleeuwen op hoogtijdagen in een kapittelkerk of een grote stadskerk de hoogmis bijwoonde, moet overweldigd zijn door de pracht en praal van de liturgische plechtigheid. Op de met fijn geweven doeken bedekte altaartafel stond een geschilderd of gebeeldhouwd (en gepolychromeerd) altaarretabel. Gebeden en gezongen werd er uit handgeschreven en fraai verluchte missalen en koorboeken. De kelk voor de wijn, de ciborie voor het brood en het overige vaatwerk waren gemaakt van kostbaar goud of verguld zilver. En *last but not least* gingen de priesters gekleed in prachtige liturgische gewaden of paramenten, waarin veel gouddraad was verwerkt zodat zij schitterden in het flakkerende licht van de vele kaarsen.

Tijdens het opdragen van de mis droeg de priester als bovenkleed een kazuifel: een mouwloos gewaad dat aan de zijkanten open was en alleen aan de hals een opening had om het hoofd door te laten. Bij een plechtige mis werd de priester geassisteerd door een diaken en een subdiaken. De eerste droeg als bovenkleed een dalmatiek, de tweede een tuniek. Evenals het kazuifel waren deze gewaden open aan de zijkanten. Zij hadden echter wel mouwtjes. Bij andere plechtigheden dan de mis droeg de priester een koorkap of pluviale.[1] De stof van deze gewaden was doorgaans zijde, fluweel of goudbrokaat. Vaak waren kazuifel, dalmatieken en koorkap uit dezelfde stof vervaardigd en vormden zij een bij elkaar behorend geheel, een zogenaamd vierstel. De kleur van de gewaden lag vast in liturgische voorschriften en was afhankelijk van de aard en rangorde van de kerkelijke feestdag. In de middeleeuwen waren deze vaak van diocees tot diocees (of van bisdom tot bisdom) verschillend.[2]

De kostbaarste gewaden waren gemaakt van Italiaans goudbrokaat, geschoren fluweel met ingeweven patronen van gouddraad.[3] Veel van deze gewaden zijn voorzien van met zijde en gouddraad geborduurde sierstroken, zogenaamde aurifriezen. Het gouddraad was een zijden kern waaromheen een verguld zilveren serpentine was gewikkeld. Daarnaast was er een eenvoudiger soort gouddraad, het zogenaamde 'membraangoud' waarbij de serpentine niet uit verguld zilver maar uit vergulde darmhuid bestond. De dalmatieken waren aan voor- en achterzijde versierd met steeds twee smalle, verticale banden, die onderling door twee kleine horizontale banden verbonden waren. De koorkap had aan de voorkant twee brede verticale aurifriezen en op de rugzijde een zogenaamd koorkapschild of clipeus. Bij het kazuifel hadden de aurifriezen aan voor- en achterzijde de vorm van een gaffelkruis, een kruis waarbij de zijarmen niet horizontaal maar schuin omhoog stonden.

Dergelijke gewaden waren bijzonder duur, vooral door het goudbrokaat dat uit

Italië geïmporteerd werd en het kostbare gouddraad van het borduurwerk. De kosten ervan waren hoger dan van een gesneden of geschilderd altaar – een stel gewaden was zelfs duurder dan een herenhuis.[4] De makers van de aurifriezen waren professionele borduurwerkers of *acupictores*, die net als schilders, beeldhouwers en andere makers van kunsthandwerk lid waren van een gilde met strikte voorschriften.[5] Deze borduurwerkers waren zeer bedreven in hun vak. Zij gebruikten de zogenaamde lazuursteek, waarbij gouddraad met steekjes van gekleurde zijde werden afgezet.[6] Door de steken dichter of verder uit elkaar te zetten waren zij in staat schaduwpartijen en lichten te suggereren en reliëf te geven aan hun figuren. Ook wisten zij diverse schakeringen in het inkarnaat weer te geven en de gezichten expressie te verlenen. Hierdoor werden hun borduursels ware schilderijen in gouddraad en zijde, die door hun verfijnde uitwerking niet onderdeden voor de op panelen geschilderde voorstellingen.

Net als de wevers van wandtapijten werkten de borduurwerkers naar een patroon. Hiervoor gebruikten zij houtsneden, gravures of reeds bestaand borduurwerk als voorbeeld. Voor meer prestigieuze borduurwerken werden schilders gevraagd een speciaal gemaakt patroon te leveren. Soms waren dat kunstenaars uit een andere stad dan die van de borduurwerker.[7] Een aantal borduurwerken toont zo'n grote stilistische verwantschap met het werk van Jacob Cornelisz van Oostsanen dat men mag aannemen dat hij de ontwerpen heeft geleverd.[8] Naast het maken van houtsneden en schilderijen moet het leveren van patronen voor borduurwerk op liturgische gewaden een van de belangrijkste activiteiten van Jacob Cornelisz en zijn atelier zijn geweest. Hoewel het niet zeker is, kunnen we aannemen, dat de ateliers van de *acupictores,* die zo kundig Jacobs ontwerpen omzetten in schitterend borduurwerk, ook in Amsterdam gevestigd waren. *HD*

40.1-4

Borduurwerk naar ontwerp van Jacob Cornelisz van Oostsanen

VIERSTEL BESTAANDE UIT EEN KAZUIFEL, EEN KOORKAP EN TWEE DALMATIEKEN

Ca. 1520-1525
Stof: Italiaans goudbrokaat, begin zestiende eeuw. Gouddraad en zijde in lazuursteek en ingrijpsteek met gelegde en vastgehechte gouddraad in reliëf
Kazuifel: 127 x 82 cm; koorkap: 145 x 321 cm; dalmatieken: 114 x 88 cm
Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. BMH to5788a, b, d, e

Herkomst: R.K. Parochie van de heilige Cyriacus en Franciscus in Hoorn; vóór 1572 Grote of Cyriacus en Johannes de Doper-kerk in Hoorn; waarschijnlijk in de twintigste eeuw overgebracht naar het Aartsbisschoppelijk Museum Utrecht; opgegaan in het museum, 1976.

Literatuur: Steinbart 1920-1921, pp. 931-937; Steinbart 1929, pp. 241-242; Jansen 1948, pp. 31-33 en nrs. 57-59; Amsterdam 1958, nrs. 259-260; Amsterdam 1986, nr. 22; Amsterdam 1986a, pp. 44-46; Utrecht 1987, nr. 35; Defoer 1987, pp. 56-58; Osnabrück 2000, nr. 4; Defoer 2012, pp. 10-16.



40.2.a
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De doop van Christus in de jordaan,* uit de *Kleine Passie*, ca. 1520-1530, ingekleurde houtsnede, ca. 11 x 8 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 47)

De vier gewaden zijn voorzien van uiterst fijn borduurwerk. De koptypen en de houdingen van de figuren alsook de wijze waarop de scènes zijn gecomponeerd, sluiten nauw aan bij het werk van Jacob Cornelisz van Oostsanen.[1] De grootste overeenkomst bestaat er tussen de *Doop van Christus in de Jordaan* op het koorkapschild (afb. 40.2) en dezelfde scène op de houtsnede uit de zogenaamde *Kleine Passie* uit 1520-1530 (afb. 40.2.a). In 1522 heeft Jacob Cornelisz het koor van de Grote kerk in Hoorn van schilderingen voorzien, die helaas bij de grote brand in 1838 verloren zijn gegaan. Volgens Abbing (1839) was in het gewelf het Laatste Oordeel afgebeeld en eronder – vermoedelijk op de wanden – taferelen uit het leven van Christus, onder andere de Doop in de Jordaan en de Spijziging der Vijfduizend.[2] Het is waarschijnlijk, dat toen Jacob Cornelisz gevraagd werd het koor van de kerk te beschilderen, hij ongeveer gelijktijdig de opdracht kreeg om patronen voor het borduurwerk van het vierstel te leveren.

De gaffelkruisen op de rug- en de voorzijde van het kazuifel (cat. 40.1) bestaan uit een groot driehoekig veld met daaronder telkens twee kleinere rechthoekige velden. Op de rugzijde van het kazuifel is bovenaan de Spijziging der Vijfduizend afgebeeld. Opvallend is dat niet de apostelen Petrus of Johannes bij Christus maar diens 'broeders' Judas Thaddeus, Jacobus Minor en Simon de IJveraar zijn afgebeeld, die alle drie in uiterlijk en haardracht op Christus lijken. Eronder is de genezing van een kreupele bedelaar door (waarschijnlijk) Judas Thaddeus te zien en daaronder diens gevangenneming. Op de voorzijde is bovenaan afgebeeld hoe een afgodsbeeld in stukken breekt. Eronder wordt een bisschop gedood met het zwaard, wellicht Simon de IJveraar, die wel als een van de eerste bisschoppen wordt beschouwd. Achter hem wordt een andere 'broeder' van Christus met een stang op het hoofd geslagen, wellicht is het Jacobus Minor. Op het onderste veld is te zien hoe Judas Thaddeus met een stok wordt doodgeslagen.[3]



40.1



40.3



40.4



40.2

Het borduurwerk van de koorkap (cat. 40.2) verwijst naar de patroonheiligen van de kerk, de heilige Johannes de Doper en de heilige Cyriacus. Zo is op het koorkapschild de Doop in de Jordaan te zien en op de aurifriezen in telkens vier velden boven elkaar taferelen uit het leven van Johannes de Doper en het leven van Cyriacus. Op de twee bovenste velden links discussieert Johannes met omstanders, op het veld daaronder wordt hij onthoofd en geheel onderaan biedt Salome aan koning Herodes de schotel aan met Johannes' afgeslagen hoofd. Rechts is van boven naar beneden afgebeeld hoe Cyriacus door de paus tot diaken wordt gewijd, hij de duivel uitdrijft bij de dochter van keizer Diocletianus, de heilige met gloeiende pek wordt overgoten en ten slotte wordt onthoofd.

De decoratie van de dalmatieken (cat. 40.3-4) is aan de voorkant geheel anders dan aan de achterkant. Bij alle twee zijn op de rugzijde telkens twee verticale banden van elk vier velden te zien met daartussen op borsthoogte een horizontale band. Deze toont op de ene dalmatiek de tronende Cyriacus en op de andere de tronende Johannes de Doper. Op de verticale banden zijn op de ene dalmatiek links van boven naar beneden Christus, de apostelen Petrus en Bartholomeus en de heilige Catharina afgebeeld en rechts Maria, de apostelen Paulus en Simon en de heilige Martinus. Op de andere dalmatiek zien we links de apostel Matthias, de heilige Bavo, de heilige Stefanus en de heilige Agatha en rechts de apostel Judas Thaddeus, gevolgd door de heiligen Joris, Barbara en Lodewijk.

In de zeventiende of achttiende eeuw hebben de dalmatieken waarschijnlijk schade opgelopen, want men heeft toen de voorzijden vernieuwd met gebruikmaking van een aan beide zijden met een gaffelkruis versierd kazuifel, dat zo'n tien jaar ouder was dan het vierstel. Dit werd hiervoor in tweeën gedeeld en de verhalende scènes werden over de twee dalmatieken verdeeld. Hierdoor is op de voorzijde van de ene dalmatiek bovenaan de Geboorte van Christus te zien met daaronder de Visitatie en de Annunciatie en op de andere de Aanbidding der Koningen met daaronder de Besnijdenis en de Opdracht in de tempel. Het borduurwerk ervan gaat ook niet terug op een ontwerp van Jacob Cornelisz maar op patronen van de Meester van Alkmaar.[4] *HD*

41

Borduurwerk naar ontwerp van Jacob Cornelisz van Oostsanen

KAZUIFEL

Ca. 1530-1535
Stof, rood velours, ca. 1800.[1] Gouddraad en zijde in lazuursteek en ingrijpsteek met gelegde en vastgehechte gouddraad in relïef, 127 x 73 cm
Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. ABM to2093b

Herkomst: aangekocht in 1928 van de R.K. Lebuinusparochie te Deventer.

Literatuur: 's-Hertogenbosch 1914, nr. 400a; Steinbart 1929, p. 242; Visser 1930, pp. 12-13; Jansen 1948, pp. 33-34 en nr. 100; Amsterdam 1958, nr. 261; Amsterdam 1986, p. 44, nr. 24; Utrecht 1987, nr. 39; Defoer 1987, pp. 59; Lissabon 1992, nr. 45; Parijs/ Dijon 1994, nr. 35; Utrecht 1999, nr. 42.

Op het gaffelkruis op de voorzijde van het kazuifel is bovenaan de *Kruisdraging* afgebeeld en op de twee velden eronder *Christus voor Pilatus* en de *Gevangenneming van Christus*. Op de rugzijde zien we bovenaan de *Kruisiging* met daaronder de *Kruisafneming* en de *Graflegging*. De voorstellingen sluiten stilistisch aan bij het werk uit de late periode van Jacob Cornelisz van Oostsanen. De houdingen van de figuren zijn natuurlijker en minder maniëristisch dan bijvoorbeeld de figuren op de houtsneden van zijn *Grote ronde Passie* en *Kleine Passie* (cat. 11 en 47). Dit is duidelijk te zien op de *Kruisdraging* bij de beul rechts, die een draai neemt. Wat de compositie betreft verenigt de *Kruisdraging* op het kazuifel elementen van de *Kruisdraging* op de houtsnedenreeks met het Marialeven uit 1507 met die van de *Kruisdraging* op de *Grote ronde Passie* uit ca. 1511-1514.

De *Kruisiging* op de rugzijde is een gemoderniseerde versie van de *Kruisiging* uit dezelfde *Ronde Passie* (afb. 41.1). Terwijl sommige baldakijnen op het vierstel van Hoorn (cat. 40) nog gotische kenmerken hebben, zijn die op dit kazuifel geheel en al renaissancistisch. Dit wijst op een latere ontstaansdatum, namelijk rond 1530, dus zo'n vijf of tien jaar later dan het Hoornse vierstel. Deze latere datering wordt ondersteund door het wapen, dat is aangebracht boven de Kruisiging. Het horizontaal doorsneden schild toont boven het wapen van de Utrechtse familie Grauwert.

Als opdrachtgever van dit kazuifel komt Antonis Grauwert (1514-1554) het meest in aanmerking. Hij werd in 1534 vicaris van de Utrechtse Dom en in 1551 kanunnik. Wellicht houdt het kazuifel verband met zijn benoeming tot vicaris; het zou dan uit circa 1535 dateren, dus twee jaar na de dood van Jacob Cornelisz. Dit zou er op wijzen dat de patronen van Jacob ook na zijn overlijden nog in gebruik waren. Het is ook mogelijk dat het kazuifel bestemd is geweest voor de zogenaamde Grauwertkapel van de Utrechtse kapittelkerk van Oud Munster. Of het borduurwerk op een Utrechts dan wel een Amsterdams atelier is gemaakt, is onbekend. Wel is duidelijk dat borduurwerk naar ontwerp van Jacob Cornelisz ook in Utrecht gewaardeerd werd. *HD*



41.1
Jacob Cornelisz van Oostsanen, *De kruisiging,* uit de *Grote ronde Passie*, ca. 1511-1514, omlijsting 1517, houtsnede gedrukt van vier blokken, ca. 35 x 28,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (cat. 11.10)



42

Borduurwerk naar ontwerp van
Jacob Cornelisz van Oostsanen

ZES AURIFRIEZEN VAN EEN DALMATIEK

Ca. 1520-1525
Gouddraad en zijde in lazuursteek en ingrijpsteek met gelegde en vastgehechte gouddraad in reliëf
Elk aurifries 27,5 x17,5 cm
Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. ABM to2107 a, b, c, d, f, g

Herkomst: onbekend.

Literatuur: Jansen 1948, nr. 107; Utrecht 1987, nr. 36; Defoer 1987, p. 58; Lissabon 1992, nr. 44, Parijs/Dijon 1994, nr. 34; Osnabrück 2000, nr. 5; Defoer 2012, pp. 3-4.

Op elk aurifries is op een tegelvloertje onder een baldakijn een heilige afgebeeld. Het zijn respectievelijk de heilige Margaretha met naast haar een draak, de heilige Ursula met een pijl in haar rechterhand, de heilige Apollonia met in haar rechterhand de tang met een tand, de heilige Agnes met een lam, de heilige Hubertus als bisschop met naast hem het hert met een kruis in het gewei en de apostel Jacobus Maior in pelgrimsdracht. Achter elke heilige hangt een doek die een gewelfde ruimte afschermt. De figuren zijn stilistisch verwant met het werk van Jacob Cornelisz van Oostsanen, wat vooral duidelijk te zien is bij de fijn uitgewerkte oudere mannenkoppen, zoals die van Hubertus. De figuren staan zeer dicht bij die op de aurifriezen van de dalmatieken uit Hoorn (cat. 40). Ook de architectuur en de baldakijnen zijn identiek. Zij zullen daarom net als het Hoornse stel omstreeks 1520-1525 en in hetzelfde atelier naar ontwerp van Jacob Cornelisz zijn gemaakt. *HD*



42.a



42.b



42.c



42.d



42.f



42.g



42.c

130912_p164_320.indd 248 18-02-14 11:26



42.g

130912_p164_320.indd 249 18-02-14 11:26

43

Borduurwerk naar ontwerp van
Jacob Cornelisz van Oostsanen

VIJF DUBBELE AURIFRIEZEN VAN EEN DALMATIEK

Ca. 1530-1535
Gouddraad en zijde in lazuursteek en ingrijpsteek met gelegde en vastgehechte gouddraad in reliëf.
Elk respectievelijk 78 x 14 cm; 78,2 x 14 cm; 79,5 x 14 cm; 76 x 14 cm; 78,5 x 14 cm.
Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. ABM to2109, to2110, to2111, to2112, to2113

Herkomst: onbekend.

Literatuur: Jansen 1948, nr. 108; Amsterdam 1958, nr. 262; Utrecht 1987, nr. 40; Defoer 1987, p. 59; Lissabon 1992, nr. 46, Parijs/Dijon 1994, nr. 36; Osnabrück 2000, nr. 7; Defoer 2012, pp. 3-4.

Op de aurifriezen zijn boven elkaar heiligen afgebeeld staande op een tegelvloer onder een renaissancistisch baldakijn. Een uitzondering vormt het eerste aurifries, waar bovenaan Christus als Salvator Mundi met een wereldbol in zijn hand is weergegeven. Op het veld onder hem is de heilige Martha met kwast en wijwateremmer afgebeeld. Op de andere aurifriezen zijn de volgende heiligen te zien: De aartsengel Michael in gevecht met de satan, de heilige Margaretha met de draak, de heilige Lucia met het zwaard dat haar hals doorsteekt, de heilige Laurentius met het rooster waarop hij gemarteld werd, de heilige Stephanus die de stenen toont waarmee hij gedood werd, de heilige Gertrudis met in haar rechterhand de abdistaf waarlangs muizen omhoog kruipen, de heilige keizerin Helena met het door haar ontdekte kruis van Christus en ten slotte Johannes de Doper die wijst op het Lam Gods op zijn linkerarm.

De figuren zijn moderner dan die op de aurifriezen van catalogusnummer 42 en de dalmatieken van het Hoornse vierstel (cat. 40) en sluiten meer aan bij het latere werken van Jacob Cornelisz van Oostsanen. De baldakijnen zijn bijna identiek met die op het Grauwertkazuifel (cat. 41), dat tussen 1530-1535 wordt gedateerd. Ook deze vijf aurifriezen zullen daarom in die periode vervaardigd zijn. *HD*

Detail van de heilige Martha op het eerste aurifries.







44.a-e
VIJF PANEELTJES VAN EEN DRIELUIK

Ca. 1520-1525

44.a
DE KRONING VAN MARIA

Olieverf op paneel, 35 x 25 cm
Particuliere collectie, Amsterdam

Herkomst: kunsthandel Hans Wendland, Parijs, voor 1929; Caspari, München, tot 1929; kunsthandel D.A. Hoogendijk, Amsterdam, tot 1941; Hans Wendland (1880-ca. 1965), Parijs; M. Asscher, Londen; kunsthandel Gebr. Douwes, Amsterdam, 1955; Dr. Hans A. Wetzlar, Amsterdam, 1955; zijn (†) veiling, Amsterdam (Sotheby Mak van Waay), 9 juni 1977, nr. 39, aan Mw. M.O. Peters-Wetzlar, Amsterdam; particuliere collectie Amsterdam, vanaf 1998.

Literatuur: Steinbart 1929, p. 30; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 196, nr. 271; Amsterdam 1955, nr. 13; Amsterdam 1958, nr. 97; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 117, nr. 271; Carroll 1987, p. 331, nr. B2.

44.b
MARIA MET KIND OP DE MAANSIKKEL

Olieverf op paneel, 30 x 18 cm
Straatsburg, Musée des Beaux-Arts, inv. 281

Herkomst: William Allyene Cecil, (1825-1895), derde markies van Exeter, Burghley House, Stamford, Lincolnshire; diens veiling, London (Christie/Manson/Woods), 9 juni 1888, nr. 291 (als Albrecht Dürer), voor £ 16.16.0; Ch. Butler, Londen; door hem verkocht aan het museum, 1893.

Literatuur Steinbart 1922, p. 28; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 196, nr. 276; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 118, nr. 276; Carroll 1987, p. 331, nr. B3; Baensch 2007, p. 565; coll. cat. Straatsburg 2009, nr. 20.

44.c
ANNA-TE-DRIEËN

Olieverf op paneel, 31 x 15,3 cm
Straatsburg, Musée des Beaux-Arts, inv. 44.986.1.1

Herkomst: William Alleyne Cecil, (1825-1895), derde markies van Exeter, Burghley House, Stamford, Lincolnshire; William Alleyne Cecil, (1825-1895), derde markies van Exeter, Burghley House, Stamford, Lincolnshire; diens veiling, London (Christie/Manson/Woods), 9 juni 1888, nr. 292 (als Albrecht Dürer), voor £ 16.16.0; William C. Alexander, 1888; veiling, Londen (Sotheby's), ? januari 1981 aan D. Carritt; veiling, New York (Sotheby's), 5 november 1986, nr. 10, aan het museum.



44.d



44.b

Literatuur: Carroll 1987, pp. 331-332, nr. B4; coll. cat. Straatsburg 2009, nr. 21.

44.d
DE HEILIGE ANDREAS

Olieverf op paneel, 32 x 18 cm/31,4 x 15 cm
Particuliere collectie, Amsterdam

Herkomst: Professor Diarmid Noel Paton (1859-1928), Glasgow; veiling, Londen (Christie's), 25 maart 1977, nr. 37; adellijke collectie, Oostenrijk; veiling, Amsterdam (Sotheby's), 11 november 2008, nr. 2.

Literatuur: Amsterdam 2008a, nr. 2.

44.e
DE HEILIGE HIERONYMUS

Olieverf op paneel, 32 x 18 cm/31,3 x 16 cm
Particuliere collectie, Amsterdam

Herkomst: Professor Diarmid Noel Paton (1859-1928), Glasgow; veiling, Londen (Christie's), 25 maart 1977, nr. 37; adellijke collectie, Oostenrijk; veiling, Amsterdam (Sotheby's), 11 november 2008, nr. 2.

Literatuur: Amsterdam 2008a, nr. 2.

Deze vijf panelen, die tegenwoordig over twee collecties verspreid zijn, vormden hoogstwaarschijnlijk oorspronkelijk één drieluik. Vermoedelijk zijn de luiken verzaagd, waardoor de voorstellingen aan de binnen- en buitenzijden van elkaar gescheiden zijn. De centrale voorstelling is de *Kroning van Maria*. Aan weerszijden daarvan bevonden zich de panelen met *Maria met kind op de maansikkel* en *Anna-te-Drieën*.[1] In gesloten toestand waren de *Heilige Andreas* en de *Heilige Hieronymus* te zien. Deze buitenluikjes waren lange tijd onbekend, totdat ze in 2008 als werken van een Zwitserse meester in Amsterdam geveild werden. Op stilistische grond werden deze panelen aan Van Oostsanen en zijn werkplaats toegeschreven en tevens geïdentificeerd als de mogelijke zijluiken van de *Kroning van Maria*.[2]

De kroning van Maria wordt beschreven door Jacobus de Voragine in de *Legenda aurea* en geldt als de ultieme verheerlijking van Maria als koningin van hemel en aarde. Op het schilderij vindt de kroning plaats tegen een achtergrond



44.a



44.c



44.e

van stralend licht. Hiervoor bracht de kunstenaar dunne laagjes echt goud aan (zogenaamde *mordantvergulding*). Maria knielt op een kussen en wordt gekroond door Christus en de Heilige Geest, links en rechts van haar. Te midden van hen is God de Vader afgebeeld; hij maakt met zijn rechterhand een zegenend gebaar. Jacob Cornelisz koos voor een ongebruikelijke iconografie door de Heilige Geest in een menselijke gedaante met vleugels uit te beelden en niet als een duif, zoals gebruikelijker was.[3] De kunstenaar liet zich daarvoor vermoedelijk inspireren door de gravure de *Kroning van Maria* van Israhel van Meckenem van omstreeks 1490-1500.[4] Zowel de positionering van de hoofdfiguren als de weergave van de mantels met gespen van God de Vader en de Heilige Geest zijn aan deze prent ontleend.

Maria met kind op de maansikkel toont Maria met haar zoon zwevend op een maansikkel en omgeven door een gouden stralenkrans. Deze voorstelling is ontleend aan de 'Vrouw van de Apocalyps' (Openbaring 12:1) en staat symbool voor Maria's Onbevlekte Ontvangenis en haar rol als bestrijdster van het kwaad.[5] Op het andere luik is *Anna-te-Drieën* weergegeven: de heilige Anna, de moeder van Maria, is volgens de laatmiddeleeuwse traditie uitgebeeld met een veel kleinere Maria en Christuskind in haar armen.[6] De populaire legende van Maria's voorgeslacht stond boven alles in het teken van haar Onbevlekte Ontvangenis waarmee de Kerk legitimeerde dat zij zonder erfzonde was.[7]

De heiligen Andreas en Hieronymus op de buitenluiken, die in een sobere ruimte met tegelvloer zijn weergegeven, staan los van deze Maria-iconografie. De apostel Andreas heeft het Andreaskruis als attribuut, dat verwijst naar zijn marteldood. De kerkvader Hieronymus is gekleed als kardinaal; de leeuw verwijst naar zijn kluizenaarsbestaan in de Syrische woestijn. Beide heiligen, die in de vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderkunst niet per definitie samen zijn afgebeeld, vervullen vaak de rol van bescherm- of naamheiligen en dat zal ook hier het geval zijn.

De vijf paneeltjes tonen veel stilistische overeenkomsten, zoals in de overeenkomstige ovaalvormige, ietwat uitdrukkingsloze gezichten. Daarnaast komt in drie van de vijf panelen het voor Jacob Cornelisz typerende tegelvloertje terug, dat bijvoorbeeld ook te zien is in het Hieronymusaltaarstuk in Wenen uit 1511 (cat. 10). Carroll schreef de *Mariakroning* en de luiken uit Straatsburg toe aan de Meester van het Berlijnse schetsboek, een anonieme medewerker uit Jacobs werkplaats (zie hoofdstuk 11 en Uitgelicht 7).[8] De rijke uitvoering van het middenpaneel en de ongebruikelijk iconografie doen echter vermoeden dat Jacob Cornelisz in ieder geval voor deze voorstelling grotendeels zelf verantwoordelijk was.[9] Al is de combinatie van de drie Maria-voorstellingen met Andreas en Hieronymus uniek, op grond van de overeenkomsten in stijl en formaat kunnen we stellen dat deze vijf panelen hoogstwaarschijnlijk oorspronkelijk één geheel vormden. Het triptiekje was voor Mariadevotie bestemd en zal in een kloostercel of privékapel, maar ook bij een welgestelde, vrome burger thuis gehangen kunnen hebben. *MvdN*

130912_p164_320.indd 253 18-02-14 11:26



44.a

130912_p164_320.indd 254 18-02-14 11:26



44.e

130912_p164_320.indd 255 18-02-14 11:26

45
DE BEWENING VAN CHRISTUS

Ca. 1520-1530
Olieverf op paneel, 69,5 x 52,5 cm
Utrecht, Museum Catharijneconvent, inv. ABM s116

Herkomst: Mgr. Gerardus Wilhelmus van Heukelum (1834-1910), Utrecht; door hem geschonken aan het Aartsbisschoppelijk Museum Utrecht, voor 1882; opgegaan in het museum, 1976.

Literatuur: Dülberg 1903-1908, dl. 2, p. 11; Utrecht 1913, nr. 17; Steinbart 1922, pp. 147, 160; Winkler 1924, p. 230; Dülberg 1929, p. 163; coll. cat. Utrecht 1933, nr. 511; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 42-43; coll. cat. Utrecht 1948, p. 12; Carroll 1987, p. 189, nr. 16.1; Amsterdam 1995, nr. 4; Bangs 1999, p. 111; coll. cat. Utrecht 2002, p. 43; Peters 2012, p. 131; Leeflang 2012, pp. 12-13.



45

Met een betraand gezicht knielt Maria naast het lichaam van de overleden Christus, getroost door Johannes de Evangelist. Links zijn Nicodemus en Jozef van Arimathea voorgesteld, de twee mannen die zorgden voor Christus' begrafenis. Aan Christus' voeten zit de huilende Maria Magdalena. Ook twee andere heilige vrouwen, Maria Cleophas en Maria Salome, delen in het verdriet. In het landschap op de achtergrond is links van de berg Golgotha de kruisdraging van Christus met de heilige Veronica weergeven. Zij bood Christus een doek aan om het zweet en bloed van zijn gezicht te vegen, waardoor er een afdruk op verscheen. Rechtsachter zijn de verschijning van Christus aan Maria Magdalena (*Noli me tangere*) en de opstanding van Christus te zien. Christus zweeft met de banier van de opstanding in de lucht, met rechts de lege sarcofaag en de drie slapende soldaten. Er is veel aandacht besteed aan de weergave van de intense emoties van met name de vrouwen op de voorgrond. Ook de detaillering van onder meer de extravagante hoofddeksels, de kleding en krullende haren getuigen van een ervaren schildershand.

De meningen over de toeschrijving van deze *Bewening* liepen in het verleden sterk uiteen. De compositie werd in 1903 beschouwd als een werk van Jacob Cornelisz, maar later als dat van een leerling, van een anonieme kunstenaar, als een kopie naar Jacob en als een werk van Simon Claasz II van Waterlant, lid van een Haarlemse kunstenaarsfamilie.[1]

Het is de vraag of deze toeschrijvingen standhouden. Opvallend is namelijk dat de kunsthistorici die het schilderij niet accepteerden als een eigenhandig werk van Van Oostsanen, dit deden op grond van het ontbreken van de karakteristieke penseelstreek van de schilder. Tot voor kort was deze echter nauwelijks zichtbaar als gevolg van restauraties uit het verleden. Het schilderij werd zowel in 1929 als in 1932 gerestaureerd, waarbij volgens de restauratieverslagen verfblaasjes werden 'vastgelegd', ofwel geconsolideerd. Ook werd het werk 'zonodig bijgewerkt en gevernist'.[2] In 1966 werd het stuk nogmaals gerestaureerd, maar over de behandeling die toen plaatsvond is niets bekend.[3] Tijdens de laatste restauratie in 2011 zijn veel overschilderingen verwijderd.[4] Deze overlapten hier en daar de originele verflagen en vertekenden het beeld van het

oorspronkelijke schilderij. Bovendien bemoeilijkten het oppervlaktevuil en het vergeelde vernis een kritische beschouwing.

In de huidige, schoongemaakte staat kan het werk beter worden beoordeeld. Het schilderoppervlak vertoont fijne penseelstreekjes die wel degelijk aansluiten bij de tekenachtige schildertechniek van Jacob Cornelisz van Oostsanen. Ook werd aanvullend onderzoek verricht met infraroodreflectografie (IRR), waaruit blijkt dat de volledige compositie in een ondertekening met contourlijnen en arceringen is voorbereid.[5] De ondertekening kon echter niet overal goed worden geregistreerd, mogelijk door het gebruik van een bruin ondertekenmateriaal, dat transparant wordt met infraroodreflectografie. Deze manier van ondertekenen in combinatie met het veronderstelde ondertekenmateriaal, sluit onder meer aan bij de vroege, omstreeks 1511 geschilderde *Calvarieberg* van Jacob Cornelisz in het Rijksmuseum te Amsterdam (cat. 12).

Hoewel het schilderij wat betreft techniek nauw aansluit bij het vroegere werk van Jacob Cornelisz, vertoont de compositie ook maniëristische kenmerken die wijzen op een latere datering. Los van de vraag wanneer het werk precies is gemaakt, is duidelijk dat het schilderij veel meer kwaliteit heeft dan vaak is gedacht, en zonder meer in de werkplaats van Van Oostsanen zal zijn gemaakt. *ML*



46

46
BLAZOEN VAN DE REDERIJKERSKAMER ‘DE EGLENTIER’

Ca. 1520
Houtsnede, met toevoegingen in inkt, 15,3 x 13,1 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1880-A-3834

Literatuur: Steinbart 1937, pp. 78-80, nr. 53; Möller 2005, pp. 154-155.

De Amsterdamse rederijkerskamer ‘De Eglentier’ werd waarschijnlijk rond 1517 opgericht als voortzetting van oudere verenigingen van burgers die zich bezighielden met dichtkunst en toneel in de volkstaal.[1] Het blazoen illustreert het vernuftig spel met woord en beeld waar Nederlandse ‘kamers van rethoryke’ in uitblonken. De gekruisigde Christus is voorgesteld hangend aan de takken van een rozenstruik met boven hem God de vader en de Heilige Geest. De wilde roos of *eglentier* is een symbool van liefde, vandaar de zinspreuk van de kamer: ‘In Lieft bloeiiende’. Het dubbelzinnige devies op de banderol onder de gekruisigde verwijst zowel naar het bloeien van Christus’ liefde als naar zijn uit liefde vergoten bloed. Links- en rechtsonder bevinden zich het keizerlijke wapenschild en het eveneens gekroonde wapen van Amsterdam.

De houtsnede is niet voorzien van een merkteken, maar is vrijwel zeker ontworpen door Jacob Cornelisz en in zijn werkplaats uitgevoerd, waarschijnlijk rond dezelfde tijd als de *Passio domini nostri* (cat. 47.d). Er zijn veel overeenkomsten tussen de Christus van het blazoen en de gekruisigde Christus van de *Kleine Passie* en het *Credo* uit ca. 1520.[2] De datum ‘1528’ onder het blazoen is bijgewerkt. De dunne ‘8’ vervangt een eerder ander cijfer en de ‘2’ is met pen veranderd in een ‘1’.[3] Hoogstwaarschijnlijk is het houtblok gesneden rond 1520-1523, maar dateert deze enig overgeleverde afdruk uit het midden van de zestiende eeuw. Het ontwerp van Jacob Cornelisz diende nog lange tijd als model voor de blazoenen die rederijkers van ‘De Eglentier’ in prent lieten brengen.[4] *HL*



47.a.1



47.a.2



47.a.3



47.a.7



47.a.8



47.b

47.a.1-8, b, c, d, e
DE KLEINE PASSIE

Ca. 1520-1530
Een reeks van aanvankelijk tweeënzestig en later tachtig houtsneden
Uitgegeven door Doen Pietersz te Amsterdam
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6283; -6284; RP-P-1894-A-18252; RP-P-BI-6288; -6290; -6287; RP-P-1955-474; RP-P-BI-6300

47.a.1-8
ANNUNCIATIE; VISITATIE; DE VLUCHT NAAR EGYPTE; DE OPWEKKING VAN DE JONGELING UIT NAÏN; DE INTOCHT IN JERUZALEM; DE VERDRIJVING UIT DE TEMPEL; DE KRUISAFNEMING; HET LAATSTE OORDEEL

Houtsneden, ca. 11 x 8 cm

47.b
DE KRUISIGING

Houtsnede met penseel in verschillende kleuren en gehoogd met goud, 11 x 7,9 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-2011-123

47.c
DE GRAFLEGGING

Houtsnede gekleurd met behulp van sjablonen in roodbruin, paars, geelgroen en oranje, 11,4 x 7,8 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6298

47.d
CHRISTUS OP DE OLIJFBERG in: Alardus van Amsterdam, **PASSIO DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI [...],** Amsterdam

Gedateerd 1523
Houtsnede, 11 x 8 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, Bibliotheek inv. B/0689



47.a.4



47.a.5



47.a.6



47.c



47.d



47.e

47.e
DE VERDRIJVING VAN ADAM EN EVA UIT HET PARADIJS in: **HIER BEGINT EEN SCOENE STOMME PASSYE MET STORIEN WT DEN BIJBEL ENDE EVANGELIEN TOT LXXX FIGHUREN TOE**, Amsterdam

Ca. 1530
Houtsnede, gekleurd met penseel en verschillende kleuren en gehoogd met zilver, 11 x 7,9 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, Bibliotheek inv. A1742

Literatuur: Sterck 1934, pp. 36-38; Steinbart 1937, pp. 80-107, nrs. 54-119; Washington/Boston 1983, pp. 74-75, nr. 113; Filedt Kok 1988; New Hollstein 1996, pp. 208-212, nrs. 278-326; Möller 2005, pp. 166-190; Veldman 2011, pp. 46-55.



47.e.1

In 1523 verscheen bij Doen Pietersz de *Passio domini nostri*, een octavo boekje met 62 houtsneden ontworpen door Jacob Cornelisz en teksten verzameld door de humanist Alardus van Amsterdam. De bloemlezing werd op verzoek van de Amsterdamse koopman Pompeius Occo samengesteld uit beschrijvingen van Christus' passie door auteurs uit de oudheid en later, onder wie Francesco Petrarca, Johannes Murmellius – de rector van de Latijnse school in Alkmaar – en Alardus zelf. De opdracht van de samensteller aan Occo is gedateerd 31 december 1522. Anders dan de titel doet vermoeden bevatten de houtsneden niet alleen uitbeeldingen van Christus' lijdensgeschiedenis, maar ook voorstellingen met betrekking tot Adam en Eva's Zondeval, Christus' kindertijd, zijn openbare leven en zijn verschijningen na zijn dood, eindigend met het Laatste Oordeel. De kern van de reeks vormen echter de 34 passievoorstellingen; in aantal en formaat vergelijkbaar met de meest uitgebreide passieseries uit deze periode van Albrecht Dürer (1511) en Albrecht Altdorfer (1513) met respectievelijk 37 en 40 houtsneden.

Aanleiding voor het project was vermoedelijk een andere opdracht. Op 30 april 1520 sloot Doen Pietersz een contract met een vertegenwoordiger van de aartsbisschop van het Deense Trontheim voor een 'bedeboeck van die passie ons heren', te drukken in een oplage van 1200 exemplaren.[1] Naast uitbeeldingen van de passie zou het mooi gesneden ('all scoen ghesneden') voorstellingen moeten bevatten van Maria, profeten, evangelisten en heiligen. Het contract, medeondertekend door Pompeius Occo en Jacob Cornelisz als getuigen, heeft vanwege het overlijden van de opdrachtgever in 1521 niet geleid tot de uitgave van een gebedenboek voor de Deense markt. De betrokkenen Doen Pietersz, Occo en Jacob Cornelisz hebben hoogstwaarschijnlijk een nieuwe bestemming gezocht voor de reeds vervaardigde houtsneden en ontwerpen en deze gevonden in de *Passio domini nostri*.[2] Enkele losse proefdrukken van de houtsneden zijn 1521 en 1522 gedateerd, maar in de uitgave uit 1523 zijn deze data weggesneden. Een sluitend bewijs voor het hergebruik van de blokken voor de Deense opdracht is dit niet. Het is echter nauwelijks voorstelbaar dat Jacob Cornelisz in de jaren 1521-1522 aan twee grote passiereeksen tegelijk heeft gewerkt. De prentmaker en zijn uitgever Pietersz waren immers meesters in het efficiënt gebruik en hergebruik van gesneden blokken en getekende ontwerpen.

De reeks heeft een nogal heterogeen karakter en hoeveel ontwerpen en blokken voor oorspronkelijke opdracht zijn vervaardigd en welke hier aan zijn toegevoegd voor de uitgave van 1523 is onduidelijk. De uitvoering van de houtsneden van eerdere reeksen liet al kwaliteitsverschillen zien, maar in de *Kleine Passie* is het contrast zeer aanzienlijk. Het ontwerp en snijwerk van sommige prenten, zoals dat van *Christus op de Olijfberg* (cat. 47.d) evenaart dat van de beste bladen uit de *Grote ronde Passie* (cat. 11), terwijl andere stijf en bijna onbeholpen ogen. Bij het snijden en wellicht ook al bij het overzetten



47.d



47.e.1

van de ontwerptekeningen op de blokken, zijn duidelijk verschillende handen betrokken geweest. Alle houtsneden zij evenwel opzichtig voorzien van Jacob Cornelisz' monogram ten teken dat hij de prenten beschouwde als zijn producten en hun kwaliteit waarborgde.

Behalve in de boekuitgaven werden de houtsneden ook zelfstandig uitgegeven, zonder tekst in boekdruk op de achterzijde. Sommige van deze prenten kwamen alsnog in een boek terecht, bijvoorbeeld ingebonden als illustratie in handschriften. Een gekleurd exemplaar van de *Kruisiging* (cat. 47.b) is op de achterzijde voorzien van een handgeschreven gebed in het Frans en is hoogstwaarschijnlijk gebruikt in een getijdenboek.[3] De *Kruisiging* is met een penseel beschilderd in heldere kleuren en de gewaden van Maria en Johannes zijn gehoogd met goud. Voor het vergoten bloed van Christus is overvloedig gebruik gemaakt van rode verf en zijn lichaam en de gezichten zijn voorzien van roze incarnaat. Het geheel maakt de indruk van een, weinig subtiel, geschilderd miniatuur. Heel anders is de kleuring van het losse blad met de *Graflegging* (cat. 47.c) Hier is gebruik gemaakt van een sjabloon – waarschijnlijk een afdruk van de prent waar de te kleuren partijen zijn uitgesneden. Het paars, rood en geelgroen dat in de uitgespaarde vlakken van het sjabloon op dit exemplaar van de houtsnede werd aangebracht, vertoont grote overeenkomst met de kleuren die zijn gebruikt in afdrukken van het *Fries met Maria met kind en heiligen* (afb. 12.13). Ook deze prent is met sjablonen gekleurd, wellicht in de werkplaats van Jacob Cornelisz, die van Doen Pietersz of een ander Amsterdams (?) atelier.

Omstreeks 1530 verscheen bij Doen Pietersz een boekje met de titel *Hier begint een scoene Stomme passye met storien wt den bijbel ende Evangelien* […] (afb. 47.e.1).[4] De 62 houtsneden van de *Kleine Passie* zijn hierin uitgebreid tot een aantal van tachtig. De uitgave bevat nauwelijks tekst – vandaar de titel '*Stomme passye*'. Als aanvulling gebruikte de uitgever onder meer een verzaagd fragment uit het *Marialeven* uit 1507 en prenten naar ontwerp van Lucas van Leyden en anderen.[5] Het boekje bevat geen nieuwe door Jacob Cornelisz ontworpen houtsneden. Het unieke gebonden exemplaar van het Rijksmuseum is voorzien van een leren etui met koperen slot en ringetje (afb. 47.e.1), waardoor de eigenaar het makkelijk kon meenemen en de handgekleurde prenten, zonder ze te beschadigen, kon gebruiken voor gebed, meditatie of kijkplezier. De prenten zijn met de hand gekleurd in een bont palet en sommigen onderdelen zijn gehoogd met goud of zilver, zoals bijvoorbeeld het zwaard van de engel in *De verdrijving van Adam en Eva uit het Paradijs* (cat. 47.e).

Doen Pietersz gebruikte de blokken van de *Kleine Passie* voor nog een aantal belangrijke uitgaven. Het *Laatste Avondmaal* verscheen als titelblad in het boek *Ritus Edendi* van Alardus van Amsterdam uitgeven in 1523 (cat. 51). Omstreeks dezelfde tijd verwerkte hij een aantal blokken in de reeks met de *Twaalf Sibyllen*, waarvan het hoofdbestanddeel werd ontworpen door Lucas van Leyden (cat. 49).

Waarom Doen Pietersz een samenwerking aanging met Lucas van Leyden en Jacob Cornelisz in de loop van de jaren 1520 stopte met het maken van nieuwe houtsneden is onduidelijk. Pietersz kon echter blijven beschikken over veel van Jacobs houtblokken en deze inzetten voor nieuwe uitgaven. Een van zijn meest ambitieuze projecten was de samenstelling van een reusachtige *Biblia pauperum*, bestaande uit 24 bladen. Middelpunt van deze bladen vormden de voorstellingen met het leven van Christus uit de *Kleine Passie,* geflankeerd door twee typologisch verwante voorstellingen ontleend aan het Oude Testament. Voor de helft van de in totaal 48 oudtestamentische voorstellingen kon de uitgever teruggrijpen op de houtsneden die Jacob Cornelisz eerder had gemaakt voor zijn uitgebreide uitgave van de *Grote ronde Passie* (cat. 11). Voor de andere 24 voorstellingen en voor de uitgebreide omlijsting liet hij nieuwe blokken maken naar ontwerpen van Lucas van Leyden. Aan elkaar gezet vormde de *Biblia pauperum* een fries van 38 x 380 centimeter. Van het wandvullende ensemble, waarin de hele christelijke heilsgeschiedenis is samengevat, verschenen edities met toelichtingen in het Nederlands en in het Frans. Het exemplaar in het bezit van de Spaanse verzamelaar Ferdinand Columbus was geplakt op een rol en werd in zijn inventaris betiteld als 'Origo humana redemptionis' ('Geschiedenis van de verlossing van de mens').[6] Van de *Biblia pauperum* is geen compleet exemplaar bewaard gebleven en de samenstelling ervan is alleen bekend dankzij een ingenieuze reconstructie aan de hand van fragmenten.[7] *HL*

48.1-5
PROFETEN UIT HET OUDE TESTAMENT

Ca. 1523
Vijf bladen uit een reeks van veertien houtsneden met ornamentele omlijsting
Uitgegeven door Doen Pietersz te Amsterdam
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6327; -6324; -6326; -6318; -6323

48.1
HOSEA

Houtsnede, 15,5 x 9,6 cm

48.2
AMOS

Houtsnede, 15,7 x 12,2 cm

48.3
JOËL

Houtsnede, 15,5 x 10,2 cm

48.4
MICHA

Houtsnede, 15,6 x 10,1 cm

48.5
EZECHIEL

Houtsnede, 15,5 x 11,3 cm

Literatuur: Steinbart 1937, pp. 122-125, nrs. 147, 148, 151, 154, 156; Möller 2005, pp. 158-159.

In 1520 publiceerde Doen Pietersz zeven houtsneden van Jacob Cornelisz waarin de artikelen van de geloofsbelijdenis werden verbeeld. Van dit grote samengestelde ensemble, het zogenaamde *Credo*, zijn slechts fragmenten bewaard gebleven.[1] Datzelfde geldt voor een reeks met profeten die bedoeld was als uitbreiding van het *Credo*. De profeten zijn voorgesteld in nissen en twee aan twee opgenomen in een architecturale omlijsting. De omlijstingen bestaan in twee varianten. In een versie zijn de nissen gescheiden door een brede pilaster met een medaillonportret (cat. 48.2) en aan de linkerzijde begrensd door een brede zuil met daarop een runderschedel (cat. 48.1; 48.3).[2] In de andere omlijsting bevindt zich tussen de twee nissen een dunne pilaster opgebouwd uit bladranken en vissen (cat. 48.5). Deze variant wordt links besloten door een baluster versierd met parelsnoeren en bladmotieven (cat. 48.4).

Hoewel slechts gedeeltelijk overgeleverd illustreert de omlijsting Jacob Cornelisz' inventiviteit als ontwerper van ornamentiek. Even fantasie- en vindingrijk zijn evenwel de imaginaire portretten van de oudtestamentische profeten. Van alle markante tronies die de prentmaker in zijn houtsneden verwerkte zijn dit toch wel de meest schilderachtige: de profeet Hosea, *en profil* weergegeven met onderkin en knobbelneus, verscholen achter zijn hoofddeksel (cat. 48.1), de negroïde Amos opkijkend uit zijn boek (cat. 48.2) en Joël, de mooiste van allemaal, met zijn hoge muts, wijduitstaande stekelbaard en loensende blik (cat. 48.3). *HL*



48.1



48.4



48.2



48.3



48.5

49.1-4

Jacob Cornelisz van Oostsanen
en Lucas van Leyden

VOORSTELLINGEN UIT HET LEVEN VAN CHRISTUS MET SIBYLLEN, DEUGDEN EN ONDEUGDEN

Ca. 1521-1523
Vier bladen uit een reeks van zeven houtsneden, ieder gedrukt van zes blokken in een omlijsting
Uitgegeven door Doen Pietersz te Amsterdam
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-BI-6279-6282

49.1

MARIA EN KIND OP DE MAANSIKKEL; CHRISTUS IN HET VOORGEBORCHTE; DE SIBYLLE PERSICA EN LYBICA; CARITAS (LIEFDE); AVARITIA (GIERIGHEID)

Derde blad uit reeks
Samengestelde houtsnede, 38 x 26 cm

49.2

DE BESPOTTING; DE GESELING VAN CHRISTUS; DE SIBYLLE TIBURTINA EN AGRIPPA; JUSTITIA (RECHTVAARDIGHEID); IRA (TOORN)

Vijfde blad uit reeks
Samengestelde houtsnede, 36,5 x 26 cm

49.3

DE DOORNENKRONING; CHRISTUS AAN HET KRUIS; DE SIBYLLE DELPHICA EN HELLESPONTICA; TEMPERANTIA; (GEMATIGDHEID); GULA (VRAATZUCHT)

Zesde blad uit reeks
Samengestelde houtsnede, 37,5 x 26 cm

49.4

DE OPSTANDING VAN CHRISTUS; DE KRONING VAN MARIA; DE SIBYLLE PHRYGIA EN ECCLESIA CHRISTI (HET NIEUWE TESTAMENT EN DE CHRISTELIJKE KERK); FORTITUDO (KRACHT); LUIHEID

Zevende blad uit reeks
Samengestelde houtsnede, 37,5 x 26,2 cm

Literatuur: New Hollstein 1996, pp. 238-251, nrs. 311-324; Möller 2005, pp. 185-188; Leiden 2011, pp. 314-315, nr. 109.1-3; Veldman 2011, pp. 55-57.



49.1



49.2

Negen houtsneden die Jacob Cornelisz vervaardigde voor de *Passio Domini nostri* (1523; cat. 47.d) werden door de uitgever Doen Pietersz gebruikt als uitgangspunt voor een ander ambitieus project: een fries van bijna twee meter, waarin de scènes uit het leven van Christus zijn gecombineerd met uitbeeldingen van de sibyllen. De laatstgenoemde voorstellingen werden niet ontworpen door Van Oostsanen, maar door de Leidse kunstenaar Lucas van Leyden. Naar zijn ontwerp werden twaalf aantrekkelijke vrouwenfiguren gestoken die de sibyllen verbeelden, aangevuld met vrouwelijke personificaties van het Oude en het Nieuwe Testament. Ook ontwierp Lucas de vrouwelijke personificaties van de zeven deugden en de zeven ondeugden, die respectievelijk tussen de scènes uit het leven van Christus en de sibyllen zijn geplaatst. Wie verantwoordelijk was voor de architecturale omlijsting is ongewis, maar stijl en uitvoering wijzen noch naar Jacob Cornelisz, noch naar Lucas. De zeven bladen verschenen in twee edities: een met toelichtingen in het Nederlands en Latijn en een met Franse tekst.

Het programma van het indrukwekkende ensemble kan als volgt worden begrepen: de twaalf sibyllen in de onderste zone zijn de zieneressen uit de oudheid die de geboorte, het lijden en de wederopstanding van Christus hebben voorspeld. De door hen geprofeteerde gebeurtenissen zijn afgebeeld in de bovenste zone. Alleen de eerste en de laatste voorstellingen wijken af van dit stramien. Het fries begint namelijk met het oudtestamentische *Offer van Abraham* dat vooruitwijst naar de offerdood van Christus, die in het zesde blad wordt getoond. Het blok werd eerder gebruikt voor de uitbreiding van de *Grote ronde Passie* uit 1517 (cat. 11).[1] Onder *Abrahams offer* bevindt zich de personificatie van het Oude Testament, voorgesteld als een geblinddoekte vrouw met de tafelen der wet in haar linker- en een gebroken lans in haar rechterhand. Haar tegenhanger, de personificatie van het Nieuwe Testament en de Christelijke Kerk (*Ecclesia Christi*), bevindt zich aan het



49·3



49·4

einde van het fries met boven haar de *Kroning van Maria* (cat. 49.4). De brandende fakkel die wordt opgehouden door een jongetje dat op de basis van de omlijsting zit, symboliseert waarschijnlijk het nieuwe licht dat door het evangelie wordt verspreid.

De personificaties van de deugden en ondeugden in respectievelijk de bovenste en onderste zone geven een ethische dimensie aan de scènes uit het leven van Christus. De zogende personificatie van *Caritas* (Liefde) vormt een beeldrijm met Maria en het Christuskind links, maar kan eveneens worden betrokken op de scène rechts met Christus die Adam bevrijd uit het voorgeborchte (cat. 49.1). De verschijning van *Justitia* (Rechtvaardigheid) tussen de *Bespotting* en de *Geseling van Christus* is haast ironisch te noemen. Op beide scènes is echter de eronder uitgebeelde *Ira* (Toorn) van toepassing.

Onlangs is vastgesteld dat Lucas van Leyden voor zijn uitbeelding van de sibyllen en hun attributen gebruik heeft gemaakt van de illustraties in een getijdenboek uitgegeven in 1498 door Simon Vostre te Parijs.[2] Op basis van onder meer de figuurstijl wordt tot nog toe aangenomen dat Lucas de sibyllen heeft ontworpen aan het eind van de jaren 1520 en dat het ensemble kort daarna door Doen Pietersz is uitgegeven.

De inventaris van de vroeg zestiende-eeuwse prentverzameling van Ferdinand Columbus geeft een beknopte maar adequate beschrijving van een rol van veertien bladen met sibyllen met Franse tekst ('Rotulo de las Sibilas de 124 pliegos').[3] De inventaris is opgesteld door verschillende klerken, van wie de werkzaamheden tamelijk nauwkeurig kunnen worden gedateerd. De vermelding van het ensemble met sibyllen en bijbelse voorstellingen van Lucas en Jacob Cornelisz is opgesteld door de zogenoemde klerk A, van wie geen beschrijvingen bekend zijn van prenten die dateren van na circa 1522. Dit lijkt erop te duiden dat het door Doen Pietersz uitgegeven ensemble met houtsneden van Jacob Cornelisz en de *Twaalf Sibyllen* van Lucas van Leyden vroeger moet zijn ontstaan dan tot nog toe wordt aangenomen, namelijk niet tussen 1525 en 1530, maar omstreeks 1521-1523.[4] Bij nadere beschouwing vertonen de sibyllen ook meer verwantschap met Lucas' *Heilige Catherina*, gedateerd 1520, dan met de vrouwenfiguren in zijn latere gravures.[5]

Wanneer de voorgestelde datering klopt, duidt dit erop dat tijdens de productie van Jacobs houtsneden voor de *Passio Domini nostri* (1523; cat. 47.d) al is gedacht aan andere toepassingen voor de houtblokken. De reden dat uitgever Doen Pieterz voor dit tweede project Lucas van Leyden heeft benaderd is wellicht gelegen in het feit dat de werkplaats van Van Oostsanen nog volop bezig was met de *Passie*. *HL*



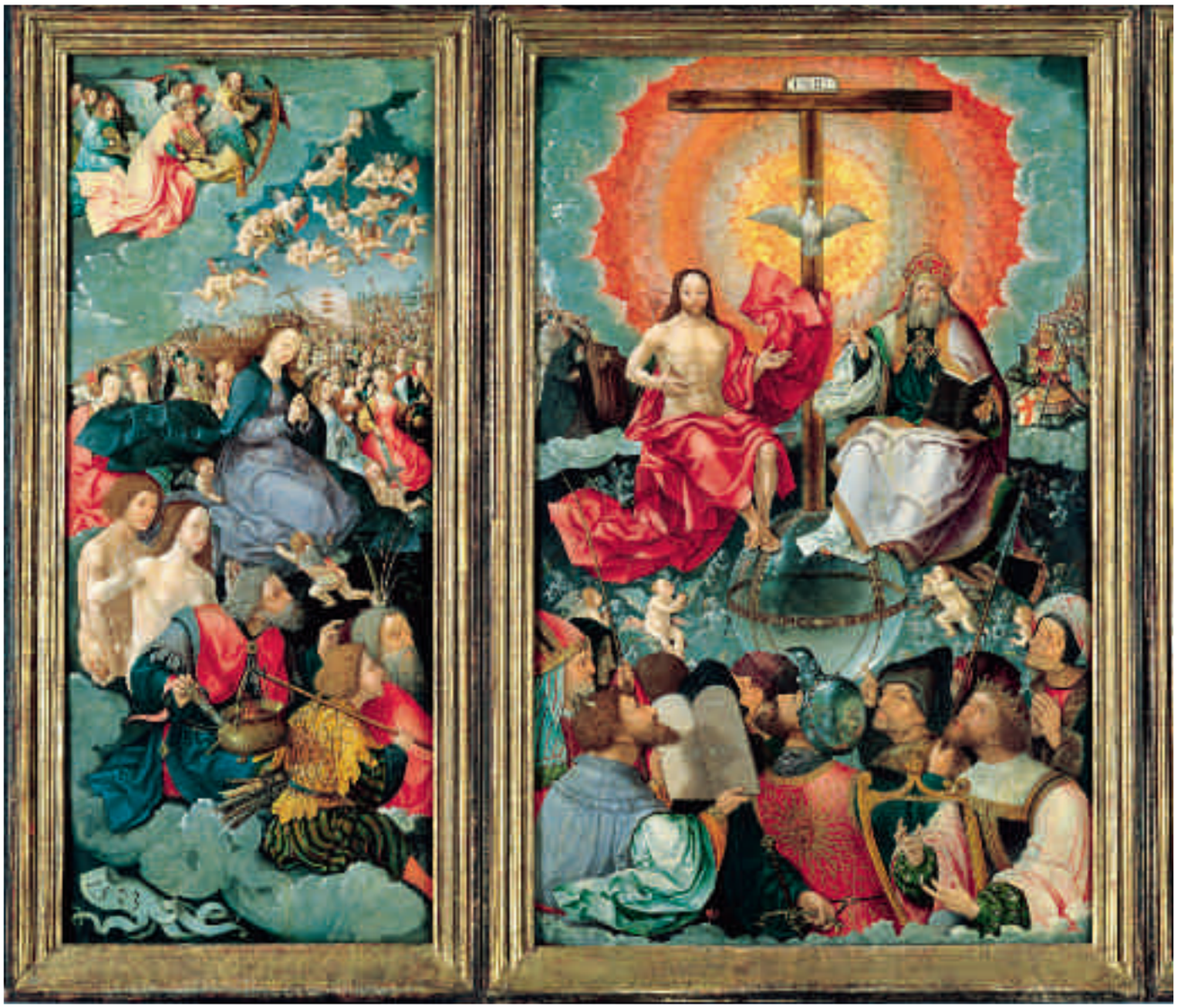
49.2

130912_p164_320.indd 266 18-02-14 11:29



49.3

130912_p164_320.indd 267 18-02-14 11:29



50
ALLERHEILIGENTRIPTIEK

Gedateerd 1523
Olieverf op paneel, middenpaneel 88 x 55 cm, zijluiken 88 x 36 cm
Gedateerd in de banderol op het linkerluik en gesigneerd in de banderol op het rechterluik
Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel, inv. GK. 30

Voor informatie zie pp. 116-117.

130912_p164_320.indd 268 18-02-14 11:29



51
PORTRET VAN ALARDUS VAN AMSTERDAM in: Alardus van Amsterdam, **RITUS EDENDI PASCHALIS AGNI [...]**,
Doen Pietersz, Amsterdam

Gedateerd 1523
Houtsnede, 11,1 x 7,7 cm
Amsterdam, Rijksmuseum, Bibliotheek inv. 325 D 3

Literatuur: Sterck 1934, p. 40; Steinbart 1937, pp. 74-77, 93,125-126, nrs. 50, 77, 157; Möller 2005, pp. 203-205.

Zijn geschrift *Ritus Edendi* droeg de geleerde en humanist Alardus van Amsterdam (1491-1544) op aan Johannes Valeolatus, pastoor te Middelburg. In de op 16 november 1522 ten huize van Doen Pietersz geschreven opdracht zet Alardus de aanzet voor zijn bundel met stichtelijke rijmen uiteen. In Amsterdam had hij over een periode van veertig dagen vastenpreken gehouden in de volkstaal en voor geestelijken en studenten in het Latijn. De preken waren gericht op het onderwijzen van het ware geloof en tegen de verspreiding van ketterse bewegingen, die Alardus vergelijkt met de sprinkhanenplagen in het bijbelse Egypte. Zoals voor de Joden het Paasmaal versterking bood bij hun uittocht uit het land van de Farao, zo stelt de schrijver het heilige sacrament van de eucharistie voor als het krachtigste middel tegen de ketterse leer.

Het boekje bevat drie houtsneden van Jacob Cornelisz. Voor het titelblad is gebruikt gemaakt van het houtblok met de uitbeelding van het *Laatste Avondmaal* uit de *Kleine Passie*, met aan beide zijden een ornamentele omlijsting (afb. 51.1). Toepasselijk is ook de voorstelling met het Mirakel van Amsterdam, dat eveneens de wonderbaarlijke kracht van het sacrament van de eucharistie laat zien (zie ook cat. 35). Op de laatste pagina bevindt zich het portret van de auteur (afb. 51.2). Alardus is voorgesteld in geleerdendracht met baret en tabbaard voor een nis met een boek. Op de boog van de nis bevinden zich een schild met het wapen van Amsterdam, een medaillon met een hart en een opschrift in het Grieks en een wapenschild met een schedel. Alardus' hand rust op een dorpel met zijn naam en de datum 1523.

De beeltenis van de Amsterdamse humanist is een van de vroegste naar het-leven gemaakte portetten uit de Nederlandse prentkunst en tevens een van de eerste waarin een geleerde is voorgesteld. Een vergelijking met portretprenten van Erasmus door en naar Albrecht Dürer en Hans Holbein de Jonge dringt zich op, maar deze zijn alle van later datum dan de houtsnede van Jacob Cornelisz.[1] *HL*



51.1



52.2

52

SALOME MET HET HOOFD VAN JOHANNES DE DOPER

Gedateerd 1524
Olieverf op paneel, 71,8 x 53,6 cm
Gedateerd en gesigneerd op de banderol in de lucht middenboven
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. C. 1349

Herkomst: mogelijk Albertine Agnes, Prinses van Oranje Nassau (1634-1696), Princessehof, Leeuwarden 1681; mogelijk inventaris Huis Oranienstein, Dietz, 1684 en inventaris 1726; naar Willem V, Prins van Oranje (1748-1806), Kabinet van Schilderijen, Den Haag, 1775; In beslag genomen door het Franse leger en overgebracht naar Parijs, 1795; teruggehaald en overgebracht naar het Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Den Haag, 1815; in bruikleen van het Mauritshuis, Den Haag aan het museum, sinds 1948.

Literatuur: Steinbart 1922, pp. 125-127, 155; Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp. 104, 197, nr. 284; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 126-128; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 56-57, 118, nr. 284; Amsterdam 1986, nr. 19; Carroll 1987, pp. 245-251, nr. 27; Rotterdam 2008, nr. 33; Filedt Kok 2009 (inv. C 1349).

Salome was de dochter van Herodias en de stiefdochter van koning Herodes Antipas. Op de verjaardag van Herodes danste Salome zo mooi dat haar stiefvader haar beloofde dat ze een wens mocht doen die hij onvoorwaardelijk in vervulling zou laten gaan. Opgestookt door haar moeder vroeg Salome om het hoofd van Johannes de Doper op een schotel. Johannes had haar moeder namelijk beledigd door kritiek te leveren op haar huwelijk met Herodes, omdat zij eerder de vrouw van Herodes' broer Filippus was. De koning had Johannes vanwege zijn kritische opmerkingen gearresteerd en hield hem in zijn kerkers gevangen, maar was uit ontzag voor de heilige man niet van plan geweest hem te doden. Hij kon echter zijn belofte niet terugnemen en gaf met tegenzin de opdracht om Johannes te onthoofden (Mattheüs 14:3-12, Marcus 6:17-29).

De gruwelijke uitkomst van Salome's wens zien we op het schilderij. Haar kalme, ietwat mysterieuze glimlach staat in scherp contrast met de bloederige nek en gepijnigde gezichtsuitdrukking van Johannes de Doper. Door het afgehakte hoofd op een schotel te presenteren, wordt de beschouwer uitdrukkelijk gewezen op het offer dat Johannes door zijn onthoofding bracht, refererend aan de uiteindelijke offerdood van Christus.[1]

Het schilderij *Salome met het hoofd van Johannes de Doper* is een van de weinige gesigneerde schilderijen van Jacob Cornelisz van Oostsanen. In een banderol bovenin het schilderij bracht de meester de datum 1524 en zijn bekende signatuur aan. Het schilderij markeert een belangrijke nieuwe fase in het oeuvre omdat de voor Jacob kenmerkende detaillering in bijvoorbeeld de architectuur volledig ontbreekt. Zo is er geen tapijtje weergegeven op de balustrade zoals bij *Maria Magdalena* uit 1519 (cat. 34), bevatten de pilasters geen decoraties en draagt Salome een vrij sobere kap waar men eerder losse haren of een andere weelderige uitdossing zou verwachten. Ook de gebruikte kleuren – pasteltinten als rozerood en turquoise – zijn veel frisser dan in het oudere werk van de meester.

Uit technisch onderzoek blijkt dat deze eenvoud deels tijdens het schilderen tot stand kwam. Aanvankelijk was de schilder van plan om aan weerszijden van het hoofd van Salome twee grote uitstekende knoppen of haarknopen te schilderen. Ook zou Salome in plaats van achterovergekamd haar eerst loshangende krullen krijgen.[2] Deze keuze voor soberheid vergroot de aandacht voor de schotel met lugubere inhoud.

Mogelijk werd deze stijlwijziging ingegeven door Jacobs vroegere leerling Jan van Scorel, die in 1524 terugkwam van zijn Italiaanse reis. Hij zou de Italiaanse principes over compositie en helderheid van kleur in het Amsterdamse atelier geïntroduceerd kunnen hebben. Tegelijkertijd zien we dat het type schilderij aansluit bij een meer algemene nieuwe ontwikkeling: relatief grote geschilderde voorstellingen van vrouwen uit de bijbel of klassieke oudheid, weergegeven als halffiguren, zoals *Lucretia* (ca. 1518-1525) van Joos van Cleve.[3] Dit is opmerkelijk als we ons realiseren dat de meester op dat moment vermoedelijk al boven de vijftig jaar was; een hoge leeftijd om een vrij radicale stijlbreuk door te maken.

In het algemeen waren voorstellingen als deze geliefd als morele *exempla*: de verleidelijke aanblik van Salome, die als instrument van haar moeder koning Herodes naar hand zette, was een bekende waarschuwing tegen het gevaar van vrouwelijke listigheid.[4] We weten niet voor wie het schilderij gemaakt is, maar net als bij *David en Abigaïl* (cat. 5) doet de combinatie van kwaliteit, formaat en onderwerp vermoeden dat het paneel gemaakt werd voor privégebruik. *DM/MU*



130912_p164_320.indd 271 18-02-14 11:30



130912_p164_320.indd 272 18-02-14 11:30

53
DE CALVARIEBERG

Ca. 1524
Olieverf op paneel, 66,5 x 54 cm
Gent, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1904-C

Herkomst: Dominicanerklooster, Gent; voor het museum aangekocht door de vereniging 'Vrienden van het Museum', 1903; in Frankrijk ondergebracht, 1940; teruggekeerd naar het museum, 1945.

Literatuur: Steinbart 1922, pp. 137-139, 155; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 195, nr. 263; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 128-131; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 116, nr. 263; Carroll 1987, pp. 183-186, nr. 13. Meuwissen en Leeflang 2003, pp. 58-61; coll.cat. Utrecht 2011, pp. 111-114.

Op Golgotha heerst een beladen rust. Rondom het kruis met de gestorven Christus treuren vijf vrouwen en een jongeman in stilte. Ieder op eigen wijze reageren zij op het moment waarop Christus is gestorven voor de mensheid. Maria Magdalena drapeert haar kostbare, met goudbrokaat afgezette jurk om te knielen aan de voet van het kruis en Christus' voeten te kussen. De zalfpot heeft ze naast zich neergezet. Links wist Johannes de Evangelist een traan weg terwijl Maria diep bedroefd en berustend opziet naar haar gestorven zoon. De vrouw achter haar, Maria Cleophas of Maria Salome, ziet hoe Maria's smart inspireert tot gebed en volgt vroom haar voorbeeld. De andere Maria, zittend rechts afgebeeld, kijkt net als Christus' moeder biddend naar de Verlosser aan het kruis. Een vierde vrouw iets op de achtergrond is in droef gepeins verzonken. Jezus zelf is weergegeven kort na het moment van sterven. Het bloeden uit de wonden in handen, voeten en de zijde is gestopt maar het immense lijden is nog volop af te lezen aan het dode lichaam en Christus' gelaatsuitdrukking, de trieste ogen nog half geopend. Het intreden van de dood lijkt gemarkeerd door de opwaaiende lendendoek, alsof het leven het lichaam voorgoed is ontvlied.

Ten opzichte van de eerdere *Calvariebergen* van Jacob Cornelisz (cat. 4 en 12) laat deze versie een wereld van verschil zien. Putte de schilder zich in de vroegere edities van de voorstelling uit in een arsenaal aan verhalende en decoratieve elementen, nu heeft hij zich beperkt tot de kern van de boodschap, verkondigd in een warmer kleurenpalet dan voorheen. Het heuvellandschap waartegen de hoofdscène is geplaatst, oogt vele malen realistischer dan in de vroegere weergaven van het onderwerp, waarbij het vooral diende als decor van een dichtbevolkt beeldverhaal. Op het middenplan rechts zijn ruiters onderweg naar de stad in het verschiet. Of het soldaten zijn die na hun rol bij de Kruisiging terugkeren naar Jeruzalem, doet nauwelijks ter zake. Onze aandacht wordt volledig opgeëist door de menselijke emoties op de voorgrond: medelijden, verdriet en gebed, ingegeven door de dood van Christus aan het kruis. Voor een ieder die deze *Calvarieberg* aanschouwt houden ze onverhulde aansporingen tot navolging in.

De theatrale presentatie van weleer heeft plaatsgemaakt voor een verinnerlijking van het onderwerp. De gemoedstoestanden van de omstanders zijn minstens zo belangrijk geworden als de oorzaak van hun smart. Om die sentimenten te benadrukken is de gekruisigde naar de Maria's en Johannes toegewend.[1] Het is de meest drastische wijziging ten opzichte van laatmiddeleeuwse weergaven van het onderwerp, die van Jacob inbegrepen.[2] De compositie van de voorstelling en de klokvormige top van het paneel doen vermoeden dat dit late werk oorspronkelijk het midden van een klein drieluik heeft gevormd. De verdwenen zijluiken met daarop wellicht de portretten van devote schenkers, geflankeerd door beschermheiligen, zullen in belangrijke mate hebben bijgedragen aan het totaaleffect van deze *Calvarieberg*, waarin de diepmenselijke gevoelens op Golgotha centraal staan. Dat dit altaarstuk lange tijd in het Gentse Dominicanerklooster heeft gefunctioneerd, wekt dan ook geen verbazing. *NEM*

54
DE KRUISIGING (recto); HET MYSTIEKE HUWELIJK VAN DE HEILIGE CATHARINA EN LANDSCHAP (verso)

Ca. 1520-1535
Pen en bruine inkt op papier, 21 x 14,3 cm
Berlijn, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, inv. 2594

Herkomst: Karl Ferdinand Friedrich von Nagler (1770-1846), Berlijn (Lugt 2529); door hem verkocht aan het museum, 1835.

Literatuur: Baldass 1918, p. 13, afb. 3; Steinbart 1922, p. 79, noot 146; Steinbart 1929, pp. 36, 40, 47, afb. 69; coll. cat. Berlijn 1930, dl. 1, pp. 42-43; Rotterdam 1936, nr. 34; Steinbart 1937, p. 38.

Met vluchtige pennenstreken is hier de *Kruisiging* weergegeven, waarbij verschillende elementen uit de vier evangeliën zijn gecombineerd.[1] In het midden wordt de gekruisigde Christus geflankeerd door de goede moordenaar links en de slechte moordenaar rechts. Onderaan het kruis staat de rouwende Maria Magdalena met ineengevouwen handen, terwijl links achter haar Maria, de moeder van Christus, wordt ondersteund door Johannes de Evangelist en Maria, de vrouw van Cleophas, daarachter treurend naar boven kijkt. De aanwezigheid van zowel de zon links als de maan rechts symboliseert de duisternis die inzette in de laatste uren voor Christus' dood. Rechts op zijn paard, te midden van Romeinse soldaten, zit Longinus die straks met zijn speer het dode lichaam van Christus zal doorklieven. De voorstelling is getekend door dezelfde kriebelige hand als het zogenaamde Berlijnse schetsboekje uit Jacobs werkplaats (zie Uitgelicht 7).[2] Recent onderzoek heeft uitgewezen dat de tekeningen in dit boekje tussen circa 1520 en 1535 zijn vervaardigd door een jonge werkplaatsmedewerker, mogelijk Jacobs kleinzoon Cornelis Anthonisz.[3] Deze tekening is vermoedelijk in dezelfde tijd ontstaan.

De vluchtige, zoekende lijnvoering zou op het eerste gezicht kunnen worden geïnterpreteerd als het resultaat van een eigen ontwerp. In 1922 werd echter

al opgemerkt dat de tekening gebaseerd is op Jacob Cornelisz van Oostsanens reuzenhoutsnede met de *Kruisiging van Christus*, waarvan nog maar een exemplaar bestaat.[4] Deze ongedateerde houtsnede, een meesterwerk in Jacobs oeuvre, moet ongeveer tussen 1504 en 1512 vervaardigd zijn.[5] Een behoorlijk aantal jaren later kon de maker van deze tekening kennelijk nog van de houtsnede gebruik maken, wat aantoont dat de prent lang in Jacobs werkplaats circuleerde. De tekening volgt de houtsnede redelijk nauwkeurig. Zo werden de plooien van Maria Magdalena's jurk vrijwel precies overgenomen. Er zijn ook kleine verschillen. Het hoofd van Maria bijvoorbeeld, de vrouw van Cleophas, is in de houtsnede naar beneden gericht in plaats van naar boven. Dergelijke vrijheden permitteerde deze tekenaar zich ook in zijn schetsboekje wanneer hij naar andere werken tekende.[6] Het lijkt er daarom op dat hij snel een algehele impressie van de houtsnede wilde vastleggen, waarbij hij sommige elementen trouw kopieerde en andere delen naar eigen inzicht aanpaste.

Op de keerzijde van het blad zijn twee verschillende scènes getekend: links de heilige Catharina die in een visioen zag hoe Christus haar op mystieke wijze huwde, en rechts een landschapje met gebouwen. De tekenaar scheidde de twee voorstellingen slechts door middel van een dun lijntje, zodat hij op een economische manier het gehele blad kon gebruiken. Deze tekeningen zijn met een minder kriebelige lijnvoering vervaardigd dan de *Kruisiging*. Toch verraadt bijvoorbeeld de rechterhand van de zittende heilige zoveel verwantschap met de bibberige contouren van de *Kruisiging*, dat we waarschijnlijk wel met dezelfde tekenaar te maken hebben. *IvT*



54 recto



54 verso

55
HET LAATSTE OORDEEL

Ca. 1525
Schildering op houten gewelf in de koorsluiting,
Ursulakerk, Warmenhuizen

Voor informatie zie pp. 142-147.



130912_p164_320.indd 275 18-02-14 11:30

56

Jacob Cornelisz van Oostsanen
en Dirck Jacobsz

MARIA MET KIND TIJDENS DE VLUCHT NAAR EGYPTE EN PORTRETTEN VAN ONBEKENDE PERSONEN

Gedateerd 1526 (luiken 1530)
Gesigneerd en gedateerd in goud op de zoom van de mantel van Maria
Olieverf op paneel, middenpaneel 110 x 68 cm, zijluiken 110 x 29,5 cm
Stuttgart, Staatsgalerie, inv. GVL 61 a, b, c

Voor informatie zie pp. 118-119.







57

57
SAUL BEZOEKT DE HEKS VAN ENDOR

Gedateerd 1526
Olieverf op paneel, 85,5 x 122,8 cm
Gesigneerd en gedateerd 'A° 1526 noveb. 29'op cartouche linksonder
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-668

Voor informatie zie p. 117 en Uitgelicht 4.

58
DE VERZOEKING VAN CHRISTUS

Ca. 1525-1530
Olieverf op paneel, 162 x 89 cm
(oorspronkelijk ca. 200 x 100 cm)
Aken, Suermondt-Ludwig-Museum, inv. GK 103

Herkomst: Léonce (ook wel Levy) Coblentz; diens veiling, Parijs, (Chevalier/Paulme/Lasquin), 15 december 1904, nr. 5 (als Franse (?) School), aan Ducrey voor FF 2.760; kunsthandel Hugo Helbing, München, voor 1910; aangekocht door het museum met fondsen uit de nalatenschap van Adèle Cockerill, 1910.

Literatuur: Schweitzer 1911, p. 83, noot 1; Utrecht 1913, nr. 13; Cohen 1914, p. 32; Steinbart 1922, pp. 141-143, 152; Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 195, nr. 259; Amsterdam 1958, nr. 110; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 116, nr. 259; Carroll 1987, p. 323, nr. A3; Klamt 2011, pp. 18-19.

Dit grote paneel met de *Verzoeking van Christus* roept een prikkelende vraag op: is het een luik van het verloren gewaande Heilig Kruisaltaarstuk dat Jacob Cornelisz tussen 1526 en 1528 maakte voor de abdij van Egmond?[1] Zeker is het niet, maar er zijn veel aanwijzingen in deze richting.

Uitgebeeld zijn de verzoekingen van Christus door de duivel (Mattheüs 4:1-11). Na veertig dagen en nachten vasten in

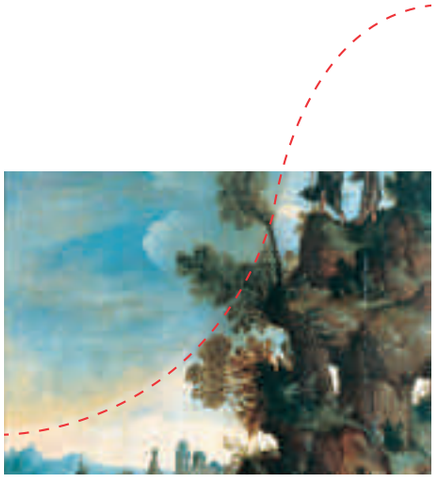
de woestijn vroeg de duivel Christus zijn krachten als Gods zoon te tonen door steen in brood te veranderen en zo zijn honger te stillen. Deze scène is links op het middenplan weergegeven; de duivel is vermomd in een monnikspij, waaronder zijn klauwen en staart tevoorschijn komen. Christus weigerde dit verzoek, waarop de duivel hem meevoerde naar het hoogste punt van Salomons tempel en hem uitdaagde naar beneden te springen. Dat zien we op achtergrond: op de ronde tempel staan twee figuren die worden gadegeslagen door wijzende toeschouwers op de grond. Vervolgens voerde de duivel Christus naar een hoge berg, toonde Hem alle wereldse koninkrijken en zei: 'Dit alles zal ik u geven als u voor mij neervalt en mij aanbidt'. Deze beproeving, die Christus opnieuw doorstond, is rechtsboven uitgebeeld. De hoofdscène rechtsvoor toont de afloop van Christus' confrontaties met de duivel: 'Daarna liet de duivel hem met rust, en meteen kwamen er engelen om voor hem te zorgen.' Aardig is dat Van Oostsanen het landschap met de stad Jeruzalem baseerde op twee houtsneden van Erhard Reuwich uit Bernard von Breydenbachs *Peregrinatio in terram sanctam* (1486), een populair boek over pelgrimage naar het Heilige Land dat voor 1500 maar liefst negen keer herdrukt werd.[2]

Het kleurgebruik en de schildertechniek in dit paneel maken duidelijk dat het hier gaat om een werk uit de laatste periode van Jacobs carrière. Omstreeks 1523-1524 maken de troebele, zware kleuren met veel primair rood en groen plaats voor de hier gebruikte frisse pasteltinten (vergelijk cat. 52, 53, 57). In plaats van het gedetailleerde, tekenachtige verfoppervlak dat zo kenmerkend is voor Jacobs vroege werk, zien we hier een meer schilderachtige benadering die verwant is aan de schildertechniek van Jan van Scorel.

Het Akense schilderij is aan de boven- en rechterzijde afgezaagd tot een rechthoekig formaat, maar was oorspronkelijk half klokvormig (afb. 58.1).[3] Deze vorm duidt erop dat het paneel van oorsprong



58



58.1
Getekende reconstructie
van de oorspronkelijke klokvorm
van *De verzoeking van Christus*

deel uitmaakte van een groter geheel.[4] Mogelijk was het een luik van het Heilig Kruisaltaarstuk dat Van Oostsanen voor de abdij van Egmond maakte dat ook uit deze late periode dateert. We kennen het altaarstuk alleen uit de archieven: in 1526, 1527 en 1528 werd Jacob door de Egmondse abdij betaald voor zijn werk aan de 'heylich Cruys tafele'.[5] De flinke som geld – 225 gulden – die hij daarvoor gespreid over enkele jaren ontving, duidt erop dat het werk bijzonder groot was.[6] Het altaarstuk was bestemd voor op het altaar van het Heilig Kruis, dat stond in de kruising van het koor en het transept van de abdijkerk.[7] Gezien de benaming van het altaarstuk en de plaatsing in de kerk – een plek die traditioneel voorbehouden was aan een Kruisigingsscène – toonde het middendeel van het altaarstuk vermoedelijk de Kruisiging van Christus. Op de binnenkanten van de zijluiken stonden waarschijnlijk andere episoden uit de passie en het is bekend dat er ook een predella (een onderstuk) met passiescènes bij het werk hoorde.[8]

Ook iconografisch zou de *Verzoeking* in een altaarstuk met het Heilig Kruis passen, namelijk aan de buitenzijden van de luiken. Wanneer de *Verzoeking* daadwerkelijk deel uitmaakte van het Heilig Kruisaltaarstuk uit Egmond, dan zal dit hoogstwaarschijnlijk een vijfluik geweest zijn. Dit onderwerp komt op zestiende-eeuwse altaarstukken namelijk altijd voor samen met de Doop van Christus in de Jordaan, als onderdeel van het openbare leven van Christus. Gezien de halve klokvorm was het Akense paneel het linkerluik van een paar. Bij een gesloten drieluik zou de Doop van Christus dan rechts van de Verzoeking zijn uitgebeeld, wat in de bijbelse chronologie niet klopt en daarom niet logisch is. Op een vijfluik zou de Doop wèl aan de Verzoeking vooraf kunnen gaan. Een vijfluik gewijd aan het Heilig Kruis zou met beide sets luiken geheel opengeklapt de belangrijke passiescènes tonen. Wanneer de eerste set luiken gesloten was, waren vier scènes uit het openbare leven van Christus zichtbaar: van links naar rechts zouden de Doop in de Jordaan, de Verzoeking van Christus – dus het paneel in Aken – en (bijvoorbeeld) de Intocht in Jeruzalem en rechts de Bruiloft te Kana kunnen zijn uitgebeeld. Het volledig gesloten vijfluik kan episoden uit de jeugd van Christus, zoals de Annunciatie, hebben getoond of patroonheiligen passend bij de abdij van Egmond.

Jacob Cornelisz had in 1511 al eens een vijfluik gemaakt, het Hieronymusaltaarstuk uit Wenen (cat. 10). Het is goed mogelijk dat ook het Egmondse altaarstuk deze vorm had, gezien de som geld die Jacob voor de opdracht ontving. Of het Akense paneel nu tot een drie- of een vijfluik behoord heeft, afgaand op het formaat van dit paneel moet het altaarstuk waarvan het deel uitmaakte opengeklapt zo'n vier meter breed geweest zijn; de *Verzoeking* zelf is namelijk al bijna één meter breed. Dat maakt dit altaarstuk hoe dan ook tot het grootste werk dat we van Jacob Cornelisz kennen. *DM/AT*

59
PORTRET VAN JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN

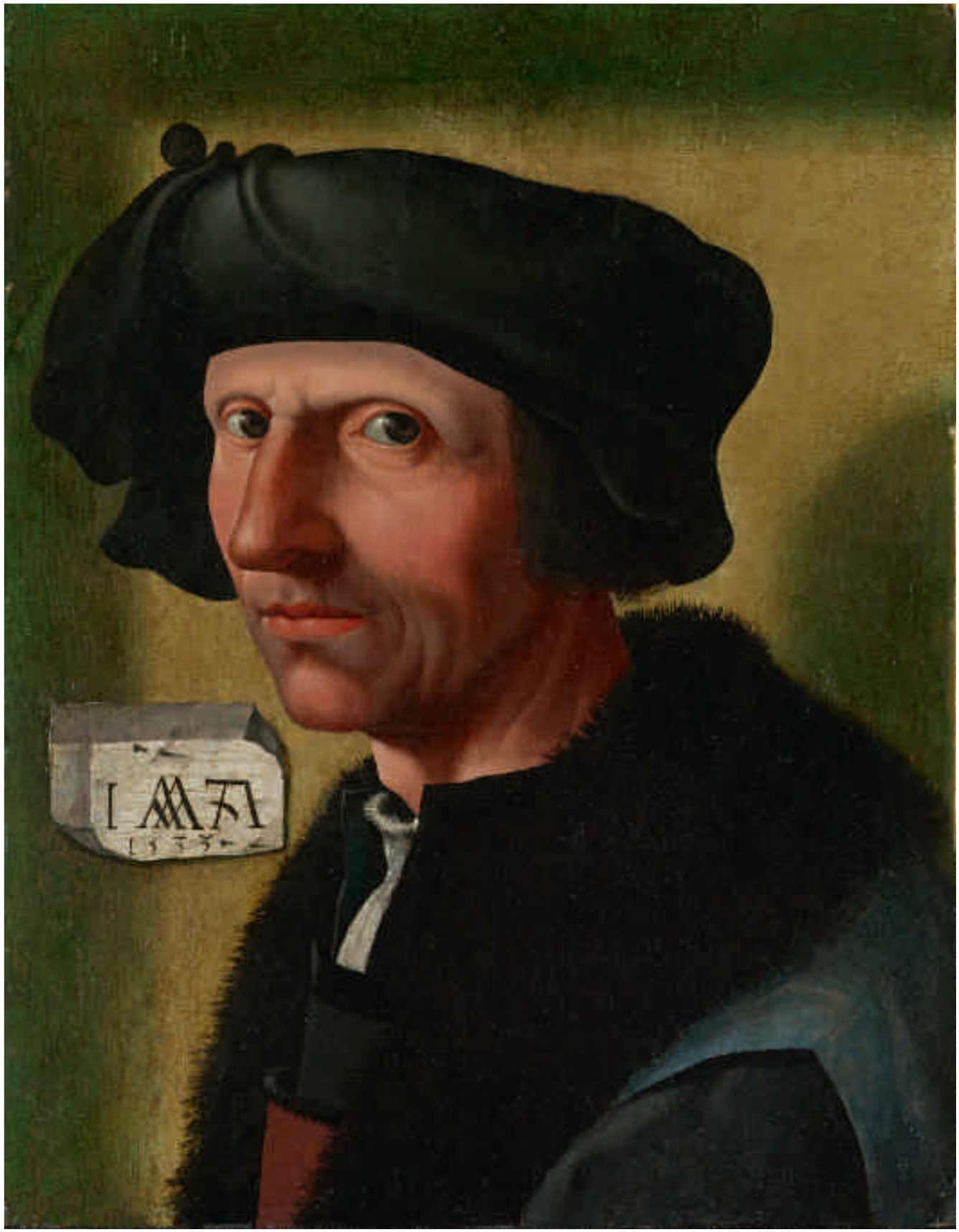
Gedateerd 1533
Olieverf op paneel, 37,8 x 29,4 cm
Gedateerd op cartouche met het monogram
van Jacob Cornelisz van Oostsanen
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-1405

Herkomst: gekocht door het museum van kunsthandel A. Myers, Londen, 1887.

Literatuur: Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp. 97,197, nr. 289; Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, p. 133; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 53, 119, nr. 289; Amsterdam 1986, nr. 73; Carroll 1987,pp. 280-284, nr. 37; Langedijk 1992, pp. 13-16; Meuwissen en Leeflang 2003, pp. 62-63; Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-1405); Dudok van Heel 2011, p. 50.

Dit is een portret van Jacob Cornelisz van Oostsanen dat na zijn dood geschilderd is door een van zijn medewerkers, als herhaling van een ouder zelfportret van de meester.[1] Er is lang gedacht dat het hier om een zelfportret zou gaan dat Jacob Cornelisz geschilderd zou hebben in 1533, kort voor zijn dood. Wanneer Jacob exact stierf is niet bekend. Zeker is dat zijn vrouw op 18 oktober 1533 weduwe was, dus vóór die datum moet hij overleden zijn (zie hoofdstuk 10). Gedacht werd aan een zelfportret omdat de geportretteerde de beschouwer indringend aankijkt en is weergegeven in een gedraaide pose die kenmerkend voor een zelfportret is. Dit vermoeden leek te worden bevestigd door het dubbelportret in Toledo, dat Jacobs zoon Dirck Jacobsz van zijn ouders maakte (cat. 60). Op dit schilderij is dezelfde persoon in dezelfde houding weergegeven, maar nu met penselen en een schildersstok in de hand, werkend aan het portret van zijn vrouw. Uit technisch onderzoek van dit dubbelportret blijkt dat onder het portret van de vrouw een tweede portret van Jacob Cornelisz schuilgaat. In eerste instantie had Dirck Jacobsz zijn vader dus weergegeven terwijl deze een zelfportret schilderde, identiek aan de versie uit Amsterdam.

De belangrijkste reden om het Amsterdamse portret *niet* aan Van Oostsanen zelf toe te schrijven is de sterk afwijkende



130912_p164_320.indd 281 18-02-14 11:31

schildertechniek. Het verfoppervlak is hard en glad en de verf is dun uitgesmeerd, terwijl de meeste van diens schilderijen zich kenmerken door dikke verflagen die tekenachtig zijn aangebracht met een klein en stevig penseel in dikke, stugge verf. Zelfs in Jacobs latere schilderijen (cat. 52, 53, 57, 58), die in schildertechniek en iconografie afwijken van zijn eerdere werk, zijn de verflagen niet zo dun in elkaar uitgeborsteld als in het Amsterdamse portret. Afwijkend is ook het veelvuldige gebruik van loodwit in de lichte huidpartijen. Ook het sterke clair-obscur, met bijna zwarte schaduwpartijen, komt in Jacobs schilderijen niet voor.[2]

Hoogstwaarschijnlijk gaat het hier daarom om een portret dat kort na de dood van de kunstenaar gemaakt is door een van zijn kinderen of medewerkers op basis van een ouder zelfportret. Het monogram met Jacobs initialen en de datum 1533 op het cartouche zullen als middel gediend hebben om de familie- en firmanaam en Jacobs sterfdatum voor het nageslacht te bewaren.[3] De onbekende maker van dit portret werkte vermoedelijk in Jacobs werkplaats. Jacobs zoon Dirck, die gespecialiseerd was in het schilderen van portretten, zal het niet gemaakt hebben: zijn kleurgebruik, ook in het portret uit Toledo, is over het algemeen zachter en kenmerkt zich door lichte pasteltinten. Bovendien schilderde Dirck Jacobsz modellerend: met levendige, vrij brede verfstreken die hier ontbreken.

Het oorspronkelijke zelfportret van Jacob Cornelisz is een van de oudste Nederlandse zelfportretten geweest, vergelijkbaar met de zelfportretten die zijn tijdgenoot Albrecht Dürer vervaardigde. Van dit zelfportret moet in het atelier in ieder geval een model aanwezig zijn geweest, omdat de portretten in Amsterdam en Toledo exact even groot zijn.[4] Zelfs de gespiegelde versie van het portret in Toledo, die later werd overschilderd met het portret van Jacobs vrouw Anna, heeft dezelfde afmetingen als het paneel in Amsterdam. Waarschijnlijk was er dus een karton aanwezig – een voorbeeld op ware grootte van het oorspronkelijke schilderij – dat steeds opnieuw en zelfs spiegelbeeldig gebruikt kon worden.

Dankzij dit ingewikkelde maar intrigerende portret weten we in ieder geval hoe Van Oostsanen eruit moet hebben gezien. Vermoedelijk is niet gestreefd is naar een geïdealiseerde beeltenis: de schilder is weergegeven met donkere, indringende ogen, zonder wenkbrauwen en wimpers en met een duidelijke stoppelbaard rond zijn mond. *DM/MU*

60

Dirck Jacobsz

JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN SCHILDERT ZIJN VROUW ANNA

Ca. 1530
Olieverf op paneel, 62,1 x 49,4 cm
Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, inv. 1960.7

Herkomst: Henry Pelham Archibald Douglas Pelham-Clinton, zevende Hertog van Newcastle, Clumber House, Nottinghamshire; nagelaten aan Henry Edward Hugh Pelham-Clinton-Hope (1907-1988), Graaf van Lincoln, Clumber House, Nottinghamshire; diens veiling, Londen (Christie/Manson/Woods), 4 juni 1937, nr. 70 (als Jacob Cornelisz van Oostsanen); kunsthandel D. Katz, Dieren; Max Geldner, Basel; kunsthandel Schulthess, Basel; kunsthandel Frederick Mont, New York; aangekocht door het museum met fondsen van het Libbey endowment, 1960.

Literatuur: Steinbart 1929, pp. 35-39; Friedländer 1967-1976, dl. 12, pp. 53, 119, nr. 289a; Amsterdam 1986, nr. 74; Carroll 1987, pp. 317-319, nr. D11; Freedberg 1989, pp. 415- 416, 502, nr. 79; Bacigalupi 2009, p. 135.

Op dit dubbelportret door Dirck Jacobsz is zijn vader Jacob Cornelisz van Oostsanen weergegeven terwijl hij zijn vrouw (en Dircks moeder) Anna portretteert. Jacobs beeltenis op het portret is nagenoeg identiek aan het anonieme portret van de kunstenaar uit 1533 uit het Rijksmuseum (cat. 59). Uit technisch onderzoek blijkt dat Dirck aanvankelijk andere ideeën had: oorspronkelijk was Jacob Cornelisz weergegeven terwijl hij zijn eigen portret vervaardigde, in plaats van dat van Anna. Onder haar portret bevindt zich namelijk een tweede portret van Jacob, gespiegeld en onvoltooid, maar verder exact hetzelfde als het portret van Jacob aan de rechterkant.[1]

Lange tijd is dit dubbelportret toegeschreven aan Van Oostsanen zelf, totdat in 1986 gesuggereerd werd dat Dirck Jacobsz de maker was.[2] Dit gebeurde op basis van het vlot geschilderde landschap op de achtergrond, de zachte kleuren en de levendige schilderwijze. Deze suggestie wordt bevestigd door een mogelijk restant van de signatuur van de schilder rechtsboven in de hoek. Daar zijn namelijk een A en een D te zien, met naast de D sporen van diagonale lijntjes. Vermoedelijk heeft de schilder eerst het jaartal weergegeven, A° DÑI 15[~~], met daaronder in klein formaat zijn signatuur (en handelsmerk): een  geflankeerd door een D en I.[3]

Tot op heden werd het dubbelportret 1550 gedateerd. Een datering van omstreeks 1530 lijkt echter aannemelijker. Ten eerste moet Anna rond 1550 zeventig à tachtig jaar zijn geweest – als ze nog leefde, zij overleed tussen 1546 en 1551 – en dit correspondeert niet met haar leeftijd op het portret.[4] Hierop oogt zij als een vrouw van maximaal zestig jaar, de leeftijd die ze vermoedelijk omstreeks 1530 bereikte. Jacobs leeftijd op het portret is niet relevant, zijn portret is immers een letterlijke kopie van een al eerder vervaardigd prototype. Ten tweede wijst Anna's hoofddoek op een datering van circa 1530. De combinatie van een witte hoofddoek met een zwarte kap, zoals Anna draagt, was tot omstreeks 1530 in de mode; daarna werden de slippen van de witte doek steeds langer en smaller. Vanaf circa 1540 verdween ook de scherpe middenvouw van de hoofddoek langzaam uit beeld, waardoor boven het voorhoofd een ronde booglijn in plaats van een hartvormige lijn gevormd werd.[5] Het is niet waarschijnlijk dat Anna met een verouderd kostuum werd afgebeeld.[6] Ten derde bevestigt ook de stilistische ontwikkeling van Dirck Jacobsz een datering van omstreeks 1530.[7] De kunstenaar stond toen nog aan het begin van zijn carrière. Het dubbelportret onthult in de vernieuwende compositie enerzijds zijn inventivi-



60

130912_p164_320.indd 283 18-02-14 11:31

teit, terwijl anderzijds zijn talent voor het meesterlijk weergeven van de handen – waarvoor hij onder andere door Karel van Mander geroemd zou worden – hier nog niet volledig ontwikkeld is.[8] Wat dat betreft is zijn dubbelportret het beste te plaatsen tussen zijn vroegst bekende werken: *Schutters van de Klovenierdoelen* uit 1529 (afb. 6.5) en het *Portret van Pompeius Occo* van omstreeks 1531 (afb. 7.8), beide in het Rijksmuseum. De datering wordt ten slotte bevestigd door dendrochronologisch onderzoek, waaruit gebleken is dat het schilderij op zijn vroegst al in 1515 vervaardigd kan zijn.[9]

Het dubbelportret is lange tijd beschouwd als memorieportret, gemaakt naar aanleiding van Anna's dood.[10] De hier beargumenteerde datering rond 1530 maakt deze functie echter niet langer geloofwaardig; Anna en (waarschijnlijk ook) Jacob waren immers nog in leven toen het schilderij werd vervaardigd. De familiaire relatie tussen de schilder en geportretteerden wijst in ieder geval op een gebruik binnen de privésfeer. *HG*

61.a-b

PORTRETTEN VAN AUGUSTIJN VAN TEYLINGEN EN JUDOCA VAN EGMOND VAN DE NIJENBURG

Ca. 1533
Olieverf op paneel, 51,5 x 34,5 cm en 51,5 x 34,6 cm. Aan de bovenzijden en aan de achterkanten van de lijsten zitten twee gaten, waar een lint doorheen kon worden gehaald, om de panelen op te hangen. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. 1625 en 1626

Herkomst: schenking J.B. Hoogeweegen aan Museum Boymans (het huidige Museum Boijmans Van Beuningen) in 1867.

Literatuur: Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 109, nr. 290; Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 59, nr. 290; Carroll 1987, pp. 313-316, nr. D9 en D10; coll. cat. Rotterdam 1994, nrs. 69-70; Dudok van Heel 2011, pp. 66-69; Meuwissen 2012a, pp. 37-44.



61.a

Het hier voorgestelde echtpaar is Augustijn van Teylingen (1474-1533), graaf van Egmond, en zijn echtgenote Judoca van Egmond van de Nijenburg (1484-1554). De twee werden eerder, rond 1515, door Van Oostsanen geportretteerd ten behoeve van hun memorietafel die zich thans in Berlijn bevindt (cat. 26). Augustijn was van 1509 tot 1531 burgemeester en thesaurier (schatbewaarder) van de stad Alkmaar. Hij trouwde in 1504 met Judoca, de dochter van Jan Gerritsz van Egmond (cat. 32). Augustijn heeft een rol papier in zijn hand als mogelijke verwijzing naar zijn ambt en draagt een zegelring aan zijn rechterwijsvinger. Judoca heeft haar handen gevouwen op haar schoot en draagt een gladde gouden en een zwarte ring. Beide personen zijn weergegeven voor een groene achtergrond – die in de loop der tijd sterk nagedonkerd is – waartegen zich een



61.b

slagschaduw aftekent. Dit is vergelijkbaar met de achtergrond van het 1533 gedateerde portret van Jacob Cornelisz (cat. 59).

De identificatie van dit echtpaar is gebaseerd op de op de lijst vermelde namen en het jaartal 1511, al zijn deze inscripties tegenwoordig nauwelijks nog leesbaar, omdat de lijsten zijn afgeloogd.[1] In 1935 opperde Friedländer al dat het vermelde jaartal 1511 niet correct kan zijn, omdat het type hoofddeksel van Augustijn op een latere datum zou wijzen.[2] Friedländer stelde een ontstaansdatum van circa 1520 voor. Carroll suggereerde dat de portretten rond 1525 gemaakt zouden zijn, op basis van de dikke verf met impasto verfstreken, reden waarom zij de portretten ook niet aan Jacob Cornelisz toeschreef.[3] Bovendien zou de tekst op de lijst kalligrafisch niet aansluiten op het jaartal 1511.[4]

Het ligt meer voor de hand dat de portretten nóg later, namelijk rond 1533, ontstonden. Het paar vormt schildertechnisch namelijk geen harmonie: het portret van Judoca is levensechter en authentieker dan dat van haar man, die vlak en wat schematisch geschilderd is. Bovendien draagt Judoca zoals gezegd twee ringen waarvan er één zwart is, wat erop kan wijzen dat zij in de rouw is.[5] Dit leidt tot de veronderstelling dat Judoca zich mogelijk met haar man liet vereeuwigen nadat hij in 1533 was overleden, een in die tijd gebruikelijke praktijk. Het portret van Augustijn kan dan gemaakt zijn op basis van het portret van Augustijn in de memorietafel in Berlijn, die Jacob omstreeks 1515 had gemaakt. Indien dit klopt, dan zijn de portretten niet door Van Oostsanen gemaakt, een vermoeden dat zoals gemeld al bestond. *DM*

130912_p164_320.indd 286 18-02-14 11:31

NOTEN

Noten bij hoofdstuk 10

1 Van Mander 1604, fol. 207r-207v.
2 Zie voor de biografie van Dirck Jacobsz, Amsterdam 1986, p. 197.
3 Recentelijk is door Dudok van Heel 2011, p. 49 geopperd dat hij eerder geboren zou zijn, namelijk circa 1465-1470.
4 Dudok van Heel 2011, p. 58.
5 Van Anna is geen achternaam bekend. Ze overleed tussen 4 december 1546 en 22 april 1551, zie Dudok van Heel 2011, p. 63. Vermoedelijk werd zij omstreeks 1470-1480 geboren.
6 Onlangs is door Dudok van Heel verondersteld dat deze Cornelis Jacobsz, Cornelis Buys geheten zou hebben en dat het werk dat tot dusver aan de Alkmaarse Cornelis Buys II is toegeschreven, in Amsterdam door deze oudste zoon van Jacob gemaakt zou zijn. Bewijs voor deze veronderstelling is echter niet gevonden. Zie Dudok van Heel 2011, p. 6 en ook Uitgelicht 2.
7 Van Mander 1604, fol. 234v.
8 Volgens Dudok van Heel 2011, p. 49, werd zij geboren rond 1485, wat alleen mogelijk is wanneer ook het geboortejaar van Jacob Cornelisz eerder, namelijk rond 1465-1470, gesteld wordt, zoals Dudok van Heel deed.
9 Dudok van Heel 2011, p. 49.
10 Dudok van Heel 2011, p. 50.
11 Brulliot 1832, nr. 19.
12 Dudok van Heel 2011, pp. 53-54.
13 De Vries en Van der Woude 1995, p. 74.
14 Israel 1995, p. 114.
15 Afgebeeld in Rotterdam 2008, pp. 78-79.
16 Zie voor de werkplaats van Cornelis Engebrechtsz en de schilder- en prentkunst van Lucas van Leyden, Leiden 2011.
17 Zie de bijdrage van Huigen Leeflang in deze catalogus en Leeflang 2011.
18 Van Mander 1604, fol. 207v.
19 Zie hierover M. Leeflang in Rotterdam 2008, p. 191. Het eerstgenoemde (verloren gegane) schilderij bevond zich oorspronkelijk in de collectie van de Weense bankier Albert Figdor (1843-1927) en aan deze collectioneur dankt deze anonieme meester zijn naam. Zie Rotterdam 2008, p. 194, afb. 1.
20 De monogrammen van JC en DJ staan op zerken in de noorderbeuk van Oude Kerk, nr 137; zie Van Eeghen 1986, p. 100.
21 Van Mander 1604, fol. 207v.
22 In 1520 liet Jan Gerritsz ook een drieluik maken door Jacob Cornelisz dat bestemd was voor zijn kapel in de Sint Laurenskerk in Alkmaar, maar dit drieluik is verloren gegaan. Zie Filedt Kok 2009 (biografie Jacob Cornelisz van Oostsanen).
23 Veldman 2006, p. 35.

Noten bij hoofdstuk 11

1 Deze paragraaf is grotendeels gebaseerd op Friedländers beschrijving van Jacobs stijl, zie Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp. 115-117.
2 Friedländer 1924-1937, dl. 12, pp. 115.
3 Met dank aan Gregor Weber, met wie ik deze mogelijkheid besprak. Carroll 1987, p. 1, schreef zonder nadere toelichting dat Jacobs schilderijen zijn uitgevoerd in olieverf en in tempera, maar zeker is dit vooralsnog niet.
4 Meuwissen 2006, pp. 65-68.
5 Carroll 1987, pp. 320-326.
6 Carroll 1987, pp. 327-333.
7 Een andere poging werd gedaan door Jeremy Bangs, die in 1999 een groot deel van Jacobs oeuvre toeschreef aan twee uit archiefstukken bekende broers, Mourijn en Claas van Waterlant, die in Haarlem en omstreken gewerkt zouden hebben. Zie Bangs 1999, pp. 65-162. Deze theorie heeft echter geen navolging gekregen.
8 Zie voor de gravure van Lucas van Leyden, Leiden 2011, nr. 35.a-b.
9 Carroll 1987, nr. 25: Jozef, Willibrord, Hendrik de Keizer, Elisabeth van Thüringen, Maarten, Dorothea, Catharina van Alexandrië en Ursula. Carroll noemt Dorothea Elisabeth van Portugal, maar deze identificatie lijkt niet juist.
10 Wapenschilden zijn niet aanwezig en de merktekens op de buitenluiken zijn niet geïdentificeerd, op basis waarvan Carroll tot de conclusie komt dat het niet om adellijke maar om burgerlijke opdrachtgevers zou gaan, zie Carroll 1987 p. 232.
11 Kiesel 1969, pp. 333-334 (noot 3).
12 Modersohn 2011.
13 De donkere tabbaard met wijde mouwen van eekhoornbont van de man en dito kleding van de vrouw, met witte hoofddoek met lange slippen, zijn kenmerkend voor de Noordelijke Nederlanden in de vroege zestiende eeuw. Zie Der Kinderen-Besier 1933, p. 94. Met dank aan studente Iris Sogeler van de Radboud Universiteit Nijmegen.
14 Carroll 1987, pp. 231-232.
15 Van Mander 1604, fol. 207 v.
16 Veldman 2011a, pp. 59-62.
17 Veldman 2011a, pp. 66-67.
18 Carroll 1987, nr. 13 pp. 183-186.
19 Van Tuinen 2014, nr. 12 (fol. 6v).
20 Steinbart 1922, pp. 141-143.
21 Carroll 1987, p. 21.
22 Carroll 1987, nr. 11. Of het triptiek van meet af aan als drieluik gefunctioneerd heeft is niet bekend. Bekend is dat triptieken soms geprefabriceerd werden met alleen een voorstelling op het middenpaneel en monochrome luiken die later konden worden beschilderd. Zo schilderde Dirck Jacobsz rond 1535 de portretten op de tot dan toe onbeschilderde luiken behorende bij een in Antwerpen door Lambert van Noort (c. 1520-1571) geschilderd middenpaneel. Zie Meuwissen en Verslype 1997, pp. 133-134.
23 Het schilderij van Cornelis Buys II bevindt zich in een particuliere verzameling in Spanje. Met dank aan Peter van den Brink die mij op dit schilderij wees. Zie over de tekening in het schetsboek Van Tuinen 2014, nr. 23 (fol. 12r, oorspronkelijk verso).
24 Zie voor dit drieluik Leiden 2011, nr. 115.

Noten bij hoofdstuk 12

1 Held 1931; Landau en Parshall 1994, pp. 169-259, 309-322; Londen 2002.
2 Voor grootformaat- of reuzenhoutsneden zie: Apphun en Von Heusinger 1976 en Wellesley/New Haven/Philadelphia 2008.
3 Voor Jacob Cornelisz als prentmaker, zie Steinbart 1937; Washington/Boston 1983, pp. 266-276; Filedt Kok 1988; Möller 2005; Meuwissen 2006; Veldman 2011; Meuwissen 2012. Een kritische samenvatting van eerdere toeschrijvingen geeft Möller 2005, pp. 42-53.
4 Eerdere grote, samengestelde houtsneden hebben veelal topografische onderwerpen, zoals profielen of plattegronden van steden, zoals het reusachtige *Perspectief van Venetië* uit 1500 van Jacopo de Barbari (afmetingen 139 x 282 cm). Eveneens Venetiaans zijn de grote houtsneden met religieuze thema's naar ontwerp van Titiaan, waaronder het fries *De triomf van Christus* (1510-1511, 38 x 273 cm) en *Het leger van Farao verzwolgen door de Rode Zee* (ca. 1516, 121 x 221 cm). Zie hierover Apphun en Von Heusinger 1976. Het beeld van de productie van grote houtsneden is onvolledig omdat van veel werken geen afdrukken zijn overgeleverd, waarschijnlijk in het bijzonder van de eenvoudiger uitgevoerde en goedkopere houtsneden met religieuze onderwerpen. Zie hiervoor Van der Stock 1998, pp. 173-188.
5 In Neurenberg wordt een paneel bewaard beplakt met religieuze houtsneden uit 1440-1455 dat vermoedelijk dienst deed als tabernakel. Het programma is samengesteld uit verschillende Venetiaanse en Neurenbergse prenten en niet als geheel geconcipieerd en geproduceerd zoals de latere ensembles van Jacob Cornelisz, Field 2009.
6 Kok 2013.
7 Zie voor de prentkunst van Lucas van Leyden Amsterdam 1978; Vos 1978; Parshall 1978; Washington/Boston 1983; New Hollstein 1996; Leeflang 2011.
8 Lüdecke en Heiland 1955, p. 24; Cornelis en Filedt Kok 1998, p. 20.
9 Rupprich 1956-1969, dl. 1, pp. 174r16-18; 174r21-22; 175r18-19; Unverfehrt 2007, pp. 186, 187, 190.

130912_p164_320.indd 287 18-02-14 11:31

10 Van Mander/Miedema 1994-1999, fol. 235r15-19 en het commentaar. Vanwege de vermelding van Dürers Lutherse sympathieën als reden voor Scorels vertrek uit Neurenberg achtte Miedema de vermelding gefundeerd en geloofwaardig. Mogelijk hebben de connecties van Pompeius Occo, afkomstig uit Augsburg, met Zuid-Duitsland hierin een rol gespeeld.
11 Zie voor een vergelijking tussen de verschillende Passiereeksen van Dürer en Lucas: Leiden 2011, pp. 280-286, nrs 78a en b, met aanvullende literatuur.
12 Veldman 2011.
13 Voor het snijden van houtblokken door vrouwen en dochters van prentmakers, zie Landau en Parshall 1994, pp. 11-12.
14 Meuwissen 2006; Meuwissen 2012.
15 Van Eeghen 1986, pp. 97-98.
16 Kik 2013. Met veel dank aan Oliver Kik voor zijn adviezen en het voorafgaand aan publicatie ter beschikking stellen van zijn fascinerende overzicht van Nederlandse schilders-architecten in de renaissance. In het proefschrift dat hij voorbereidt zal dit onderwerp nader worden uitgediept (voorzien in 2014).
17 Scheller 1995; Chapman 2010.
18 Vanwege het 'lineaire en decoratieve karakter van zijn vroege werken' suggereerde Jane Carroll dat Jacob wellicht is opgeleid als goudsmid. Carroll 1987, p. 131, zie ook Matile 2000, p. 178 en Kik 2013, pp. 86-87.
19 Zantkuijl 1986, pp. 94-95.
20 Kik 2013, p. 86.
21 Fritz 1966; Zelen 2013; Folmer-Von Oven 2013. Met dank aan Jeroen Stumpel en Thera Folmer-Von Oven voor het delen van hun inzichten in zake monogrammen. Jeroen Stumpel bereidt een publicatie voor over het onderwerp met als werktitel 'The plate and the slate. Monogram as an embedded signature in Dürer's graphik work'.
22 Leeflang in Leiden 2011, pp. 136-138, 254-255, nr. 52.
23 Möller 2005, pp. 96-102.
24 Voor Doen Pietersz zie Möller 2005, pp. 60-65 en uitgebreider Moes en Burger 1900-1915, dl. 1, pp. 35-89.
25 Voor de verschillende uitgaven van de blokken van de *Ronde Passie* tot halverwege de zeventiende eeuw, zie Möller 2005, pp. 108-145.
26 Poelman 1912; Steinbart 1937, pp. 81-82, 131; Möller 2005, pp. 166-169.
27 Sterck 1934, pp. 32-36; Knevel 2004, pp. 415-419.
28 McDonald e.a. 2004.
29 Luijten 2004, pp. 201-202.
30 McDonald e.a. 2004, dl. 2, respectievelijk nrs. 2770, 2132 en 2269.
31 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nr. 2586.
32 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nr. 2760.
33 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nr. 2780.
34 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nr. 2778.
35 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nrs. 2058 en 2715.
36 Filedt Kok 1988.
37 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nr. 2773.
38 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nr. 2734; McDonald 2004, p. 154.
39 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nr. 1443.
40 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nrs. 1681, 1682, 1684, 1723-26, 1826, 1829 en 2484, 2691; Luijten 2004, p. 201.
41 McDonald e.a. 2004, dl. 2, nr. 2761.
42 Een voorloper van Cornelisz' *Dodendans* zijn de houtsneden die de Parijse uitgever in 1485 uitbracht naar het voorbeeld van een monumentale frescocyclus op de *Cimetière des Innocents* (geschilderd in 1425, vernietigd in 1529). Voor dit en andere vroege voorbeelden, zie Kaiser 1983, pp. 70-106; Rosenfeld 1974 en Manuth 2000.
43 Zie voor de moraliserende houtsneden van Cornelis Anthonisz Armstrong 1990.
44 McDonald 2004, p. 159.

Noten bij hoofdstuk 13

1 Een aanzienlijk deel van de 24 Noord-Nederlandse gewelfschilderingen bestaat niet meer, maar is enkel nog bekend uit schriftelijke bronnen of van natekeningen. Zie Taatgen 2009, dl. 1, p. 4.
2 Haakma Wagenaar 2002, pp. 273-274.
3 Over het gebruik van de kerk: Van Swigchem 1996, pp. 12-14; over de kerkelijke feestdagen: Verhoeven 1993, m.n. pp. 162-163 en pp. 171-172.
4 Over het gewelf in Alkmaar: Haakma Wagenaar en Van den Brink 2011; Taatgen 2009, dl. 2, pp. 5-13; Haakma Wagenaar 2006; Haakma Wagenaar, Van den Brink en Misset 2006; Haakma Wagenaar 2002; Kloek 1996; Hoogewerff 1936-1947, dl. 2, pp. 530-538. Het gewelf is in 2003-2011 gerestaureerd door Haakma Wagenaar en Van den Brink vof.
5 Vermoedelijk is dit jaartal aangebracht bij een zeventiende-eeuwse restauratie, maar is het overgenomen van wat er al eerder stond. Haakma Wagenaar 2006, p. 33.
6 Zie over de toeschrijvingsdiscussie Hoogewerff 1936-1947, dl. 2, pp. 530-531, 533 en Haakma Wagenaar 2006, p. 17, die de publicatie van archivaris C.W. Bruinvis uit 1904 aanhaalt waarin deze het archiefstuk uit 1516 vermeldt en de gewelfschildering aan Cornelis Buys toeschrijft. Ook Kloek 1996, pp. 58-68 schrijft toe aan Cornelis Buys I.
7 Over het gewelf in Warmenhuizen: Taatgen 2009, dl. 2, pp. 97-103; Haakma Wagenaar 1999; Van Vlierden 1996; Kloek 1990; Kurvers 1990; Hoogewerff 1936-1947, dl. 2, pp. 541-549. Het gewelf is in 1990-1999 gerestaureerd onder leiding van Willem Haakma Wagenaar en Pol Bruijs.
8 Haakma Wagenaar 2006, pp. 32-33, en mondelinge en schriftelijke mededelingen van Daantje Meuwissen en Willem Haakma Wagenaar. Niet specifiek over de gewelfschildering maar wel over de typische stijl van Jacob Cornelisz: Meuwissen 2006, m.n.pp. 65-68.
9 Zie ook de bijdrage van Daantje Meuwissen over Jacobs werkplaats, hoofdstuk 14.
10 In Warmenhuizen ontbreekt de figuur van Michaël met de weegschaal. Of dat altijd zo is geweest, of dat hij is verdwenen toen in de negentiende eeuw diverse planken werden vervangen, is niet bekend. Zie Van Vlierden 1996, p. 187; Kloek 1990, p. 85.
11 Zie over deze beeldtraditie De Jongh 2000.
12 Leiden 1994, met name pp. 7-8.
13 Taatgen 2009, dl. I, p. 67 merkt op dat de voorstelling in Warmenhuizen ook overeenkomst vertoont met die in Naarden. In de *Ontmoeting van Abraham en Melchizedek* in Warmenhuizen zijn Abraham en de man naast hem afgebeeld in dezelfde houding als Sint Hubertus en zijn metgezel in Naarden. Volgens Taatgen gaan beide figuren terug op hetzelfde – onbekende – voorbeeld. In elk geval hebben de schilders in Warmenhuizen dus verschillende werken als voorbeeld gebruikt en in een nieuw geheel verwerkt, en zeker niet uitsluitend naar het Alkmaarse gewelf gekeken.
14 Over het gewelf in Hoorn: Taatgen 2009, dl. 2, pp. 57-62; Hoogewerff 1936-1947, dl. 2, pp. 539-541.
15 Dit wordt vermeld door de negentiende-eeuwse auteur C.A. Abbing, die een onbekende zeventiende-eeuwse becommentarieerde uitgave van de stadskroniek van Theodorus Velius uit 1604 citeert. Zie Taatgen 2009, dl. 2, p. 59.
16 Over het gewelf in Noordwijk: Taatgen 2009, dl. 2, pp. 74-76. Over Sint Jeroen: databank *Bedevaart en Bedevaartplaatsen in Nederland*, Meertens Instituut, *http://www.meertens.knaw.nl/bedevaart/bol/plaats/553* (13-11-2013).
17 Over het gewelf in Naarden: Taatgen 2009, dl. 2, pp. 67-73; Van Kampen en Van Bueren 2004; Van Tuin 2000-2001.
18 Over het gewelf in Terkaple: Taatgen 2009, dl. 2, pp. 77-84; Van Weezel Errens 1990.
19 Zie de bijdrage over prentkunst van Huigen Leeflang. Van Weezel Errens 1990, p. 96 suggereert dat de schilderingen werden gemaakt door een Hollands atelier uit de omgeving van Jacob. Waarschijnlijker is echter dat een lokaal, Fries atelier ze schilderde en zich daarbij op Jacobs prenten baseerde.
20 Metzger 2010, met name pp. 105-106.
21 Over het gewelf in Amsterdam: Taatgen 2009, dl. 2, pp. 16-23; Janse 2004, pp. 167-186; Kloek 1975.
22 De hier beschreven ontdekking is gedaan door Esther van Duijn. Ik dank haar voor haar bereidheid om in het kader van deze bijdrage de schilderingen in de Oude Kerk te bestuderen en voor haar toestemming om de uitkomst hier te publiceren.
23 Van Duijn 2013, onder andere pp. 98, 103-105.
24 Het patroon op pilaar 11 en 19 (volgens de telling van Janse 2004, pp. 187-193) komt overeen met basispatroon A uit Jacobs werkplaats, zoals weergegeven in Van Duijn 2013, appendix 2.4a. Dit patroon komt voor op de jurk van de heilige Ursula in het Hieronymusaltaarstuk in Wenen (afb. 13.16) en in de gewaden van Maria Magdalena en een man te paard op de *Calvarieberg* in Amsterdam (cat. 12). Kleine afwijkingen in details komen volgens Van Duijn vaker voor bij hergebruik van een patroon, en doen niets af aan het feit dat de patronen in de basis exact matchen. Het patroon op pilaar 21 is verwant maar niet exact gelijk aan patroon AA uit Jacobs werkplaats (Van Duijn 2013, appendix 2.4b).

Noten bij hoofdstuk 14

1 Hierover meer bij Heydenreich 2007, pp. 267-268.
2 Landau en Parshall 1994, p. 13 (over de werkplaats van de prentmaker Roselli).
3 Met dank aan Liesbeth Helmus voor deze informatie.
4 Hoogewerff 1947, p. 142.
5 Vergelijk hiervoor de werkplaats van Lucas Cranach, zie Heydenreich 2007, p. 271-272.

6 Laundau en Parshall 1994, p. 31.
7 Heydenreich 2007, p. 271.
8 Heydenreich 2007, p. 277.
9 Dudok van Heel (2011, pp. 60-61) vermoedt dat Bartholomeus Thomasz de zwager van Cornelis Buys I was. Cornelis Buys II en Bartholomeus Thomasz waren behalve buren (en mogelijk familie) samen eigenaar van land onder Egmond-Binnen en Heiloo.
10 Moes en Burger 1900-1915, dl. 1, p. 18.
11 Landau en Parshall 1994, p. 14.
12 Zie voor dit boekje Uitgelicht 7 en Van Tuinen 2014.
13 Zie daarvoor Van Tuinen 2014.
14 Westgeest 2011, p. 23.
15 Bomford en Dunkerton 1989, pp. 10-11.
16 Landau en Parshall 1994, pp. 11-12.
17 Dudok van Heel 2011, pp. 56, 63.
18 Dudok van Heel 2011, p. 55.
19 Carroll 1987, p. 235.
20 Zie bijvoorbeeld Heydenreich 2007, p. 290.
21 Van Mander 1604, fol. 234v.
22 Van Mander 1604, fol. 207v.
23 Faries en Wolff 1996, pp. 728-729.
24 Dudok van Heel 2011, p. 64.
25 Zie voor Anthonisz' moraliserende houtsneden Armstrong 1990.
26 Van Tuinen 2014.

Noten bij Uitgelicht 2
1 Van Mander 1604, fol. 207v.; Van Mander/Miedema 1994-1999, dl. 2, p. 290.
2 Dudok van Heel 2011, p. 60.
3 Dudok van Heel 2011, p. 60. Zie ook hoofdstuk 13.
4 Zie hierover Rotterdam 2008, pp. 150-151; Niessen 2010, pp. 262-263; Dudok van Heel 2011, p. 59.
5 Van Mander/Miedema 1994-1999, dl. 2, p. 290.
6 Van Mander/Miedema 1994-1999, dl. 2, p. 290.
7 Van Mander/Miedema 1994-1999, dl. 2, p. 290.
8 Buys was volgens Dudok van Heel een springnaam die op verschillende momenten in de familie opduikt. Het monogram van Jacob Cornelisz dat door Cornelis Buys ook gebruikt werd, zou bewijzen dat het om de zoon en niet om de neef ging, omdat monogrammen volgens Dudok van Heel aan de werkplaats gebonden zijn. Zie Dudok van Heel 2011, pp. 53-54.

Noten bij Uitgelicht 3
1 De term 'ongebreidelde vertellust' is ontleend aan Sandra de Vries' bespreking van de voorstelling in Amsterdam 1986, nr. 124.
2 De Luikse versie van *Jakob trekt bij Laban weg* wordt besproken in Amsterdam 1986, nr. 124.

Noten bij Uitgelicht 4
1 Rijksmuseum Amsterdam, inv. SK-A-668, paneel, 85,5 x 123 cm. Het werk is afkomstig uit de collectie Beauvois (veiling Valenciennes, 9 mei 1879, nr. 1) en werd in 1879 door het museum aangekocht. De belangrijkste literatuur (met vermelding van oudere literatuur): Amsterdam 1986, nr. 20; Carroll 1987, nr. 3; Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-668). *Saul bezoekt de heks van Endor* werd eerder verbeeld door de Meester(s) van Otto van Moerdrecht in een historiebijbel van omstreeks 1430 (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, ms. 78 D 38 I), afgebeeld in Vervoort 2011, p. 44.
2 Zie voor alle teksten en hun vertalingen Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-668).
3 Zie over hekserij en heksenvoorstellingen (recent, met verwijzingen naar oudere literatuur) Vervoort 2011.
4 Zie bijvoorbeeld Amsterdam 1986, pp. 133-134, afb. 20a-20b.
5 Deze bevindt zich in de Universiteitsbibliotheek van Gent, zie Wüstefeld 2011, p. 348 (noot 4).
6 Wüstefeld 2011, pp. 347-352.
7 Wüstefeld 2011, pp. 358-363.
8 Wüstefeld 2011, pp. 358-363, oppert dat het schilderij mogelijk een reflectie is van de politieke situatie rond de verbannen Deense koning Christiaan II en zijn raadgeefster Sigbrit én van actuele religieuze discussies in Amsterdam in de jaren 1520.

Noten bij Uitgelicht 5
1 *Heures a lusaige de Romme*, Parijs (Simon Vostre) 1498, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 171 F 70. Zie Tenschert en Nettekoven 2003, dl. 1, pp. 155-161, nr. 16.
2 Zie uitgebreider Veldman 2011, pp. 43-46.
3 De Voragine 1993, dl. 2, pp. 80-81.
4 *Die Ghetijden van onser liever vrouwen ende vele schoone loven ende oracien,* Parijs (Thielman Kerver voor Gillijs Remacle) 1505 (Den Haag, Museum Meermanno, 148 J 145). Zie Veldman 2011, afb. 8 en 9.
5 Zie uitvoeriger Veldman 2011, pp. 46-53 en afb. 10-14.

Noten bij Uitgelicht 6
1 New York, The Morgan Library and Museum, ChL 1630 (2 delen).
2 In 1827 vond Francois Brulliot een vergelijkbare inscriptie ('Dit boek behoor toe Jacob Cornelisz schilder tot Amsterdam in die Calverstraet') in een boek in de collectie van de verzamelaar Jacobus Koning. Helaas is onbekend waar dit boek zich thans bevindt. Zie onder andere Van Mander/Miedema 1994-1999, dl. 2, p. 286.
3 Met dank aan Willem Haakma Wagenaar.
4 Zie daarover onder andere Gow 2005, p. 179.

Noten bij Uitgelicht 7
1 Berlijn, Kupferstichkabinett, inv. 79 C 2a. De 51 bladen zijn in een willekeurige volgorde ingeplakt in een album met bladen van 24.5 x 33 cm. Ze zijn uitgevoerd in pen en bruine inkt (merendeel) en zwart en rood krijt (enkele bladen). Herkomst: C.G. Boerner, Leipzig; in 1927 verworven met behulp van het Max J. Friedländer Stiftungsfonds (nr. 287-1927).
2 Steinbart 1929. Zie ook Van Tuinen 2014, fol. 18r, 19r, 23r, 23v en 36v voor tekeningen naar het Allerheiligendrieluik, zowel elementen als de gehele compositie; zie fol. 12r voor een tekening naar het middenpaneel van *Maria met kind* tijdens *de vlucht naar Egypte*.
3 Zie Carroll 1987, pp. 327-333 en K.G. Boon in coll. cat. Parijs 1992, p. 420 voor de suggesties van respectievelijk Duitse en Antwerpse reizen. Uitzondering is Beets 1957, die de meester identificeerde als Rijck metter Stelt, hetgeen nooit is overgenomen.
4 Zie coll. cat. Berlijn 1930, dl. 1, p. 53 voor de suggestie van Bock en Rosenberg dat de blaadjes mogelijk zijn bijgesneden. Zie o.a. coll. cat. Parijs 1992, nr. 244, voor suggesties van mogelijk losgeraakte bladen.
5 Zie Van Tuinen 2014.
6 Voor een uitgebreider verslag van dit onderzoek, zie de Inleiding in Van Tuinen 2014, en voor de gehele reconstructie, Van Tuinen 2014a.
7 Coll. cat. Parijs 1992, nr. 244. Steinbart (1929, p. 47) was de eerste die dit blad toeschreef aan dezelfde hand als die van het schetsboek. Zie ook coll. cat. Parijs 1992, p. 420.
8 Veel dank aan Erik Schmitz van het Stadsarchief Amsterdam voor zijn identificatie van de Schreierstoren.
9 Zie Meuwissen 2014. Meuwissen bereidt hierover een publicatie voor.

Noten bij entries

1.a-b **Twee panelen met de heilige *Bartholomeus* en de heilige *Hubertus***
1 Rotterdam 2008, pp. 197-199.
2 Dendrochronologisch rapport Peter Klein, Universiteit Hamburg, in bezit van de parochie te Poeldijk. De planken van Bartholomeus meten van links naar rechts 24,4, 25,0 en 20,4 cm. De planken van Hubertus meten van links naar rechts 20,5, 25,0 en 24,5 cm, wat duidelijk maakt dat ze op 1 mm na even breed zijn. Met dank aan Christoph Schmidt (Gemäldegalerie Berlijn) en Annetje Boersma (restaurator te Rotterdam).
3 Zie hierover meer in Rotterdam 2008, p. 198.
4 Huys Janssen 1996, p. 163, en Rotterdam 2008, nr. 31.
5 Scheibler 1882, p. 21.
6 Dendrochronologisch onderzoek maakt duidelijk dat de panelen op zijn vroegst vanaf 1468 beschilderd kunnen zijn. Meer waarschijnlijk is een ontstaansdatum vanaf 1474, zie dendrochronologische rapporten Peter Klein, respectievelijk 27 juli 2007 (Bartholomeus) en 24 juli 2008 (Hubertus).
7 German Hollstein, dl. VII, p. 216, nr. 265.
8 German Hollstein, dl. VII, p. 268, nr. 20. Met dank aan Ilja Veldman die ons hierop attendeerde.

2.1-7 **Het Marialeven**
1 De tentoonstelling in Alkmaar laat behalve de originele bladen van nrs. 2.1, 2.3, 2.6 en 2.7 ook een reconstructie zien van de gehele reeks op ware grootte, gemonteerd als fries.
2 Held 1931, p. 42 (noot 42); Steinbart 1937, p. 11 en de uitgebreide, ook hier gebruikte reconstructie bij Möller 2005, pp. 72-73.
3 Möller 2005, pp 96-102.

130912_p164_320.indd 289 18-02-14 11:31

3 **Noli me tangere**

1 Niet alle details zijn realistisch weergegeven. Zo heeft de schilder enkele karakteristieken van de grote weegbree – het gaat om een vruchtdragende, uitgebloeide plant – natuurgetrouw in beeld gebracht, zoals de verschillende bladeren die uit dezelfde stengelvoet komen. De nervatuur van de bladeren is echter niet karakteristiek; de plant heeft parallelle nerven die hier ontbreken. Met dank aan bioloog Frans Smeding.
2 Zie voor verdere interpretaties van de uitgebeelde planten, Carroll 1987, pp. 200-201.
3 Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 64.
4 Niet in Carroll 1987. De ondertekening van de *Kruisiging* komt namelijk overeen met het gesigneerde *Marialeven* uit hetzelfde jaar, zie Meuwissen 2006, pp. 55-81.
5 Bijvoorbeeld de *Kruisiging* uit 1507 (cat. 4), *Drieluik met Maria en kind en Augustijn van Teylingen en zijn echtgenote*, ca. 1515 (cat. 26), de *Besnijdenis* uit ca. 1517 (cat. 30). Zie de appendix in Van Duijn 2013, tabel/patroon F. Carroll 1987, p. 12 zag in de jurk van Maria Magdalena overeenkomsten met het werk van de Meester van het Bartholomeusaltaar.
6 Carasso-Kok 2004, pp. 287-288.

4 **De kruisiging**

1 Zie hiervoor Carroll 1987, nr. 12, die zes versies noemt, en Tamis in coll. cat. Utrecht 2011, p. 10, die elf versies noemt.
2 Paneel, niet gedateerd, niet gesigneerd, 99,5 x 80,5 cm. Afgebeeld in Meuwissen 2006, p. 59.
3 Meuwissen 2006, pp. 61-64.
4 Meuwissen 2006, pp. 61-64.
5 Meuwissen 2006, p. 69.

5 **David en Abigaïl**

1 New Hollstein 1996, nr. 24; Leiden 2011, cat. 35.a-b.
2 Bleyerveld 2000, pp. 229-230, 248-249.
3 Zo is door Karel van Mander bekend dat in het huis van de (verder onbekende) Jacob Weytens in Gent een schilderij van *David en Abigaïl* hing geschilderd door Hugo van der Goes. Zie Bleyerveld 2001, pp. 219-220 (*Simiolus* 28, 2000-2001, pp. 219-250).

6 **De Heilige Familie**

1 Steinbart 1922, p. 29; German Hollstein, dl. VII, p. 36, nr. 42.
2 Scheibler 1882, p. 22.
3 Friedländer 1901, p. 8. Het schilderij bevond zich tot 1902 in de collectie Kaufmann te Berlijn (Fotodocumentatie RKD, Den Haag). Andere auteurs onderschreven deze stelling, zie Scheibler 1903, nr. 36; Vogelsang in Utrecht 1913, nr. 14; Cohen 1914, p. 32; Steinbart 1922, p. 32.
4 Caroll 1987, p. 130, met datering ca. 1510.
5 In 1510 lijkt Occo nog in Augsburg te wonen, vanwege een transactie in dat jaar. In het volgende jaar wordt hij in Augsburg niet meer genoemd. Op zijn laatst in 1511 vestigt hij zich definitief in Amsterdam, omdat in dat jaar de eerste zakelijke betrekkingen met de koning van Denemarken vanuit Amsterdam plaatsvinden, zie Nübel 1972, p. 35.
6 Ook het rechthoekige omhulsel is origineel; in de negentiende eeuw is er een buitenlijst omheen gezet.
7 Leiden 2011, p. 49 en nr. 6.

7 **Christus als Man van Smarten, Maria, Johannes de Evangelist en heiligen**

1 Een vergulde achtergrond, maar zeker niet zo gedetailleerd geschilderd, komt verder alleen voor in de *Kroning van Maria* in Amsterdams privébezit (cat. 44.a).
2 De keerzijden van het drieluikje, dat vermoedelijk als reisaltaartje was vervaardigd, zijn eveneens beschilderd, maar door een veel latere hand, vermoedelijk aan het eind van de zestiende eeuw. Waarschijnlijk zijn de figuren op de keerzijde, opnieuw Maria en Johannes, aangebracht toen het drieluikje een vaste plaats in een privékapel of huisaltaar kreeg. Boven het drieluikje zal op dat ogenblik een kruisbeeld hebben gehangen, anders is de opwaartse blik van Johannes niet te begrijpen.
3 Tot die conclusie was onafhankelijk ook Daantje Meuwissen gekomen, zie haar essay in deze catalogus, pp. 98.
4 Voor de Meester van het Bartholomeusaltaar, zie vooral Krischel en Budde 2001. De schilderijen in Londen, Parijs en Keulen zijn opgenomen als respectievelijk cat. 80, 75 en 62.
5 Carroll 1987, p. 12.

8 **Christus als Man van Smarten**

1 Van Os 1994, pp. 54-58, 78-81.
2 Tegenwoordig in de collectie van Museum Catharijneconvent Utrecht, zie coll. cat. Utrecht 2002, pp. 48-49 en Rotterdam 2008, nr. 6.
3 Leiden 2011, nr. 6.

9.1-5 **Heilige ridders en de aartsengel Michaël**

1 McDonald 2004; Luijten 2004, pp. 201-203.
2 McDonald 2004 e.a., dl. 2, p. 489, nr. 2691.
3 Zie voor een vergelijking tussen Düres gravure *De vaandeldrager* uit ca. 1501 en de getekende en gegraveerde versies van Lucas van Leyden uit omstreeks 1510, Leiden 2011, nrs. 49a-c.
4 Zie bijvoorbeeld Dürers *Vier apocalyptische ruiters* en *Michael strijdend met de draak* uit de serie houtsneden *De Apocalyps* uit omstreeks 1497-1498, Schoch e.a. 2001-2004, dl. 2, pp. 76-79, nrs. 115, 122.
5 McDonald 2004 e.a., dl. 2, p. 301, nr. 1682: 'Een heilige te paard genaamd Gandulphus, houdt een banier in de rechterhand, met zijn linkerhand, waarvan de duim niet te zien is, houdt hij de teugels van zijn paard vast. Zijn rechtervoet raakt de rechterhoef van het paard en van het dekkleed van het paard hangt een kwast die bijna een klein boompje raakt. Daaronder staat IWA, en op het papier daaronder een Latijnse tekst.' (vrije vertaling).
6 McDonald 2004, e.a., dl. 2, pp. 308-309, nr. 1726: 'Een man op een paard met een pijl in zijn rechterhand, vier pijlen onder zijn oksel en een boog in zijn linkerhand, waarvan we duim niet zien. Van het dekkleed van het paard hangen drie kleine bellen en vier kwasten met daarin twee kruizen. Het paard heeft zeven pluimen op zijn hoofd en op de linkerkant van de borst twee kruisen.' (vrije vertaling). Bij de beschrijving van een tweede exemplaar van de prent wordt nog vermeld dat Sebastiaan vijf pijlen in zijn riem heeft en dat bij de hoeven van het paard een koning is voorgesteld, met in zijn linkerhand een scepter. Diens rechtervoet raakt de rechterhoef van het paard. McDonald 2004 e.a., dl. 2, p. 326, nr. 1826.

11.1-12 **De grote ronde Passie**

1 Marrow 1979.
2 Christus' houding in de *kruisdraging*, met zijn linkerhand steunend op een steen, gaat terug op Dürers *Kleine houtsnede Passie*, terwijl Jacob Cornelisz de frontale voorstelling van Christus' gelaat – het motief van de Vera Icon – ontleende aan de grote *Kruisdraging* van Martin Schongauer. Zie voor een heldere stilistische analyse van de *Grote ronde Passie*, Möller 2005, pp. 117.
3 Steinbart en Filedt Kok veronderstelden dat de verzen waren samengesteld door Alardus van Amsterdam. Volgens Möller gaat het waarschijnlijk om bestaande teksten op het lijdensverhaal en zijn ze niet speciaal voor de reeks vervaardigd. Steinbart 1937, p. 40; Filedt Kok 1988, p. 89; Möller 2005, p. 122.
4 Filedt Kok vermoedde bemoeienis van Alardus van Amsterdam. Filedt Kok 1988, pp. 91. Zie ook Veldman 2011, pp. 47-53.
5 McDonald 2004, pp. 509-510, nr. 2773. Voor een andere uitgave, waarvan fragmenten worden bewaard in Parijs en Berlijn, zie Möller 2005, pp. 134-135.
6 Voor deze uitgave door Jan Mommaert, zie: Möller 2005, pp. 142-145.
7 'Van hem sietmen somtijts nae gelaten eenighe houte printen, te weten, negen ronde Passie-stucken, seer werckleijck gheordineert en gehandelt.' Het aantal van negen berust wellicht op verwarring met de *Ronde Passie* van Lucas van Leyden. Verder noemt Van Mander de *Kleine Passie* van Cornelisz (cat. 47) en *De negen helden*, die nu aan Lucas worden toegeschreven. Van Mander/Miedema 1994-1999, fol. 207v35-40 en commentaar.
8 Van Mander/Miedema 1994-1999, fol. 211v43-47 en commentaar. Voor ronde prenten, zogenaamde 'Rondeelkens', zie verder Van der Stock 1998, p. 226 (noot 38).
9 Zie Möller 2005, pp. 137-142 en afb. 89-94.

12 **De Calvarieberg**

1 Dit is de titel van een geschrift door de augustijn Arnold Gheyloven (Rotterdam, ca. 1375-klooster Groenendaal bij Hoeilaart bij Brussel, 31 augustus 1442), dat voluit heet: *Gnotosolitos, sive Speculum conscientiae* en in 1476 te Brussel als eerste boek werd gedrukt door de Broeders van het gemene leven van het huis Nazareth. Het is een *summa* over moraaltheologie, canoniek recht en spiritualiteit. Naar de reden voor de weergave van deze spreuk valt slechts te gissen. Met veel dank aan Kees Veelenturf voor de transcriptie van de drie teksten en de informatie over de herkomst daarvan.
2 Zie hierover meer bij Carroll 1987, nr. 12, die zes versies noemt. D. Tamis in coll. cat. Utrecht 2011, pp. 108-111 noemt elf versies.

3 De stralenkransen zijn van goud; het brokaat is een mengsel van loodtingeel, oker en op sommige plekken – meestal de hooglichten – goud.
4 Zie over de datering uitvoerig Steinbart 1922, pp. 83-85. Zie ook Carroll 1987, nr. 12.
5 Onderzoek met dendrochronologie sluit hierop aan, zie Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-1967, technical notes).
6 Gezien het motto op de mantel van de man met de tulband zou wellicht ook gedacht kunnen worden aan een bestemming voor de broeders of zusters van het Gemene Leven, die behalve huizen in Deventer ook vestigingen hadden in Utrecht, Delft en Hoorn.

13 De aanbidding van Christus met de familie Boelen

1 Noach 1940, p. 228.
2 Scholtens 1958, pp. 198-210.
3 Op basis van Johannes 6:41 'Ik ben het brood dat uit de hemel neergedaald is'.
4 Van Bueren en Dudok van Heel 2012, pp. 171-176.
5 Zie voor de exacte identificatie van de afgebeelde figuren Van Bueren en Dudok van Heel 2012, pp. 171-176.
6 Zie over de schildertechniek Meuwissen 2006, pp. 65-68.
7 Van Nieuwstadt 1975, pp. 211-214.

14 De aanbidding van Christus met musicerende engelen

1 Voor de verschillende versies zie Carroll 1987, pp. 105-107. De laatst bekende versie stamt uit 1526.
2 De versie uit Bazel, die circa 1515 wordt gedateerd, bevat op de achterzijde de heilige Laurentius en Catharina en moet derhalve onderdeel van een altaarstuk zijn geweest. Zie Carroll 1987, pp. 106-107 en Wolff 2008, p. 177.
3 Op basis van Johannes 6:41 'Ik ben het brood dat uit de hemel neergedaald is'.
4 Wolff 2008, p. 178.
5 Wolff 2008, pp. 177-178.
6 Jones in Wolff 2008, pp. 178-179, 209-210. Zie voor de biografieën van Pieter Cornelisz Kunst en Cornelis Cornelisz Kunst, Leiden 2011, pp. 196-197.
7 Een optie is dat het paneel in Brugge terecht gekomen is via de activiteiten van Marritgen Gerritsz (?-1570), de schoondochter van Jacob Cornelisz die zijdewinkelierster was (zie hoofdstuk 14).
8 Wolff 2008, pp. 178-179.

15 Portret van Jacob Pijnssen

1 Ter Braake 2007, p. 69.
2 Ter Braake 2007, pp. 291, 399.
3 Van dit portret bestaat een tweede versie (Friedländer 1967-1976, dl. 12, nr. 291a; Carroll 1987, nr. 32.1, tussen 1935-1953 in verzameling Albert Hecht, Parijs). Het is niet waarschijnlijk dat bij het besproken portret een pendantportret van Pijnssens echtgenote hoorde, omdat het een alliantiewapen bevat: het wapen van Pijnssen zelf en dat van zijn echtgenote.
4 Carroll 1987, nr. 32.

16 Memorietafel voor de familie van Corsgen Elbertsz

1 Le Long 1729, p. 418, geeft van de inscriptie ook het laatste gedeelte, dat thans niet langer zichtbaar is. De meeste auteurs na hem geven hier 'voor wiens st…' maar de laatste letter is een i.
2 SAA 172, Archief van de familie Backer, nr. 41, s.f., Genealogie van Corsgen Elbertsz 'uit het Boek van den Burgermeester/ W.B. Fol. 18./ Cors Elbertsen/ getr. met Giert van der Schelling Hendricksdochter', 'hadden 13 kinderen waarvan 9 vermeld worden'. Op het linkerpaneel de drie zonen; vooraan met rode muts in de hand Hendrick Schout alias Hendrick van der Schellingh (ca. 1485-na 1531), schepen in 1523, achter zijn vader Dirck Corsgensz (1485/'90-na 1540) en links achteraan Albert Corsgensz (1490-1558), schepen in 1522. Op het rechterpaneel achter Geertruyt haar tweede dochter Baertge Corsgendr, evenals Margriet in het ordekleed van de reguliere kanunnikessen van het Sint-Agnietenklooster. Daarachter Engeltje Corsgendr (?-na 1545), die getrouwd was met Heijman Jacobsz van Ouder-Amstel, de slecht bewaarde beeltenis van Stijn Corsgendr (?-?), die later ook in het klooster zou intreden, Ael Corsendr (?-1539), getrouwd met Claes Bicker Jacobsz, baljuw van Amstelland (?-1546) en geheel achteraan Elberich Corsgendr (?-?), die vóór 1511 trouwde met de Spaanse koopman Pedro de Salinas, alias Pieter Salines (?-?), met wie zij in Haarlem woonde. Mijn dank aan Bas Dudok van Heel, die mij op deze bron wees en op wiens observaties deze identificatie is gebaseerd.
3 De Bont 1893, p. 154, vermeldt dat zijn vader Albert Corsgynsz schepen was in 1422 (sic). Een overgrootvader komt meer in aanmerking.
4 De Bont 1893, p. 154-159; Elias 1903-1905, dl. 1, p. 67.
5 Zie verder S.A.C. Dudok van Heel, Memorietafels (nog te verschijnen).
6 In de huidige presentatie, een reconstructie uit 1975, is uitgegaan van een formaat van 264,5 x 203 cm.
7 Vergelijk andere *Calvariebergen* uit de werkplaats van Jacob; zie cat. 12, Hoogewerff 1936-1947, dl. 3, pp. 89-95 en het overzicht door D. Tamis in coll. cat. Utrecht 2011, pp. 108-114, nr. 8, waar overigens de fragmentarisch bewaarde *Calvarieberg* van het Amsterdam Museum ongenoemd blijft.
8 De linker onderhoek van het rechterfragment is plaatselijk zeer verpoetst maar op grond van de gangbare beeldtraditie zou men op die plaats naast Maria Magdalena op de grond een zalfpot verwachten. Helaas is deze plaats op het paneel niet gefotografeerd bij het infrarood-onderzoek in 1997.
9 Zie Klönne 1894, p. 284, Sterck 1919, p. 92 en Sterck 1921, p. 55 (volledig); 'Memorieboek van het Sint Agnesconvent, 1397-1599', f. 307: 'Int Jair XVC en [open, op grond van de plaats van deze notitie tussen 1516 en 1520, maar door de meeste auteurs als 'XVIII' ingevuld] soe heeft Griete Corsendr bescickt dat bort in den reventer van hair ouders, ende VII silvere lepelen int sieckhuys ende dat bort van die heylige drie koningen int sieckhuys, met dat cleyne silvere copgen'. Margriet schonk dus tevens een schilderij met de *Aanbidding der Koningen*, zeven zilveren lepels en een klein zilveren kopje.
10 Indien het door Van Mander 1604, f. 207v, genoemde fragment van een *Kruisiging* door Jacob Cornelisz hetzelfde is als het ontbrekende middengedeelte van onze memorietafel, zou de verzaging van voor 1604 dateren. Dudok van Heel, 'Memorietafels', suggereert dat dit kan zijn gebeurd na de Synode van Dordrecht van 1618-1619, toen er sprake was van een nieuwe zuiveringsactie om katholieke relieken uit de samenleving te verwijderen, ook bij de gelovigen thuis.
11 Scheibler 1882, pp. 21-22.
12 Na verwijdering van de overschilderingen is in 1923 besloten tot een ruil tussen het Berlijnse museum en het Rijksmuseum. Het paneel met de mannen werd in het Rijksmuseum getoond, het minder goed bewaarde fragment met de vrouwen kreeg een plaats in de Agnietenkapel (zie verder Herkomst).

17 Allegorie op het misoffer

1 Met dank aan Holm Bevers voor deze informatie.
2 Judson beschouwt de rechterfiguur ook als portret, zie Washington/New York 1986, nr. 42.
3 Bij *Christus in de Wijnpers* werden ook wel de vier kerkvaders afgebeeld. Mogelijk is dat hier ook het geval. De man rechts van de ton draagt een pauselijke tiara en is daarom mogelijk Gregorius; de figuur achter hem lijkt de tonsuur van een monnik te hebben (Augustinus?) en helemaal rechts van de pilaren zien we mogelijk Hieronymus met zijn kardinaalshoed.
4 Hall 1993, p. 371.
5 De eerste mogelijkheid wordt onderbouwd door de verso van de tekening, waarop het deel van het gewelf dat niet meer op het papier paste getekend is. Dit wijst erop dat de tekening als een ontwerp voor eigen gebruik was bedoeld.
6 Zie hierover o.a. Friedländer 1908-1909, pp. 49-54; Husband in New York 1995, p. 99 en Meuwissen 2006, pp. 61-65.

18 De opwekking van de jongeling te Naïn

1 Lugt 1936, p. 32, opperde dat deze tekst honderd jaar na dato toegevoegd kan zijn.
2 Ook Steinbart beschouwde de tekening als eigenhandig, zie Steinbart 1920-1921, p. 936.
3 Met dank aan Ilja Veldman voor deze suggestie.

19 Het Laatste Avondmaal

1 German Hollstein, dl. VII, nr. 133. Op de houtsneden van Dürer en Jacob Cornelisz is dit Judas, te herkennen aan de geldzak, die op de tekening ontbreekt.
2 Zie daarvoor New York 1995, nr. 40.

20 Drie vrouwen knielend in gebed

1 Wintermann 2011, pp. 295-305.
2 Utrecht 1999, p. 89.
3 Veiling, Amsterdam (Sotheby's), 14 mei 2002, nr. 32.
4 Mondelinge suggestie van Fritz Koreny aan de auteur, 16 april 2012.

130912_p164_320.indd 291 18-02-14 11:31

21 **Maria met kind en Pompeius Occo en zijn vrouw Gerbrich Claesdr**

1 'Ave Maria, gratia plena. Dominus tecum benedictus in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus.' Het *Ave Maria* vervolgt: 'Sancta Maria, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.'
2 Dit motief herhaalde Jacob in de iets later te dateren *Maria en Kind* (cat. 24).
3 German Hollstein, dl. VII, nr. 1.
4 Steinbart 1922, pp. 95-96, wees al op de overeenkomsten met Dirck Jacobsz' latere portretten.
5 Het tweede gedeelte van elk opschrift stond op de lijst te lezen (Steinbart 1922, p. 89).
6 Er zouden er nog drie volgen. Zie S.A.C. Dudok van Heel, Memorietafels (nog te verschijnen), die de namen en jaartallen van de kinderen geeft en suggereert dat het hier feitelijk gaat om een huwelijksportret, wat de afwezigheid van de kinderen zou verklaren. Mijn dank aan de auteur voor inzage in zijn tekst.
7 Sterck 1926, pp. 263-265.

22.a-c **Het Mirakel ter Heilige Stede**

1 Over het aantal malen dat de hostie werd meegenomen en terugkeerde verschilt de literatuur van mening. Mijn dank aan Ingmar Sillius voor zijn goede suggesties.
2 Voor de bouwgeschiedenis, zie Glaudemans en Smit 2007.
3 L. Marius, *Amstelredams eer ende opcomen door de denckwaerdighe miraklen aldaer geschied, aen ende door het H. Sacrament des Altaers. Anno 1345*, Antwerpen 1639 (prenten 'naar Jacob Cornelisz' door Boëtius Adams Bolswert, Hollstein, dl. III, p. 69, nrs. 363-378). Enkele van deze prenten tonen dezelfde composities als die op vier geschilderde, in vaandels verwerkte voorstellingen uit 1555 (Amsterdam Museum, inv. KB 1651 en 1652 – bruikleen Stichting Het Begijnhof) en gaan wellicht terug op hetzelfde voorbeeld. Zie voor de vaandels onder andere Carasso-Kok 2004, p. 231 en De Kruijff 2005, p. 65.
4 S.A.C. Dudok van Heel (mondelinge mededeling) veronderstelt dat de doekschildering is verwijderd en in handzame stukken gesneden door de timmerlieden die op 29 mei 1578 de kapel van decoratie ontdeden. De vermelding in een inventaris van de Nieuwe Kerk van 'acht doeken beschildert, met fluweele lijsten, die men pleecht te hangen op het choor, in 't root laecken, leggende in een casse' (zie Sterck 1895, p. 198) slaat wellicht op andere, nog complete doekschilderingen.
5 Wagenaar 1760-1767, dl. 2, p. 123.
6 Zoals opgemerkt door Six 1925, p. 26 en en Hoogewerff 1936-1947, dl. 2, p. 556 (noot 1). Zie de samenvatting van de discussie bij De Kruijff 2005, p. 72-74. Six 1925, p. 26, veronderstelt dat vanwege het bezoek van Karel V in 1515 voor de snelle methode van doekschildering werd gekozen. Tom van der Molen (mondelinge mededeling) suggereert te dien aangaande een eerste functie als decoratie op een tijdelijke ereboog voor Karel V. Hoogewerff 1937-1946, dl. 2, p. 556, acht het onwaarschijnlijk dat dit altaarstuk op een erepoort zou zijn bevestigd.
7 Sterck 1895, pp. 203-204, opperde dat de schildering op hoogtijdagen buiten kan zijn opgesteld, als de toeloop van pelgrims een openluchtmis wenselijk maakte. Hierin volgde hem Hoogewerff 1937-1946, dl. 2, pp. 550-557. De Kruijff 2005, p. 77, sluit deze optie op grond van het formaat uit.
8 De Kruijff 2005, pp. 77-78. In De Kruijffs reconstructieschema zijn de twee kleine fragmenten abusievelijk omgewisseld.
9 Onderzoek verricht door de Stichting Restauratieatelier Limburg (SRAL), met name Gwendoline Fife en Jos van Och, met Lynne Harrison, National Gallery, London. Aan de rechterzijde van het tafereel met de vrouw die de hostie uit het vuur pakt, is de zelfkant van het doek zichtbaar. Rekenend vanaf de middennaad van het doek bij de twee wierookzwaaiende engelen is een breedte van ca. 212 cm voor het gehele middendoek aannemelijk. De zijluiken zijn elk maximaal 106 cm breed geweest, maar m.i. waarschijnlijk smaller. Onze grote dank aan SRAL en de begeleidingscommissie van het onderzoek, bestaande uit Gunnar Heydenreich (Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, Keulen), Daantje Meuwissen (Radboud Universiteit Nijmegen), Ingmar Sillius (Protestantse Kerk Amsterdam), Arie Wallert (Rijksmuseum Amsterdam) en ondergetekende voor de vruchtbare discussies over de doeken.

23 **De kruisiging en zes andere passietaferelen**

1 Hollstein, dl. V, nr. 82.
2 Schuuring en Adama, Den Haag, 1932 en Leo Marchard, Dordrecht, 1962. De rekening van de restauratie van 1932 vermeldt dat het paneel werd gerepareerd, schoongemaakt, bijgewerkt en gevernist. Van de behandeling in 1962 ontbreekt een verslag.

24 **Maria met kind en musicerende engeltjes**

1 Sommige auteurs, waaronder Carroll (1987, nr. 10), dateren het drieluik in Antwerpen later, omstreeks 1519. Net als Meuwissen (2006, pp. 68, 79 noten 63-64) zie ik daar echter weinig aanleiding toe.
2 Volgens een dendrochronologisch rapport van Peter Klein, gedateerd 23 april 2010, kan het paneel vanaf 1510 gereed zijn geweest om te worden beschilderd.
3 Paneel, 69 x 53 cm. Het schilderij werd in december 1940 door de Duitse bankier Alois Miedl – die de kunsthandel had overgenomen – op een veiling bij H.W. Lange in Berlijn ingebracht. Daar werd het gekocht door de nazi-industrieel Günther Quandt. Sindsdien is het schilderij spoorloos.
4 De röntgenfoto is vervaardigd door Rhona MacBeth, Eijk and Rose-Marie van Otterloo Conservator of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston (oktober 2009), met de apparatuur van het museum in Boston.

25.a-b **Maria met kind en musicerende engeltjes**

1 Carroll 1987, p. 144 (kopie nr. 1).
2 Zie Carroll 1987 pp. 143-144 (kopie nr. 1). Düsseldorf, Museum Kunst Palus, inv. M 1970 13a, 13b. Op het linkerluik zijn twee mannen met een klein meisje weergegeven, vergezeld door de heilige Petrus; op het rechterluik zijn drie vrouwen met Maria Magdalena afgebeeld, zie coll. cat. Düsseldorf 2005, nr. 186. De luiken worden in deze catalogus toegeschreven aan Claes Simonsz van Waterlant II en Jacob Cornelisz van Oostsanen en werkplaats.
3 Coll. cat Düsseldorf 2005, nr. 186.
4 Zie Wensveen in Meuwissen en Leeflang 2003, pp. 40-41, nr. 2.
5 Lang werd ervan uitgegaan dat de dood van de jonge stamhouder op het linkerpaneel aanleiding was om dit triptiek te laten maken, maar sinds 1997 is bekend dat hij later bijgeschilderd is. Hoeveel later is niet bekend, zie Uden 2003, nr. 12.

26 **Maria met kind en de schenkers Augustijn van Teylingen en Judoca van Egmond van de Nijenburg**

1 Ontleend aan Aernout Buchelius, die het werk in 1621 in de collectie van Schrevelius zag, zie Hoogewerff en Van Regteren Altena 1928, p. 49. Schrevelius was getrouwd met een lid van de familie Van Teylingen, Maria van Teylingen. Zie Amsterdam 1958, p. 100.
2 Steinbart 1922, p. 100.
3 Carroll 1987, p. 152. Zie voor de betekenis van de kers ook Hall 1993, pp. 221-222.
4 Volgens Moes 1897-1905, dl. 2, p. 460, bevond zich in het Dominicanenklooster te Haarlem een 'glas' (hoogstwaarschijnlijk een glasraam) uit circa 1505 met Augustijn met twee jonggestorven zoontjes, zie: Van Bueren 2009, *http://www.hum.uu.nl/memorie/showHeiligenVoorWerk.php?werk=1838*. Voor het laatst geraadpleegd op 23 oktober 2013.
5 Hoogewerff en Van Regteren Altena 1928, p. 49.
6 Zie voor de functie en vorm van memoriestukken Utrecht 1999.
7 Steinbart (1922) dateerde het drieluik ca. 1517-1520. Kessler (1932), die het beschouwde als een werk van Cornelis Buys, dateerde het ca. 1515. Friedländer (1924-1937) veronderstelde een datering van omstreeks 1518, wat werd gevolgd in Amsterdam 1958. Hoogewerff (1936-1947) dateerde het middenpaneel circa 1513-1514 en de zijpanelen circa 1518. Carroll (1987) veronderstelde een datering circa 1515.

27.a-b **Twee luiken van een altaarstuk met stichter en heiligen**

1 Dit alles zal uitvoerig aan de orde komen in Veelenturf 2014.
2 Friedländer dateerde de panelen ca. 1518 (zie Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 194, nr. 247), hetgeen tot op heden steeds is overgenomen.
3 De figuur in grisaille werd eerder gezien als een 'Vlaamse' monnik, als 'Petrus Martyr', en als een heiligverklaarde Schotse monnik.
4 Chicago, The Art Institute, inv. nrs. Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection 1936.240–1936.241.

130912_p164_320.indd 292 18-02-14 11:31

28 **De presentatie in de tempel**

1 Met dank aan Justus Lange, conservator van de Gemäldegalerie Alte Meister in Schloß Wilhemshöhe in Kassel, voor deze informatie.
2 Zie met betrekking tot de iconografie Shorr 1946.
3 Hollstein, dl. VIII, nr. 61.

29 **De aanbidding van de drie koningen met de familie Heereman**

1 Blad vijf uit deze prentenreeks, linksboven in de ronde nis. Dit motief ontleende Jacob waarschijnlijk aan Geertgen tot Sint Jans, *Aanbidding der Koningen*, Praag, Národní galerie, zie ook Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-4706).
2 Rotterdam 2008, p. 204.
3 Zie Filedt Kok 2009 (SK-A-4706) en Dudok van Heel 2011, p. 51. Op het rechter buitenluik staat een huismerk in goud op een zwarte achtergrond. Het is niet duidelijk bij welke familie dit huismerk hoort.
4 Ubl in Scholten 2014, nr. 244.

30 **De besnijdenis van Christus**

1 Hall 1993, p. 45.
2 Carroll 1987, p. 137 oppert dat een zelfportret betreft.
3 Volgens Carroll 1987, p. 137 (noot 5) bestaat er geen logisch verband tussen de voorstellingen. Ook zegt zij ten onrechte dat dit deel van de voorstelling gekopieerd naar Jacobs eigen prent uit de *Ronde Passie* van 1511-1514 (cat. 11.2).
4 Van Mander 1604, fol. 207 v.
5 Faries 1993, p. 104.
6 Carroll 1987, nr. 7, p. 136, zag in dit werk een kopie vervaardigd door Hand A.
7 Faries 1993, p. 105.

32.a-c **Drie portretten van Jan Gerritsz van Egmond van de Nijenburg**

1 In het verleden is dit voorwerp gezien als een pomander, een geurbal die omstreeks dezelfde tijd als gebedsnoten in de mode raakte. Zie hierover Scholten 2011, p. 341. Met dank aan Frits Scholten.
2 Belonje 1955, p. 43.
3 Carroll 1987, pp. 272-276.
4 Zie bijvoorbeeld ook Leiden 2011, nr. 85.b.

33.1-4 **Graven en gravinnen van Holland**

1 Een complete, handgekleurde uitgave met Franse onderschriften wordt bewaard in Karlsruhe. Voor het titelblad met de wapens van onder meer Holland, Karel V, Amsterdam, het privilege en uitgeversadres zie: Steinbart 1937, pp. 64-68, nr. 34 met afbeelding.
2 Vermoedelijk opende de uitgave met Latijnse tekst eveneens met een titelblad. Hiervan is geen exemplaar bekend. Het titelblad van de Franse editie bevat een afdruk van de houtsnede met Dirk I en Dirk II. Afdrukken hiervan met de Latijnse namen, maar zonder uitgebreide onderschriften, worden bewaard in Amsterdam en Parijs. De vroeg zestiende-eeuwse Spaanse prentverzamelaar Ferdinand Columbus bezat wel een complete uitgave met Latijnse onderschriften van de Amsterdamse reeks 'Los condes que en seydo de Olanda desde Teodorico hasta el rey don Carlos […]'. McDonald e.a. 2004, dl. 2, pp. 505-506, nr. 2760.
3 Het gebruik van het voorzetsel 'ad' (aan) bij Karel V, in plaats van 'de' (van) waarmee de eerdere machthebbers zijn aangeduid, werd door Steinbart geïnterpreteerd als een opdracht aan de Spaanse koning. Steinbart 1937, p. 72, nr. 42, Voor een andere lezing van het opschrift, zie Leiden 2011, p. 316, nr. 110.3.
4 Zie hiervoor Van Luttervelt 1957 en De Boer en Cordfunke 1995.
5 Bijvoorbeeld Albrecht Dürers *Vier apocalyptische ruiters* uit 1497-1498. Schoch e.a. 2001-2004, dl. 2, pp. 76-79, nr. 115. Zie voor relevante houtsneden met ruiters van Lucas Cranach German Hollstein dl. VI, pp. 87-91, nrs. 110-114.

34 **De heilige Maria Magdalena**

1 Hall 1993, p. 228.
2 Carroll 1987, p. 243. Landau en Parshall 1994, fig. 56-57. De vier vechtende mannen, waarvan twee harige wilde personen en twee meer geciviliseerde personen met kort haar, zouden volgens Carroll verwijzen naar de twee kanten van Maria Magdalena's karakter.
3 Het is mogelijk dat Maria Magdalena in de achtergrond nogmaals afgebeeld was als kluizenares voor haar grot, omdat met het blote oog een onduidelijk figuurtje door de huidige verflagen heen schemert, maar dit figuurtje is weggehaald op een onduidelijk moment in de geschiedenis van het schilderij. In de ondertekening, zoals gepubliceerd in Ainsworth Faries 1986, p. 17, is zij duidelijker zichtbaar.
4 Steinbart oppert dat de blik en de kleding van Maria Magdalena overeenkomen met die van de Maria Magdalena op het Antwerpse triptiek, zie Steinbart 1922, p. 111.
5 Het idee dat dit schilderij voor Occo gemaakt zou zijn, oppert studente Kunstgeschiedenis Malve Falk in haar masterscriptie (2014) aan de Radboud Universiteit Nijmegen.

35.a-b **Het hostiewonder**

1 Steinbart 1937, pp. 112-121, nrs, 134, 135, 136.
2 Zie Steinbart 1937, pp. 75-76, nr. 50 editie 5 en onder 'Einzelblätter'.

36 **De brillenverkoopster oftewel Ongelijke liefde**

1 Zie voor het thema ongelijke liefde Stewart 1978 en Janssen 2007 (hoofdstuk 6); voor de betekenis van dit schilderij ook Fleurbaay 1981-1982, pp. 162-167, en Caroll 1987, pp. 285-297.
2 Zie voor de nar als commentaarfiguur bijvoorbeeld Pinson 2008.
3 Hollstein, dl. 17, p. 53, nr. 41 (Perret); Veldman 2001, pp. 138-141, afb. 80-81 (De Passe). Overspel is ook het thema van een prent van Gillis van Breen naar Pieter de Jode I (rond 1596), zie Janssen 2007, pp. 256-257, afb. 158.
4 J. Dijkstra in Van Schooten en Wüstefeld 2003, p. 75.
5 In 1906 werd een tweede, kwalitatief mindere versie van het schilderij geveild in Amsterdam (Freund, 20 februari 1906, nr. 102, als 'Quentin Matsijs'). Zie Friedländer 1967-1976, dl. 12, nr. 288b (paneel, 46 x 32 cm); Caroll 1987, nr. 38.2.
6 Leiden 2011, nr. 55.

37-39 **Drie gebrandschilderde glasruitjes met bijbelse voorstellingen (inleiding)**

1 Zie voor de techniek van het gebrandschilderd glas uitgebreid Caen 2009.
2 Zie Veldman in New York 1995, pp. 15-31.
3 New York 1995, nrs. 43-44, en p. 107, noot 6.
4 Steinbart 1929, pp. 230-231 en afb. 34-35.

37 **De Doornenkroning**

1 New York 1995, p. 104; Ritsema van Eck 1999, p. 38.
2 Amsterdam 1986, nr. 21.

39 **Abrahams bede voor Sodom**

1 Amsterdam 1986, p. 107, afb. 5, 6 en 8.
2 Amsterdam 1986, nr. 45; Ritsema van Eck 1999, nr. 21.

40-43 **Borduurwerk voor liturgische gewaden (inleiding)**

1 De liturgische kleding van een priester bestaat uit diverse onderdelen. Om zijn schouders draagt hij een wit linnen schouderdoek, de amict. Daaroverheen komt de albe, een wit linnen gewaad dat wordt opgeschort door een koord, de singel. Om zijn hals heeft hij een lange smalle stola en aan zijn linkerpols de manipel. Over dit alles heen draagt hij een kazuifel. Dalmatiek en tuniek zijn in vorm niet van elkaar te onderscheiden, daarom worden ze in beschrijvingen doorgaans zonder onderscheid 'dalmatieken' genoemd.
2 Zie bijvoorbeeld voor het kleurgebruik in de Utrechtse Dom en de kerk van Oudmunster Staal 1993, pp. 19-44.
3 Zie voor de techniek van het goudbrokaat Van Duijn 2013, pp. 17-18.
4 Tussen 1487-1494 betaalde het kapittel van de Utrechtse Dom 1445 rijnsgulden current voor een kazuifel, twee dalmatieken en drie koorkappen; dat was het equivalent van ca. 45 jaarlonen van een bouwvakker. In dezelfde periode kostte het nieuwe hoogaltaar van de Dom bestaande uit een in hout gesneden predella van Adriaen van Wesel met een geschilderd altaarstuk door Ernest van Schayck 291 rijnsgulden current, zie Vroom 2010, p. 649. Zie voor de kosten van paramenten De Bodt 1987, Van den Hoven van Genderen 1997, pp. 593-599 en Vroom 2010, pp. 647-656.
5 Jansen 1948, pp. 20-27; De Bodt 1987, pp. 10-16; De Bodt 1991, pp. 3-4.
6 Jansen 1948, pp. 5-19; Utrecht 1987, pp.101-108.

130912_p164_320.indd 293 18-02-14 11:31

7 De Bodt 1991, p. 6.
8 Jansen 1948, pp. 28-42; Amsterdam 1986, pp. 44; Steinbart 1920-1921; Steinbart 1922; Steinbart 1929; Defoer 1987, pp. 56-76; Defoer 2012, pp. 9-17.

40.1-4 **Vierstel bestaande uit een kazuifel, een koorkap en twee dalmatieken**
1 De eerste die de borduurwerken op het vierstel uit Hoorn in verband bracht met Jacob Cornelisz was Kurt Steinbart, zie Steinbart 1920-1921, pp. 931-937; Steinbart 1929, pp. 241-242.
2 Abbing 1839, p. 83; Hoogewerff 1936-1947, dl. 2, pp. 539-553.
3 Van de levensverhalen van de apostelen bestaan verschillende versies. De meest bekende vita zijn te vinden in de *Legenda aurea*, een verzameling heiligenlevens in het laatste kwart van de dertiende eeuw gecompileerd door Jacobus de Voragine (1228-1298) en later vaak bewerkt. De op het kazuifel afgebeelde taferelen wijken enigszins af van de verhalen in de *Legenda aurea*. Zie ook LCI, dl. 7 en 8.
4 Defoer 1987, p. 65, noot 20; Defoer 2012, pp. 13-17.

41 **Kazuifel**
1 Het borduurwerk is omstreeks 1800 losgemaakt van het oorspronkelijke kazuifel en overgebracht op een nieuw kazuifel.

44.a-e **Vijf paneeltjes van een drieluik**
1 Jane Carroll koppelde de drie Mariavoorstellingen al aan elkaar tot een mogelijk triptiek, zie Carroll 1987, pp. 328-332.
2 Zie http://www.uu.nl/NL/Actueel/Pages/Utrechtsekunsthistoricaontdektlaatmiddeleeuwsdrieluik.aspx
3 Carroll 1987, p. 329. De Heilige Geest in menselijke gedaante komt bijvoorbeeld voor op *De tenhemelopneming van Maria* van Albrecht Bouts, ca. 1495-1500, zie Leuven 1998, nr. 127.
4 German Hollstein, dl. XXIV, nr. 61.
5 Hall 1993, pp. 24, 218.
6 Zie voor de legende van de heilige Anna Uden 1992, pp. 13-26.
7 Uden 1992, pp. 40-41.
8 Carroll (1987, pp. 327-332) suggereert op basis van het op de achterkant van de *Anna-te-Drieën* en de *Maria op de maansikkel* aangebrachte naaldhout, dat deze meester een Duitse connectie had. Het naaldhout is echter later op het eikenhouten paneel aangebracht, net als bij de paneeltjes met *Hieronymus* en *Andreas*. Met dank aan restaurator Laurent Sozanni die laatgenoemde schilderijen restaureerde en de panelen in Straatsburg bekeek.
9 Mondelinge mededeling Daantje Meuwissen.

45 **De bewening van Christus**
1 In 1903 beschouwde Dülberg de *Bewening* als een werk van Jacob Cornelisz van Oostsanen, daarin gevolgd door Winkler in 1924. Steinbart (1922) zag het als een werk van een leerling van Jacob Cornelisz en Hoogewerff (1939) schreef het toe aan een anonieme maniërist van omstreeks 1530. Carroll (1987) beschouwde het als een kopie naar een verloren gegaan origineel van Van Oostsanen en plaatste het in het oeuvre van Hand A. In 1999 werd de *Bewening* door Bangs geplaatst in het oeuvre van Simon Claasz II van Waterlant.
2 Restauraties in 1929 en 1932 werden uitgevoerd door Schuuring en Adama, Den Haag (papieren verslag aanwezig in Museum Catharijneconvent, Utrecht).
3 Restaurator Leo Marchard, Dordrecht.
4 Restaurator Caroline van der Elst, Hilversum (digitaal verslag onder conserveringsnummer 96 aanwezig in Museum Catharijneconvent, Utrecht).
5 Onderzoek met infraroodreflectografie werd uitgevoerd door Margreet Wolters van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag en Micha Leeflang, Museum Catharijneconvent, Utrecht, d.d. 1 juli 2011.

46 **Blazoen van de rederijkerskamer 'De Eglentier'**
1 Carasso-Kok 2004, pp. 436-439
2 Steinbart 1937, pp. 79-80.
3 Steinbart 1937, p. 80.
4 Zie bijvoorbeeld het blazoen dat gebruik werd in de beroemde *Twe-spraack vande Nederduitsche letter-kunst*, Leiden (Christoffel Plantijn) 1585.

47a.1-8, b, c, d, e **De kleine Passie**
1 Poelman 1912; Steinbart 1937, pp. 81-82, 131; Möller 2005, pp. 166-169.
2 Voor een heldere reconstructie van de mislukte Deense opdracht als oorzaak voor het ontstaan van de *Kleine Passie*, zie Filedt Kok 1988, pp. 94-95. De bezwaren die Möller hiertegen aanvoert zijn weinig overtuigend, zie Möller 2005, pp. 166-169.
3 Het belang van het gebruik van prenten in handschriften en andere mengvormen tussen de handgeschreven en de gedrukte wereld wordt nog niet zolang onderkend en bestudeerd, zie Weekes 2004. Datzelfde geldt voor het fenomeen van met de hand gekleurde prenten, zie Baltimore/St. Louis 2002; Oltrogge 2004.
4 De titelprent werd al eerder gebruikt voor een uitgave uit 1526 en vertoont in de *Stomme passye* sporen van slijtage. Om die reden moet de uitgave hiervan waarschijnlijk een aantal jaren na 1526 worden gedateerd. Filedt Kok 1988, pp. 94, 115 (noot 26).
5 Volgens Filedt Kok gaat het om de houtsneden die aan Lucas worden toegeschreven, niet om zijn meest oorspronkelijke werk en in twee gevallen zelfs om kopieën. Filedt Kok 1988, pp. 95, 116 (noot 29).
6 McDonald e.a. 2004, dl. 2, pp. 509-510, nr. 2273. De beschreven voorstellingen wijken in enkele details af van de overgeleverde houtsneden, dus wellicht gaat het om een onbekende editie waarin sommige houtblokken zijn vervangen.
7 Zie voor de reconstructie Filedt Kok 1988. Voor een aanvullende analyse van het programma en hierbij gebruikte voorbeelden uit Parijse getijdenboeken, zie Veldman 2011, pp. 53-55.

48.1-5 **Profeten uit het Oude Testament**
1 Twaalf unieke fragmenten bevinden zich in het Rijksmuseum Amsterdam. Steinbart 1937, pp. 108-112, nrs. 121-132; Möller 2005, pp. 147-152.
2 Een bijna compleet blad van deze versie, met in de twee nissen de profeten Daniël en David, bevindt zich in de Bibliotheca Regia Palatina te Parma. Steinbart 1937, p. 123 (met afbeelding); Möller 2005, afb. 121.

49.1-4 **Voorstellingen uit het leven van Christus met sibyllen, deugden en ondeugden**
1 Voor de oud- en nieuwtestamentische scènes in de bovenste zone zijn vijf blokken gebruikt met een andere herkomst dan de *Passio Domini nostri*, waaronder de kopie naar Lucas' *Maria met kind op een maansikkel* uit ca. 1514 (cat. 49.1). Vergelijk New Hollstein 1996, pp. 192-193, nr. 215.
2 Leiden 2011, pp. 314-315; Veldman 2011, pp. 55-57.
3 McDonald e.a. 2004, pp. 499-500, nr. 2734.
4 McDonald 2004, p. 154.
5 McDonald 2004, p. 154; New Hollstein 1996, p. 124, nr. 125.

51 **Portret van Alardus van Amsterdam**
1 Vergelijk Van der Coelen 2008.

52 **Salome met het hoofd van Johannes de Doper**
1 Carroll 1987, pp. 250-251.
2 Rotterdam 2008, p. 208.
3 Zie voor Joos van Cleve Aken 2011, nrs. 25-26. Voor vergelijkbare, kleinere voorstellingen van *Salome met het hoofd van Johannes de Doper*, zie Rotterdam 2008, pp. 207-208 (noot 4).
4 Bleyerveld 2000, p. 114.

53 **De Calvarieberg**
1 Het treurende groepje links komt vrijwel overeen met hetzelfde motief op een *Christus aan het kruis* van circa 1515-1520 uit het atelier van Jacob in het Centraal Museum, Utrecht (inv. 27855, bruikleen Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed); zie D. Tamis in coll. cat. Utrecht 2011, pp. 108-114, nr. 8, die het Gentse paneel circa 1520 dateert. Beide groepjes zullen teruggaan op eenzelfde onbekende voorstudie.
2 Voor vergelijkbare composities in de Vlaamse en Duitse schilderkunst van deze periode, zie Carroll 1987, p. 185.

54 **Kruisiging** (recto)**; Mystieke huwelijk van de heilige Catharina en Landschap** (verso)
1 Mattheüs 27; Marcus 25; Lucas 23; Johannes 19.
2 Steinbart 1929, pp. 40, 47.
3 Zie Van Tuinen 2014 en Meuwissen 2014.
4 Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Kruisiging*, gemonogrammeerd, houtsnede bestaande uit twee folio's, 49,6 x 35,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, inv. A 13394, zie Steinbart 1937, pp. 36-38, nr. 19.

5 Schretlen 1938, p. 147 dateert de houtsnede ca. 1504, Steinbart 1937, p. 36, nr. 19 stelt een datering van ca. 1511-1512 voor. De prent diende waarschijnlijk als voorbeeld voor een aantal schilderijen met Kruisigingen die in dezelfde periode werden gemaakt door Jacob en zijn werkplaats, waarin verschillende elementen van deze houtsnede terugkomen. Voor een bespreking van de schilderijen die mogelijk deels teruggaan op deze houtsnede, waarvan er een 1507 gedateerd is, zie Meuwissen 2006, vooral p. 58 en p. 7 (noot 13).
6 Zie Van Tuinen 2014, bijvoorbeeld fol. 12r met een tekening naar het middenpaneel van Jacobs *Rust op de vlucht naar Egypte* uit 1525-1530, nu in Stuttgart (cat. 56). Op de tekening wijken de posities van Maria's hand en van het Christuskind af van het origineel.

58 **De verzoeking van Christus**
1 Friedländer (in Schweitzer 1911) beschouwde het schilderij als een eigenhandig stuk; in 1935 veronderstelde hij dat het een werk van Jan van Scorel was (Friedländer 1924-1937, dl. 12, p. 195). Steinbart vermoedde dat het werk eigenhandig was, tussen 1525 en 1530 gemaakt (Steinbart 1922, pp. 141-143), Carroll beschouwde het als een werkplaatsproduct, geschilderd door 'Hand A' (Carroll 1987, nr. A2). Het paneel zal uitvoerig besproken worden in de coll. cat. Aken, *Catalogue of Early Netherlandisch Painting*, te verschijnen 2015/2016.
2 Amsterdam 1958, pp. 100-101. Cornelisz combineerde in de *Verzoeking* elementen van twee van Reuwichs prenten van Jeruzalem, zie coll. cat. Aken, *Catalogue of Early Netherlandisch Painting*, te verschijnen 2015/2016.
3 Het eikenhouten paneel is vóór 1904 verzaagd. Hierbij is niet alleen de oorspronkelijke halve klokvorm afgezaagd, maar is ook het oorspronkelijke hout aan achterkant met de oorspronkelijke schildering aan deze zijde verwijderd en is een stabiliserend paneel van sparrenhout aangebracht. Zie coll. cat. Aken' (in bewerking) en restauratierapport (2013) in het museumarchief.
4 In het Berlijnse schetsboekje (zie Uitgelicht 7) staan meerdere tekeningen van klokvormige luiken die samen een veelluik moeten hebben gevormd; het was dus een vorm die in het atelier van Jacob Cornelisz gebruikt werd in de jaren 1520-1530.
5 Bruyn 1966, p. 160 (post 54), 161 (65), 162 (72).
6 Ter vergelijking: dit bedrag komt min of meer overeen met de som die in 1526-1527 was neergelegd voor het altaarstuk het *Laatste Oordeel* van Lucas van Leyden (Leiden 2011, nr. 115), een van de grootste altaarstukken uit de Noordelijke Nederlanden, zie Helmus 2010, p. 37 en Van Gelder 2002 pp. 68-70 (287 karolusgulden, 291 philippusgulden, pond).
7 Hof 1973, pp. 312, 317, 330.
8 Deze predella was opmerkelijk genoeg al in 1523-1524 besteld, zie Bruyn 1966, post 26, 33, 38.

59 **Portret van Jacob Cornelisz van Oostsanen**
1 Amsterdam 1986, nr. 73.
2 Zie hierover meer in de online-catalogus Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-1405, technical notes).
3 Dudok van Heel 2011, p. 50.
4 Dat is geconcludeerd op basis van een *tracing* (overtrektekening op transparant papier), gemaakt door Molly Faries, te bekijken op de website (online-catalogus) Filedt Kok 2009 (inv. SK-A-1405). Het feit dat er een model beschikbaar was doet vermoeden dat er meerdere exemplaren aanwezig moeten zijn geweest. Dit wordt bevestigd doordat er nog twee versies van het portret bestaan: een in Florence (Uffizi, zie Langendijk 1992, pp. 13-16) en de tweede ooit in het bezit van de Stichting Pieter de Boer, Amsterdam, zie Amsterdam 1986, p. 196.

60 **Dirck Jacobsz, Jacob Cornelisz van Oostsanen schildert zijn vrouw Anna**
1 Amsterdam 1986, p. 197. De ondertekening van Jacobs portret bestaande uit contourlijnen bevestigt het vermoeden dat er sprake was van een bepaald model of sjabloon dat in het atelier van Jacob Cornelisz beschikbaar was.
2 Amsterdam 1986, p. 197; Carroll 1987, p. 318.
3 Dit komt overeen met de signatuur van Dirck Jacobsz, die steevast een datering in Arabische cijfers gaf met daarnaast of daaronder zijn signatuur, zoals bijvoorbeeld *A° DÑI 1529* D I op *Een groep schutters*, 1529, Rijksmuseum Amsterdam.
4 Anna (haar achternaam is onbekend) werd vermoedelijk tussen 1470 en 1480 geboren.
5 Der Kinderen-Besier 1933, pp. 113, 156. Hoewel dergelijke hoofddeksels in de mode waren, is dit specifieke exemplaar uniek en is het in exact deze vorm (voor zover bekend) maar op één ander werk te zien, namelijk *De zeven werken van barmhartigheid* van de Meester van Alkmaar, 1504, Rijksmuseum Amsterdam.
6 Met dank aan Marieke de Winkel.
7 De gesigneerde werken van Dirck Jacobsz zijn maar op één hand te tellen, maar desondanks is in zijn geschilderd oeuvre een duidelijke ontwikkeling te zien.
8 Van Mander 1604, fol. 207v; Friedländer 1967-1976, dl. XIII, p. 71.
9 De jongste jaarring uit het paneel dateert van 1490, wat betekent dat het schilderij op zijn vroegst al in 1515 vervaardigd kan zijn, zie Faries 1986.
10 Amsterdam 1986, p. 197; Bacigalupi 2009, p. 135. Voor memorieportretten zie Utrecht 1999, p. 66.

61 **Portretten van Augustijn van Teylingen en Judoca van Egmond van de Nijenburg**
1 Friedländer 1967-1976, dl. 12, p. 109, nr. 290, pl. 155 beeldt de portretten met lijst af. De inscripties en datering zijn daarop nog redelijk goed zichtbaar.
2 Friedländer 1924-1937, dl. 12, p.109, nr. 290.
3 Carroll 1987, pp. 313-316, nr. D9 en D10. Carroll deed geen uitspraken over wie de maker wel kon zijn.
4 Carroll 1987, p. 315, nr. D9.
5 Zie hierover meer bij Meuwissen 2012a, p. 39.

130912_p164_320.indd 295 18-02-14 11:31

LITERATUUR DEEL 1

A

C.M. Armstrong, *The moralizing prints of Cornelis Anthonisz,* Princeton 1990

B

G. Beijne, 'Mirakel van Amsterdam, 650 jaar traditie en verbeelding', in: A.H.P.J. van den Hout, *Het Mirakel: 650 jaar Mirakel van Amsterdam*, Amsterdam (Stichting Museum Amstelkring) 1995, pp. 6-19

J.E.A. Boomgaard, *Misdaad en straf in Amsterdam. Een onderzoek naar de strafrechtspleging van de Amsterdamse schepenbank 1490-1552*, Zwolle 1992

L.A.P.M. van den Broeke, *Stille Omgang ter vereering van het H.H. Sacrament van Mirakel, bijzonderheden verzameld door Leonardus van den Broeke*, Amsterdam 1917

C

M. Carasso-Kok (red.), *Geschiedenis van Amsterdam tot 1578. Een stad uit het niets*, Amsterdam 2004

M. Carasso-Kok, J. Levy-van Halm (red.), *Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van de stad*, Zwolle/ Haarlem 1988

Y. Colijn, 'Amsterdamse graanhandel, 'sincere' katholieken en keizer Karel V: over de politieke context van Cornelis Anthoniszoons gezicht in vogelvlucht op Amsterdam', *Jaarboek Amstelodamum* 100 (2008), pp. 179-209

E

I.H. van Eeghen, *Vrouwenkloosters en Begijnhof in Amsterdam van de 14e tot het eind der 16e eeuw*, Amsterdam 1941

R.B. Evenhuis, *Ook dat was Amsterdam,* Deel I, Amsterdam 1965

F

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

G

J. Ter Gouw, *Geschiedenis van Amsterdam.* 8 dln., Amsterdam 1879-1893

H

S. van 't Hof, *Amsterdam in gebed: religieuze monumenten* (Bureau Monumenten en Archeologie), Amsterdam 2005

J

M. Jonker, I. Noordegraaf, M. Wagenaar (red.) *Van stadskern tot stadsgewest: stedebouwkundige geschiedenis van Amsterdam*, Amsterdam 1984

K

J.G. Kam, *Waar was dat huis in de Warmoesstraat*, Amsterdam 1968

R. Kistemaker, M. Jonker, *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum), 1986

W.Th. Kloek, W. Halsema-Kubes, R.J. Baarsen (red.) *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580 (Inleiding)*, Amsterdam (Rijksmuseum), Den Haag 1986

P. Knevel, *Burgers in het geweer. De schutterijen in Holland, 1550-1700*, Hilversum 1994

E. Kurpershoek, 'Kerken en kloosters in Amsterdam', in: W.P. Spies, *Het Grachtenboek*, Den Haag/Amsterdam 1991-1992

L

P.H.J. van der Laan, 'De autonomie van Amsterdam in de Middeleeuwen', *Holland* 1 (1969), pp. 147-164

R.E. van der Leeuw-Kistemaker, *Wonen en werken in de Warmoesstraat van de 14e tot het midden van de zestiende eeuw*, Amsterdam 1974

C. Lesger, *Handel in Amsterdam ten tijde van de Opstand: kooplieden, commerciële expansie en verandering in de ruimtelijke economie van de Nederlanden, ca. 1550- ca. 1630*, Amsterdam 2001

M

P.J. Margry, *Amsterdam en het mirakel van het heilig sacrament. Van middeleeuwse devotie tot 20e-eeuwse stille omgang*, Amsterdam 1988

Meertensinstituut, databanken, bedevaarten, Amsterdam, Heilig Sacrament ('Sacrament van Mirakel'), *http://www.meertens.knaw.nl/bedevaart/bol/plaats/30*

A.F. Meilink, *Amsterdam en de wederdopers in de zestiende eeuw,* Nijmegen 1978

N

H. van Nierop, *Beeldenstorm en burgerlijk verzet in Amsterdam 1566-1567,* Amsterdam 1999

P

A.J. Pluym, H.A. Zweers, *Het H. Sacrament van Mirakel en de H. Stede van Amsterdam, historisch-kritische proeve, ter gelegenheid van het vijfde eeuwfeest*, Amsterdam 1845

N.W. Posthumus *De uitvoer van Amsterdam 1543-1545*, Leiden 1971

R

J.Q. van Regteren Altena, 'Doove Barend, die schilder, en de wederdopers', *Jaarboek Amstelodanum* 22 (1925), pp. 111-123

R. Roegholt, *De geschiedenis van Amsterdam in vogelvlucht*, Amersfoort 2004

M. de Roever, B. Bakker (red.), *Woelige tijden. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, Amsterdam (Gemeentearchief), 1986

Piet de Rooy (red.), *Waakzaam in Amsterdam. Hoofdstad en politie vanaf 1275*, Amsterdam 2011

S

M. Schilder (red.), *Amsterdamse kloosters in de Middeleeuwen*, Amsterdam 1997

B. Speet, *Historische atlas van Amsterdam. Van veendorp tot hoofdstad*, Amsterdam 2010

J.F.M. Sterck, *De Heilige Stede in de geschiedenis van Amsterdam*, Amsterdam 1928

LITERATUUR DEEL 2 EN 3

A

ABBING 1839 C.A. Abbing, *Beknopte geschiedenis der stad Hoorn en verhaal van de Groote Kerk tot op den brand, die haar vernielde op den 3de augustus 1838,* Hoorn 1839

AINSWORTH EN FARIES 1986 M.W.A. Ainsworth, M.A. Faries, *Northern Renaissance Paintings. The Discovery of Invention*, The Saint Louis Art Museum 18 (Summer Bulletin, 1986)

AKEN 1963 E.G. Grimme. *Das Suermondt-Museum* (uitgave van de *Aachener Kunstblätter*, nr. 28), Aken 1963

AKEN 2011 P. van den Brink, A. Taatgen, H. Becker, *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, Aken (Suermondt-Ludwig-Museum), 2011

AMSTERDAM 1955 *Jubileumtentoonstelling*, Amsterdam (Kunsthandel Gebroeders Douwes), 1955

AMSTERDAM 1958 *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam (Rijksmuseum), 1958

AMSTERDAM 1978 J.P. Filedt Kok, *Lucas van Leyden (1489 of 1494-1533) – grafiek*, Amsterdam (Rijksmuseum), 1978

AMSTERDAM 1986 J.P. Filedt Kok, W. Halsema-Kubes, W.Th. Kloek (red.), *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580 (Catalogus)*, Amsterdam (Rijksmuseum), Den Haag 1986

AMSTERDAM 1986A W.Th. Kloek, W. Halsema-Kubes, R.J. Baarsen (red.), *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580 (Inleiding)*, Amsterdam (Rijksmuseum), Den Haag 1986

AMSTERDAM 1986B R. Kistemaker, M. Jonker, *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum), 1986

AMSTERDAM 1994 *European Sculpture, Works of Art and Selected Furniture, including the collection of the late Dr R.C. Pathuis*, veiling Amsterdam (Sotheby's), 19 december 1994

AMSTERDAM 1995 V. Boele (red.), *Op naar Jeruzalem: tweeduizend jaar gaan naar de heilige stad*, Amsterdam (Bijbels Museum), 1995

AMSTERDAM 2008 N.E. Middelkoop e.a., *De oude meesters van de stad Amsterdam. Schilderijen voor 1800*, Amsterdam/Bussum 2008

AMSTERDAM 2008A *Catalogue of the Old Master Paintings; Sold by auction by Sotheby's Amsterdam; 11 november 2008*, Amsterdam 2008

APPHUN EN VON HEUSINGER 1976 H. Apphun, C. Von Heusinger, *Riesenholzschnitte und Papiertapeten der Renaissance*, Unterscheidheim 1976

ARMSTRONG 1990 C.M. Armstrong, *The moralizing prints of Cornelis Anthonisz,* Princeton 1990

B

BACIGALUPI 2009 D. Bacigalupi e.a., *Toledo Museum of art Masterworks*, Toledo 2009

BAENSCH 2007 T. Baensch, *Un petit Berlin? Die Neugrundung der Strassburger Gemaldesammlung durch Wilhelm von Bode im zeitgenossischen Kontext. Ein Beitrag zur Museumpolitik im deutschen Kaisereich*, Göttingen 2007

BALDASS 1918 L. von Baldass, 'Notizen über Holländischen Zeichner des XVI. Jahrhunderts, III: Jan Swart van Groningen', *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfaltigende Kunst*, 1918, pp. 11-24

BALTIMORE/ST. LOUIS 2002 S. Dackerman e.a., *Painted prints: the revelation of color in northern renaissance and baroque engravings, etchings and woodcuts*, Baltimore *(Baltimore Museum of Art); St. Louis* (Saint Louis Art Museum), Baltimore 2002

BANGS 1999 J. Bangs, 'The Masters of Alkmaar and Hand X. The Haarlem painters of the Van Waterlant family', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 60 (1999), pp. 65-162

BEETS 1905 N. Beets, 'De Naarder gewelfschilderingen', *Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* 6 (1905), pp. 80-83

BEETS 1957 N. Beets, 'Rijckaert Aertsz. of Rijck metter Stelt', *Oud Holland* 72 (1957), pp. 199-217

BELONJE 1955 J. Belonje, 'De afkomst van het geslacht Van Egmond van de Nijenburg', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 9 (1955), pp. 39-76

BELONJE 1956 J. Belonje, *De twee Nijenburgen bij Alkmaar*, Wormerveer 1956

BLEYERVELD 2000 Y. Bleyerveld, 'Chaste, obedient and devout: biblical women as patterns of female virtue in Netherlandish and German graphic art, ca. 1500-1750', *Simiolus* 28 (2000-2001), nr. 4, pp. 219-250

BOCK EN ROSENBERG 1930 E. Bock, J. Rosenberg, *Staatliche Museen zu Berlin. Dei Zeichnungen Alter Meister. Die Niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*, 2 dln., Berlijn 1930

DE BODT 1987 S.F.M. de Bodt, 'De professionele borduurwerkers', in: Utrecht 1987, pp. 8-19

DE BODT 1991 S.F.M. de Bodt, 'Borduurwerkers aan het werk voor de Utrechtse kapittel- en parochiekerken 1500-1580', *Oud Holland* 105 (1991), pp. 1-31

DE BOER EN CORDFUNKE 1995 D.E.H. de Boer, E.H. Cordfunke, *Graven van Holland. Portretten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 1995

BOMFORD EN DUNKERTON 1989 D. Bomford, J. Dunkerton e.a., *Art in the making. Italian painting before 1400*, Londen 1989

DE BONT 1893 B.J.M. de Bont, 'Een oud-Amsterdamsch familiepaneel in het Koninklijk Museum te Berlijn', *Almanak voor Nederlandsche Katholieken* 42 (1893), pp. 149-185

VAN DEN BOS 1994 W.H. van den Bos, *Elke stad moet zijn wonder hebben. Verbeelding van sacramentswonderen in de Noordelijke Nederlanden van de zestiende tot de negentiende eeuw*, Amsterdam 1994

TER BRAAKE 2007 S. ter Braake, *Met Recht en Rekenschap. De ambtenaren bij het Hof van Holland en de Haagse Rekenkamer in de Habsburgse Tijd (1483-1558),* Hilversum 2007

BRULLIOT 1832 F. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés etc., avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs et sculpteurs ont désigné leurs noms*, München 1832-33

BRUSSEL 1937 *De Jérôme Bosch à Rembrandt. Dessins hollandais du XVI au XVIIe siècle*, Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 1937-1938

BRUSSEL 1977 F. Anzelewsky e.a., *Albrecht Dürer in de Nederlanden, zijn reis (1520-1521) en invloed*, Brussel (Paleis voor Schone Kunsten), 1977

BRUYN 1966 J. Bruyn, 'De Abdij van Egmond als opdrachtgeefster van kunstwerken in het begin van de zestiende eeuw', *Oud Holland* 81 (1966), pp. 145-172, pp. 197-227

BUCK 2001 S. Buck, *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Berlijn (Staatliche Museen), 2001

VAN BUEREN 2009 T. van Bueren e.a., *Memoria in beeld. Middeleeuwse memorievoorstellingen uit Nederland*, *http://www.let.uu.nl/memorie*, 2009

VAN BUEREN EN DUDOK VAN HEEL 2012 T. van Bueren, S.A.C Dudok van Heel, 'De *Geboorte van Christus* door Jacob Corneliszn. De identificatie van de geportretteerde personen', *Oud Holland* 125 (2012), pp. 169-179

C

CAEN 2009 J.M.A. Caen, *The production of stained glass in the County of Flanders and the Duchy of Brabant from the XVth to the XVIIIth centuries: materials and techniques*, Turnhout 2009

CARASSO-KOK 2004 M. Carasso-Kok (red.), *Geschiedenis van Amsterdam tot 1578. Een stad uit het niets*, Amsterdam 2004

CARROLL 1986 J. Carroll-Kremer, 'Jacob Cornelisz. Van Oostsanen in Amsterdam en zijn uitstraling', in: Amsterdam 1986, p. 131

CARROLL 1987 J.L. Carroll, *The paintings of Jacob Cornelisz. van Oostsanen (1472?-1533)*, diss. University of North Carolina, Ann Arbor 1987

CHAPMAN 2010 H. Chapman, 'Introduction', in: H. Chapman, M. Faietti, *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings*, Londen (The British Museum), 2010, pp. 15-75

VAN DER COELEN 2008 P. van der Coelen, 'Portretten van Erasmus', in: P. van der Coelen e.a., *Erasmus in beeld*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 2008, pp. 57-87

COHEN 1914 W. Cohen, 'Die Ausstellung Frühholländischer Malerei und Plastik in Utrecht', *Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F.* 25 (1914), pp. 26-36

COLL. CAT. AKEN 1932 I.M. Schmitz, *Gemälde-Katalog. Städtisches Suermondt-Museum, Aachen*, Aken 1932

COLL. CAT. AMSTERDAM 1975-1979 A. Blankert, *Amsterdams Historisch Museum – schilderijen daterend van voor 1800. Voorlopige catalogus.* Met bijdragen van R. Ruurs, Amsterdam 1975-1979

COLL. CAT. ANTWERPEN 1978 J. de Coo, *Museum Mayer van den Bergh. Catalogus 1: schilderijen, verluchte handschriften, tekeningen*, Antwerpen 1978

COLL. CAT. ANTWERPEN 1988 E. Vandamme e.a., *Catalogus schilderkunst oude meesters: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, departement Oude Meesters*, Antwerpen 1988

COLL. CAT. BERLIJN 1930 E. Bock, J. Rosenberg, *Staatliche Museen zu Berlin. Die Niederländischen Meister. Beschreibendes Verzeichnis Sämtlicher Zeichnungen*, 2 dln., Berlijn 1930

COLL. CAT. BERLIJN 1978 *Picture Gallery Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin: Catalogue of paintings 13th - 18th century*, Berlijn 1978

COLL. CAT. BERLIJN 1996 H. Bock, R. Grosshans, *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, Berlijn 1996

COLL. CAT. DÜSSELDORF 2005 B. Baumgartel, K. Bürger, *Ein Fest der Malerei: die niederländischen und flämischen Gemälde des 16. Und 18. Jahrhunderts*, *Museum Kunst Palast*, Düsseldorf 2005

COLL. CAT. KASSEL 1996 B. Schnackenburg, *Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Gesamtkatalog*, Mainz 1996

COLL. CAT. PARIJS 1992 K.G. Boon, *The Netherlandish and German Drawings of the XVth and XVIth Centuries in the Frits Lugt Collection*, 3 dln., Parijs 1992

COLL. CAT. ROTTERDAM 1994 J. Giltaij, F. Lammertse, *Van Eyck to Bruegel, 1400-1550. Dutch and Flemish painting in the collection of the Museum Boymans-van Beuningen,* Rotterdam 1994

COLL. CAT. STRAATSBURG 2009 *Collection du musée des Beaux-Arts: Peinture flamande et hollandaise XVe-XVIIIe siècle*, Straatsburg, 2009

COLL. CAT. UTRECHT 1933 *Catalogus der schilderijen Centraal Museum Utrecht*, Utrecht 1933

COLL. CAT. UTRECHT 1948 A.E. Rientjes, D.P.R.A. Bouvy (red.), *Catalogus schilderijen Aartsbisschoppelijk Museum*, Utrecht 1948

COLL. CAT. UTRECHT 2002 J. Dijkstra, P.P.W.M. Dirkse, A.E.A.M. Smits, *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Utrecht/Zwolle 2002

COLL. CAT. UTRECHT 2011 L. Helmus e.a., *Catalogue of Paintings 1363-1600: Centraal Museum Utrecht*, Utrecht 2011

CORNELIS EN FILEDT KOK 1998 B. Cornelis, J.P. Filedt Kok, 'The taste for Lucas van Leyden prints', *Simiolus* 26 (1998), pp. 18-86

COX 2005 J.C.M. Cox, *De Heeren van Alkmaer. Regeerders en regenten, vroedschap en Raad, 1264-2005,* Alkmaar 2005

D

DEFOER 1987 H.L.M. Defoer, 'Borduursels op laat-middeleeuwse kerkgewaden', in: Utrecht 1987, pp. 51-82

DEFOER 2012 H.L.M. Defoer, *De reeks gebedsportretten van tertiarissen door de Meester van Alkmaar.* Lezing gehouden op symposium 'Living Memoria', 16 december 2012 *(www.defoer.nl)*

DIJON 1950 J.C. Ebbinge Wubben, *De Jérôme Bosch à Rembrandt. Peintures et dessins du Musée Boymans de Rotterdam*, Dijon (Musée de Dijon), 1950

DUDOK VAN HEEL 2011 S.A.C. Dudok van Heel, m.m.v. W.J. van den Berg, 'De schilders Jacob Cornelisz. alias Jacob War en Cornelis Buys uit Oostzaan. Hun werkplaatsen in Amsterdam en Alkmaar', *De Nederlandsche Leeuw* 128 (juni 2011), pp. 49-79

VAN DUIJN 2013 E. van Duijn, *All that glitters is not gold. The depiction of gold-brocaded velvets in fifteenth- and early sixteenth-century Netherlandish paintings*, dissertatie Universiteit van Amsterdam, 2013

VAN DUIJN 2012 M. van Duijn, 'Gevonden in New York: een bijbel uit het bezit van Jacob Cornelisz. van Oostsanen', *Jacobsbode* 11 (2012), pp. 1-3

DÜLBERG 1903-1908 F. Dülberg, *Frühholländer*, 5 dln., Haarlem 1903-1908

DÜLBERG 1929 F. Dülberg, *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance*, Potsdam 1929

E

VAN EEGHEN 1986 I.H. van Eeghen, 'Jacob Cornelisz, Cornelis Anthonisz en hun familierelaties', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986), pp. 95-132

ELIAS 1903-1905 J.E. Elias, *De Vroedschap van Amsterdam 1578-1795*, 2 dln, Haarlem/Amsterdam 1903-1905 (tweede druk 1963)

F

FARIES 1986 M. Faries, *The related portraits of 'Jacob Cornelisz. van Oostsanen'*, ongepubliceerd onderzoeksverslag aanwezig in het Rijksmuseum Amsterdam, 1986

FARIES 1993 M. Faries, 'Master and pupil: a north-netherlandish example', in: R. van Schoute, H. Verougstraete-Marcq (red.), *Le Dessin sous-jacent dans la peinture,* Colloque IX (12-14 sept. 1991), Louvain-la-neuve 1993, pp. 101-111

FARIES EN WOLFF 1996 M. Faries, M. Wolff, 'Landscape in the early paintings of Jan van Scorel', *The Burlington Magazine* 138 (1996), pp. 794-733

FIELD 2009 R.S. Field, 'A Fifteenth-Century Picture Panel from the Dominican Monastery of Saint Catherine in Nuremberg', in: Parshall 2009, pp. 204-237

FILEDT KOK 1988 J.P. Filedt Kok, 'Een Biblia Pauperum met houtsneden van Jacob Cornelisz. en Lucas van Leyden gereconstrueerd', *Bulletin van het Rijksmuseum* 36 (1988), pp. 83-116

FILEDT KOK 2009 J.P. Filedt Kok (red.), *Early Netherlandish Paintings in the Rijksmuseum, Amsterdam. Part I: Artists born before 1500*, online catalogus Amsterdam (Rijksmuseum), 2009 (tijdelijk niet beschikbaar)

FLEURBAAY 1981-1982 E. Fleurbaay, recensie van A.G. Stewart, 'Unequal lovers: a Study of Unequal Couples in Northern Art 1978', *Simiolus* 12 (1981/1982), pp. 162-167

FOLMER-VON OVEN 2013 TH. Folmer-Von Oven, 'Künstlermonogramme und Meisterzeichen auf frühen Zeichnungen und Grafiken', in: D. Täube e.a. (red.), *Marken und Monogramme: die Liberna in der Draiflessen Collection*, Mettingen 2013, pp. 47-51

FREEDBERG 1989 D. Freedberg, *The power of images: studies in the history and theory of response*, Chicago 1989

FRIEDLÄNDER 1901 M.J. Friedländer, *Gemälde des XIV-XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung von Richard von Kaufmann*, Berlijn 1901

FRIEDLÄNDER 1908-1909 M.J. Friedländer, 'Eine Zeichnung Jacobs van Amsterdam', *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen* 30 (1908-1909), pp. 49-54

FRIEDLÄNDER 1924-1937 M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, 14 dln., Berlijn/Leiden 1924-1937

FRIEDLÄNDER 1967-1976 M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting* (Engelse editie van *Die altniederländische Malerei*, Berlijn/Leiden 1924-37), 14 dln. Leiden/Brussel 1967-1976

FRITZ 1966 J.M. Fritz, *Gestochene Bilder: Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Keulen/Graz 1966

FRITZ 1967 R. Fritz, *Sammlung Becker. I: Gemälde alter Meister*, Dortmund 1967

G

VAN GELDER 2002 H.E. van Gelder, *De Nederlandse munten*, Utrecht 2002

GERMAN HOLLSTEIN F.W.H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1450-1700*, 43 dln., Amsterdam/Roosendaal/Rotterdam/Ouderkerk aan den IJssel 1954-1996

GLAUDEMANS EN SMIT 2007 R. Glaudemans, J. Smit, '"Ende men maecter een capel", Een andere kijk op de architectuur- en bouwgeschiedenis van de Kapel ter Heilige Stede', *Maandblad Amstelodamum* 94-6 (2007), pp. 19-31

GOW 2005 A.C. Gow, 'Challenging the Protestant Paradigm. Bible Reading in Lay and Urban Contexts of the Later Middle Ages', in: Th.J. Heffernan, Th.E. Burman (red.), *Scripture and Pluralism. Reading the Bible in the Religiously Plural Worlds of the Middle Ages and Renaissance*, Leiden 2005, pp. 161-191

H

DEN HAAG 1945 *Nederlandsche kunst van de XVde en XVIde eeuw,* Den Haag (Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis), 1945 (derde druk)

DEN HAAG 1975-1976 *Hans M. Cramer: Paintings by Old Masters – Catalogue XX*, Den Haag 1975-1976

DEN HAAG 1979 *Hans M. Cramer: Paintings by Old Masters – Catalogue XX*, Den Haag 1979

DEN HAAG 1992 E. de Heer, F. Kuyvenhoven, E. Mijnlieff, *Old master paintings. An illustrated summary catalogue* (Den Haag, Rijksdienst Beeldende Kunst), Zwolle 1992

HAAKMA WAGENAAR 1999 W. Haakma Wagenaar, 'Het herstel van de gewelfschilderingen van Warmenhuizen', *Jaarboek Monumentenzorg* 1999, pp. 214-220

HAAKMA WAGENAAR 2002 W. Haakma Wagenaar, 'Het in 1885 verdonkeremaande gewelf uit de Sint Laurenskerk', in: P. Bitter, L. Noordegraaf (red.), *De Sint Laurens in de steigers. Bouwen, beheren en restaureren van de Alkmaarse Grote Kerk*, Hilversum 2002, pp. 273-286

HAAKMA WAGENAAR 2006 W. Haakma Wagenaar, 'De Laurenskerk in Alkmaar. Bouwgeschiedenis, gewelfschilderingen', *Bulletin van de Stichting Oude Hollandse Kerken* 63 (2006), pp. 5-37.

HAAKMA WAGENAAR, VAN DEN BRINK EN MISSET 2006 W. Haakma Wagenaar, E. van den Brink, C. Misset, *Hel en hemel. Restauratie van de gewelfschildering in de Grote of Sint Laurenskerk te Alkmaar*, Alkmaar 2006

HAAKMA WAGENAAR EN VAN DEN BRINK 2011 W. Haakma Wagenaar, E. van den Brink, *De gewelfschilderingen in de Laurenskerk van Alkmaar gerestaureerd 2003-2011*, (uitgave in eigen beheer) 2011

HALL 1993 J. Hall (onder red. van I.M. Veldman en L.D. Couprie), *Hall's Iconografisch Handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 1993

HELD 1931 J. Held, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Den Haag 1931

HELMUS 2010 L.M. Helmus, *Schilderen in opdracht: Noord-Nederlandse contracten voor altaarstukken, 1485-1570*, Utrecht 2010

HÉBERT 1982 M. Hébert, *Inventaire des gravures des Écoles du Nord 1440-1550. Bibliothéque nationale. Département des Estampes*, 2 dln., Parijs 1982

'S-HERTOGENBOSCH 1914 *De oude kerkelijke kunst in Nederland: gedenkboek van de Nationale Tentoonstelling te 's-Hertogenbosch in 1913: afbeelding der belangrijkste voorwerpen*, 's-Hertogenbosch 1914

'S-HERTOGENBOSCH 1990 A.M. Koldewij, *In Buscoducis 1450-1629: kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late middeleeuwen en renaissance*, 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum), Maarssen 1990

HEYDENREICH 2007 G. Heydenreich, *Lucas Cranach, the Elder: painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007

HOF 1973 J. Hof, *De abdij van Egmond van de aanvang tot 1573*, Den Haag 1973

HOLLSTEIN F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, 72 vols., Amsterdam/Roosendaal/Rotterdam/Ouderkerk aan den IJssel 1949-2010

HOOGEWERFF 1936-1947 G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst*, 5 dln., Den Haag 1936-1947

HOOGEWERFF 1947 G.J. Hoogewerff, *De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*, Amsterdam 1947

HOOGEWERFF EN VAN REGTEREN ALTENA 1928 G.J Hoogewerff, I. Q. van Regteren Altena, *Arnoldus Buchelius: 'Res Pictoriae': aanteekeningen over kunstenaars en kunstwerken voorkomende in zijn Diarum, Res Pictoriae, Notae Quotidianae en Descripto urbis ultrajectinae (1583-1639)*, Den Haag 1928

HOURIHANE 2009 C. Hourihane, *Pontius Pilate, anti-semitism and the passion in medieval art*, Oxford/Princeton 2009

VAN DEN HOVEN VAN GENDEREN 1997 B. van den Hoven van Genderen, *De heren van de kerk,* Zutphen 1997

HUDIG 1922 F. Hudig, 'Zestiende eeuwsche ruiten', *Onze Kunst* 40 (1922), pp. 37-52

HUYS JANSSEN 1996 P. Huys Janssen, 'Een opzienbarende vondst. Het martelaarschap van Bartholomeus door de Meester van de Figdor-Kruisafneming', *Antiek* 31, nr. 4 (november 1996), pp. 163-165

I

ISRAEL 1995 J. Israel, *The Dutch Republic. Its rise, greatness and fall, 1477-1806*, Oxford 1995

J

JANSE 2004 H. Janse, *De Oude Kerk te Amsterdam. Bouwgeschiedenis en restauratie*, Zwolle/Zeist 2004

JANSEN 1948 B. Jansen, *Laat Gotisch Borduurwerk in Nederland,* Den Haag 1948

JANSSEN 2007 A.N.P.J. Janssen, *Grijsaards in zwart-wit. De verbeelding van de ouderdom in de Nederlandse prentkunst (1550-1650)*, Zutphen 2007

DE JONGH 2000 E. de Jongh, 'Drakendoder en zielenweger', *Kunstschrift* 44 (2000), nr. 6, pp. 28-33

K

KAISER 1983 G. Kaiser, *Der tanzende Tod: mittelalterliche Totentänze,* Frankfurt am Main 1983

VAN KAMPEN EN VAN BUEREN 2004 M. van Kampen, T. van Bueren, 'De gewelfschilderingen van de Grote of St. Vituskerk in Naarden', in: P. Oussoren (vert. en red.), *De Naardense Bijbel. De volledige tekst van de Hebreeuwse Bijbel en het Nieuwe Testament*, Vught 2004, pp. 1643-1649

KESSLER 1932 J.H.H. Kessler, 'Het vraagstuk Jacob Cornelisz.', *Oudheidkundig Jaarboek* I (1932), pp. 98-103

KIESEL 1969 G. Kiesel, *Der Heilige Willibrord im Zeugnis der bildenden kunst*, Luxemburg 1969

KIK 2013 O. Kik, 'From Lodge to Studio: Transmission of Architectural knowledge in the Low Countries 1480-1530', in: P. Lombaerde (red.), *The notion of the painter-architect in Italy and the Southern Low Countries, 16th -17th century*, Turnhout 2013, pp. 73-87 (nog te verschijnen)

DER KINDEREN-BESIER 1933 J.H. der Kinderen-Besier, *Modemetamorphosen. De kledij onzer voorouders in de zestiende eeuw*, Amsterdam 1933

KLAMT 2011 J.-Chr. Klamt, *Verführerische Ansichten. Studien zu mittelalterlichen Darstellungen der dritten Versuchung Christi*, Regensburg 2011

KLOEK 1975 W. Kloek, *Gewelfschilderingen in de Oude Kerk te Amsterdam*, Amsterdam 1975

KLOEK 1990 W. Kloek, 'De gewelfschilderingen in de Ursulakerk te Warmenhuizen', *Jaarboek Monumentenzorg* 1990, pp. 79-98

KLOEK 1996 W. Kloek, 'De gewelfschilderingen in het koor van de Grote Kerk te Alkmaar', in: Noordegraaf 1996, pp. 31-73

KLÖNNE 1894 B.H. Klönne, 'De oude schilderij van het St. Agnietenklooster', in: idem, *Amstelodamensia*, Amsterdam 1894, pp. 283-285

KNEVEL 2004 P. Knevel, 'Vijfde stad in Holland', in: Carasso-Kok 2004, pp. 364-391

KOK 2013 I. Kok, *Woodcuts in incunabula printed in the Low Countries*, 4 dln., Houten 2013

KRISCHEL EN BUDDE 2001 R. Krischel, R. Budde (red.), *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum), 2001

DE KRUIJFF 2000 J.D. de Kruijff, *Jacob Cornelisz. Van Oostsanen: geboren te Oostzaan ca. 1470- 1533,* Oostzaan 2000

DE KRUIJF 2005 A.C. de Kruijf, "'Gods mirakel machmen sien". Het Mirakel van Amsterdam in woord en beeld in de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw', *Jaarboek Amstelodamum* 97 (2005), pp. 49-83

KURVERS 1990 H.H.J. Kurvers, 'Warmenhuizen, Hervormde kerk. Over de gewelfschilderingen, het onderzoek en de aanzet voor restauratie', *Jaarboek Monumentenzorg* 1990, pp. 71-78

L

LANDAU EN PARSHALL 1994 D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print 1479-1550*, New Haven/ Londen 1994

LANGEDIJK 1992 K. Langedijk, *Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Florence, 1992

LAREN 1961 *Nederlandse primitieven uit Nederlands particulier bezit,* Laren (Singer Museum), 1961

LCI E. Kirschbaum e.a., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 dln., Freiburg in Breisgau 1974

LEEFLANG 2011 H. Leeflang, 'De prentmaker Lucas van Leyden. Zijn werkwijzen, voorbeelden en genie', in: Leiden 2011, pp. 120-149

LEEFLANG 2012 M. Leeflang, 'De ware Jacob?', *Catharijne. Magazine van Museum Catharijneconvent Utrecht* 30, nr. 1 (april 2012), pp. 12-13

LEEFLANG EN MEUWISSEN 2003 M. Leeflang, D. Meuwissen, '*Ondertekend'. Onderzoek naar de ondertekening van de schilderijen van Jacob Cornelisz. van Oostsanen,* Oostzaan 2003

LEIDEN 1994 M. Huiskamp, C. de Graaf, *Gewogen of bedrogen. Het wegen van geld in de Nederlanden*, Leiden (Rijksmuseum Het Koninklijk Penningkabinet), 1994

LEIDEN 2011 C. Vogelaar, J.P. Filedt Kok, H. Leeflang, I.M. Veldman, *Lucas van Leyden en de Renaissance*, Leiden (Museum De Lakenhal), Antwerpen 2011

LEUVEN 1998 M. Smeyers, K. Smeyers (red.), *Dirk Bouts (ca. 1410-1475). Een Vlaams primitief te Leuven,* Leuven (Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk), 1998

LISSABON 1992 *Fasciculus Temporum: arte tardo-medieval do Museu Nacional Het Catharijneconvent de Utreque*, Lissabon (Museu Calouste Gulbenkian), 1992

LONDEN 1929 *Exhibition of Dutch Art 1450-1900*, Londen (Royal Academy of Arts), 1929

LONDEN 2002 G. Bartrum e.a., *Albrecht Dürer and his Legacy. The Graphic Work of a Renaissance Artist*, Londen (The British Museum), 2002

LE LONG 1729 I. le Long, *Historische beschryvinge van de reformatie der stadt Amsterdam met meer als 70 koopere platen verciert*, Amsterdam 1729

LÜDECKE EN HEILAND 1955 H. Lüdecke, S. Heiland, *Dürer und die Nachwellt: Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betragtungen aus vier Jahrhunderte*, Berlijn 1955

LUGT 1936 F. Lugt, m.m.v. J. Vallery-Radot, *Bibliothèque Nationale. Inventaire général des dessins des écoles du Nord*, Parijs 1936

LUGT F. Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes,* 2 dln., Amsterdam 1921/Den Haag 1956. Zie ook http://www.marquesdecollections.fr/

LUIJTEN 2004 G. Luijten, 'Collecting Netherlandish Prints in the Early Sixteenth Century: The Harvest of Ferdinand Columbus', in: McDonald e.a. 2004, dl. 1, pp. 197-205

VAN LUTTERVELT 1957 R. van Luttervelt, 'Bijdragen tot de iconographie van de graven van Holland, naar aanleiding van de beelden uit de Amsterdamse vierschaar', *Oud Holland* 72 (1957), pp. 73-91, 139-150, 218-234

M

MAI 1993 E. Mai (red.), *Das Kabinett des Sammlers. Gemälde vom XV. bis XVIII.Jahrhundert*, Keulen 1993

VAN MANDER 1604 K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604

VAN MANDER/MIEDEMA 1994-1999 K. van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters (…) With an introduction and translation edited by Hessel Miedema*, 6 dln., Doornspijk 1994-1999

MANUTH 2000 V. Manuth, 'Cunctos mors una manet. Holbein, Rubens en het naleven van de Dodendans in de 17de eeuw', in: K. Lohse Belkin, C. Depauw (red.), *Beelden van de dood. Rubens kopieert Holbein*, Antwerpen (Rubenshuis), 2000, pp. 113-133

MARGRY 1988 P.J. Margry, *Amsterdam en het mirakel van het heilig sacrament. Van middeleeuwse devotie tot 20e-eeuwse stille omgang*, Amsterdam 1988

MARROW 1979 J.H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metapher into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979

MATILE 2000 M. Matile, *Die Druckgraphik Lucas van Leydens und seiner Zeitgenossen. Bestandkatalog der Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich*, Bazel 2000

MCDONALD 2004 M.P. McDonald, 'Asembling the Columbus Print Collection', in: M.P. McDonald e.a. 2004, dl. 1, pp. 145-167

MCDONALD E.A. 2004 M.P. McDonald e.a., *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539). A Renaissance Collector in Seville*, 2 dln., Londen 2004

MEIJER 1876 D.C. Meijer, *Wandeling door de zalen der Historische Tentoonstelling van Amsterdam*, dl. 1, Amsterdam 1876

METZGER 2010 C. Metzger, 'Toen de beelden leerden lopen. De rol van prentkunst in de overdracht van beeldinventies', in: T-H. Borchert (red.), *Van Eyck tot Dürer. De Vlaamse Primitieven & Centraal-Europa 1430-1530*, Brugge (Groeningemuseum), 2010, pp. 104-111

MEUWISSEN 2006 D. Meuwissen, 'A "painter in black and white": the symbiotic relationship between the paintings and woodcuts of Jacob Cornelisz. van Oostsanen', in: M. Faries (red.), *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*, Turnhout 2006, pp. 55-81

MEUWISSEN 2006A D. Meuwissen, 'Madonna met Musicerende Engeltjes', *Jacobsbode* 5-11 (2006), pp. 2-3

MEUWISSEN 2012 D. Meuwissen, 'Het Marialeven. De vroegste prentenreeks van Jacob Cornelisz. Van Oostsanen (ca. 1470-1533)', *Despientia* 19 (2012), pp. 38-44

MEUWISSEN 2012A D. Meuwissen, '*Post obitum*: Hoe herken je een postuum portret?', in: E. Buijsen, C. Dumas, V. Manuth (red.), *Face Book. Studies on Dutch and Flemish* Portraiture *of the 16th-18th Centuries. Liber Amicorum presented to Rudolf E.O. Ekkart on the Occasion of his 65th Birthday*, Leiden/Den Haag 2012, pp. 37-44

MEUWISSEN 2014 D. Meuwissen, 'Wie is de tekenaar?', in: Van Tuinen 2014

MEUWISSEN EN VERSLYPE 1997 D. Meuwissen, I. Verslype, 'Praatjes rondom gaatjes. Materieel onderzoek naar lijsten en panelen van memorietafels uit de collectie van het Museum Catharijneconvent te Utrecht', in: P. van den Brink, L.M. Helmus (red.), *Album Discipulorum J.R.J. van Asperen de Boer*, Zwolle 1997, pp. 126-135

MODERSOHN 2011 M. Modersohn, 'Das Hieronymus-Retabel aus Stendal und die Schönbecksche Stiftung', in: J. Fajt e.a., *Die Altmark von 1300 bis 1600. Eine Kulturregion im Spannungsfeld von Magdeburg, Lübeck und Berlin*, Berlijn 2011, pp. 384-394

MOES 1897-1905 E.W. Moes, *Iconographia Batava: beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen*, 4 dln., Amsterdam 1897-1905

MOES EN BURGER 1900-1915 E.W. Moes, P.C. Burger, *De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw*, 4 dln. Amsterdam-'s Gravenhage 1900-1915

MÖLLER 2005 C. Möller, *Jacob Cornelisz. van Oostsanen und Doen Pietersz. Studien zur Zusammenarbeit zwischen Holzschneider und Drucker im Amsterdam des frühen 16. Jahrhunderts* (Niederlande-Studien XXXIV), Münster/New York/München/Berlijn 2005

N

NEW HOLLSTEIN 1996 J.P. Filedt Kok, *The New Hollstein: Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700: Lucas van Leyden*, Rotterdam/Amsterdam 1996

NEW YORK 1995 T.B. Husband, I.M. Veldman e.a., *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560*, New York (The Metropolitan Museum of Art), 1995

NIESSEN 2010 J. Niessen, 'De Meester van Alkmaar en zijn werkplaats, een heroverweging', *Oud Holland* 123 (2010), pp. 260-304

VAN NIEUWSTAD 1975 P.A. van Nieuwstadt, 'Kartuizer Sint-Andries ter Zaliger Haven bij Amsterdam (1393-1572)', in: R. Rothfusz, A.J.H. Rozemond, C.D. Goudappel, *De Kartuizers en hun Delftse kloosters*, Delft 1975, pp. 211-214

NIJHOFF 1933-1939 W. Nijhoff, *Nederlandsche houtsneden 1500-1550*, Den Haag 1933-1939

NOACH 1940 A. Noach, 'Jacob Corneliszn van Oostsanen en het Geslacht Boelens', *Historia: maandschrift voor geschiedenis en kunstgeschiedenis* 6 (1940), pp. 226-232

NOORDEGRAAF 1996 L. Noordegraaf (red.), *Glans en glorie van de Grote Kerk. Het interieur van de Alkmaarse Sint Laurens*, Hilversum 1996

NÜBEL 1972 O. Nübel, *Pompejus Occo: 1483 bis 1537. Fuggerfaktor in Amsterdam*. Tübingen, 1972

O

OLTROGGE 2004 D. Oltrogge, 'Illuminating the Print: The Use of Color in Fifteenth Century Prints and Book Illumination', in: Parshall 2009, pp. 298-315

VAN OS 1994 H. van Os, *Gebed in Schoonheid: Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500,* Amsterdam 1994

OSNABRÜCK 2000 *Mit Goldfaden und Seide. Kirchliche Stickereien der Spätgotik,* Osnabrück (Damschatzkammer und Diözesanmuseum), 2000

P

PARIJS/DIJON 1994 *L'art en Hollande au temps de David et Philippe de Bourgogne,* Parijs (Institut Néerlandais); Dijon (Musée des Beaux-Arts), 1994

PARSHALL 1978 P. Parshall, 'Lucas van Leyden's narrative style', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29 (1978), pp. 185-327

PARSHALL 2009 P. Parshall (red.), *The Woodcut in Fifteenth-Century Europe*, (Studies in the History of Art 75), New Haven/Londen 2009

PETERS 2012 E. Peters, *Naar de Middeleeuwen: het Aartsbisschoppelijk Museum in Utrecht vanaf het begin tot 1882*, Utrecht 2012

PFEIFER-HELKE E.A. 2013 T. Pfeifer-Helke e.a., *Mit den Gezeiten. Frühe Druckgraphik der Niederlände. Katalog der niederländischen Druckgraphik von Anfängen bis um 1540/50 in der Sammlung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts*, Petersberg 2013

PINSON 2008 Y. Pinson, *The Fool's Journey: a Myth of Obsession in Northern Renaissance Art*, Turnhout 2008

POELMAN 1912 H. Poelman, 'Eenige bijzonderheden aangaande het werk van den Amsterdamschen boekdrukker Doen Pietersz.', *Het Boek* 1 (1912), pp. 123-127

R

RIENTJES 1922 A.E. Rientjes, 'Het spijkerblok in de kruisdraging van Christus', *Het Gildeboek: tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde* 5 (1922), nr. 2, pp. 41-47

RITSEMA VAN ECK 1999 P.C. Ritsema van Eck, *Gebrandschilderde ruitjes uit de Nederlanden 1480-1560,* Amsterdam 1999

ROSENFELD 1974 H. Rosenfeld, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung*, Keulen/Wenen 1974

ROTTERDAM 1934 D. Hannema, *Nederlandsche teekeningen uit de 15de, 16de en 17de eeuw. Verzameling F. Koenigs*, Rotterdam (Museum Boymans), 1934

ROTTERDAM 1936 *Jeroen Bosch – Noord-nederlandsche Primitieven*, Rotterdam (Museum Boymans), 1936

130912_p164_320.indd 301 18-02-14 11:31

ROTTERDAM 2008 F. Lammertse, J. Giltaij (red.), *Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late middeleeuwen,* Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen), 2008

RUPPRICH 1956-1969 H. Rupprich, *Dürer: schriftlicher Nachlass*, 3 dln., Berlijn 1956-1969

VAN RUYVEN-ZEMAN 2011 Z. van Ruyven-Zeman, *Stained Glass in the Netherlands before 1795 (Corpus Vitrearum the Netherlands Volume IV)*, 2 dln., Amsterdam 2011

S

SCHEIBLER 1882 I. Scheibler, 'Die Gemälde des Jacob Cornelisz. Van Amsterdam, des Monogrammisten IAW', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 3 (1882), pp. 13-29

SCHEIBLER 1903 L. Scheibler, 'Notizen zu altdeutschen und altniederländischen Gemälden des Suermondt-Museums', in: A. Kisa. *Denkschrift aus Anlaß des 25jährigen Bestandes des Suermondt-Museums*, Aken 1903

SCHELLER 1995 R.W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam 1995

SCHILDER 1997 M. Schilder, *Het Agnietenklooster en andere Amsterdamse kloosters in de Middeleeuwen*, Amsterdam 1997

SCHOCH E.A. 2001-2004 R. Schoch e.a., *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, 3 dln., München/Londen/New York 2001-2004

SCHOLTEN 2011 F. Scholten, 'A Prayer Nut in a Silver Housing by Adam Dirckz', *Bulletin van het Rijksmuseum* 59 (2011), pp. 323-343

SCHOLTEN 2014 F. Scholten (red.), *1100-1600* (Rijksmuseum Amsterdam), Amsterdam 2014

SCHOLTENS 1958 H.J.J. Scholtens, 'Het te Napels bewaarde Kersttafereel van Jacob Corneliszn van Oostsanen', *Oud Holland* 73 (1958), pp. 198-210

VAN SCHOOTEN EN WÜSTEFELD 2003 C.J.F. van Schooten, W.C.M. Wüstefeld (red.), *Goddelijk geschilderd. Honderd meesterwerken van Museum Catharijneconvent*, Utrecht/Zwolle 2003

SCHRETLEN 1925 M.J. Schretlen, *Dutch and Flemish Woodcuts of the fifteenth century*, Londen 1925

SCHRETLEN 1938 M. J. Schretlen, 'Vroeg werk van Jacob Cornelisz.', *Oud Holland* 55 (1938), pp. 145-154

SCHWEITZER 1911 H. Schweitzer, 'Bericht über die Tätigkeit der städtischen Museen im Verwaltungsjahre 1910', *Aachener Kunstblätter* (4-6) 1911, pp. 81-87

SHORR 1946 D.C. Shorr, 'The Iconographic Development of the Presentation in the Temple', *The Art Bulletin* 28 (1946), pp. 17-32

SIX 1925 J. Six, 'Jan van Hout, Cornelis Buys en Jacob Cornelisz.,' *Oud Holland* 42 (1925), pp. 1-35

SIX 1926 J. Six, 'Nog eens: Cornelis Buys, Jan van Hout en Jacob Cornelisz.', *Oud Holland* 43 (1926), pp. 135-146

STAAL C.H. Staal, 'De kleuren van de liturgische gewaden in twee Utrechtse kapittelkerken, de Dom en de Oudmunster', *Jaarboek Oud-Utrecht* 1995, pp. 19-44

STEINBART 1920-1921 K. Steinbart, 'Paramenten nach verschollen Malereien des Jacob Cornelisz. Van Amsterdam', *Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler, Neue Folge* 32 (1920-1921), pp. 931-937

STEINBART 1922 K. Steinbart, *Die Tafelgemälde des Jakob Cornelisz. von Amsterdam. Versuch einer kritischen Biographie und Beitrag zur Holländischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts*, Straatsburg 1922

STEINBART 1929 K. Steinbart, 'Nachlese im Werk des Jacob Cornelisz. von Amsterdam', *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929), pp. 1-48/ pp. 213-261

STEINBART 1937 K. Steinbart, *Das Holzschnittwerk des Jacob Cornelisz. von Amsterdam*, Burg bei Magdeburg 1937

STERCK 1895 J.F.M. Sterck, 'Jacob Cornelisz. en zijne schilderijen in de "Kapel ter Heilige Stede"', *Oud Holland* 13 (1895), pp. 195-208

STERCK 1919 J.F.M. Sterck, 'Jan van Hout, die scilder, 1506', *Oud Holland* 37 (1919), pp. 87-94

STERCK 1921 J.F.M. Sterck, *Van Kloosterkerk tot Athenaeum. Uit de geschiedenis der S. Agnes-Kapel te Amsterdam*, Utrecht 1921

STERCK 1926 J.F.M. Sterck, 'Aanteekeningen over 16e eeuwsche Amsterdamsche portretten', *Oud Holland* 43 (1926), pp. 249-265

STERCK 1928 J.F.M. Sterck, *De Heilige Stede in de geschiedenis van Amsterdam*, Amsterdam 1928

STERCK 1934 J.F.M. Sterck, *Onder Amsterdamsche Humanisten. Hun opkomst en bloei in de 16de eeuwsche stad*, Hilversum 1934

STEWART 1978 A.G. Stewart, *Unequal Lovers: a Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1978

VAN DER STOCK 1998 J. van der Stock, *Printing Images in Antwerp. The introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585, Studies in Prints and Printmaking*, Rotterdam 1998

VAN SWIGCHEM 1996 C.A. van Swigchem, 'Het interieur van de Grote of Sint Laurenskerk te Alkmaar', in: Noordegraaf 1996, pp. 9-29

T

TAATGEN 2009 A. Taatgen, *'Ghij schelmen, laet dat besschot staen!' Beschilderde houten tongewelven in Nederland, vergeten monumenten van de schilderkunst*, masterscriptie Universiteit van Amsterdam, 2009

TENSCHERT EN NETTEKOVEN 2003 H. Tenschert, I. Nettekoven, *Horae BMV. 158 Stundenbuchdrucke der Sammlung Bibermühle 1490-1550,* 3 dln., Ramsen 2003

VAN TUIN 2000-2001 J. van Tuin, 'De gewelfschilderingen in de Grote Kerk', *De Omroeper. Historisch tijdschrift voor Naarden*: 13 (2000) nr. 1, pp. 31-34; 13 (2000) nr. 2, pp. 62-65; 14 (2001) nr. 1, pp. 13-21; 14 (2001) nr. 3, pp. 100-106

VAN TUINEN 2014 I. van Tuinen, *Het vroegste Amsterdamse schetsboek uit het atelier van Jacob Cornelisz. van Oostsanen*, 2 dln; dl. 1: facsimile; dl. 2; inleiding en commentaar, Oostzaan 2014

VAN TUINEN 2014A I. van Tuinen, 'Reconstructing The So-Called *Berlin Sketchbook*: New Insights Resulting From Material Analysis,' te verschijnen in: M. Ainsworth (red.), *The New Connoisseurship*: *Studies in Early Netherlandisch Painting*, Turnhout 2014

U

UDEN 1992 T. Brandenbarg, *Heilige Anna, grote moeder: de cultus van de Heilige Moeder Anna en haar familie*, Uden (Museum voor Religieuze Kunst), Nijmegen 1992

UDEN 2003 L. van Liebergen, W. Prins, *Deftige devotie*, Uden (Museum voor Religieuze Kunst), 2003

UNVERFEHRT 2007 G. Unverfehrt, *Das ah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen 2007

UTRECHT 1913 W. Vogelsang, *Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche schilder- en beeldhouwkunst vóór 1575*, Utrecht (Gebouw voor kunsten en wetenschappen), 1913

UTRECHT 1955 *Jan van Scorel*, Utrecht (Centraal Museum), 1955

UTRECHT 1987 S.F.M. de Bodt, M.L. Caron e.a., *Schilderen met gouddraad en zijde,* Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), 1987

UTRECHT 1991 T.G. Kootte, *De Bijbel in huis. Bijbelse verhalen op huisraad in de zeventiende en achttiende eeuw*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijneconvent), Utrecht/Zwolle 1991

UTRECHT 1994 P. van Boheemen, P. Dirkse. *Duivels en demonen: de duivel in de Nederlandse beeldcultuur*, Utrecht (Museum Het Catharijneconvent), 1994

UTRECHT 1999 T. van Bueren, W.C.M. Wüstefeld, *Leven na de dood; gedenken in de late Middeleeuwen*, Utrecht (Museum Catharijneconvent), Turnhout 1999

V

VANDENBROECK 1987 P. Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem 1987

VEELENTURF 2014 K. Veelenturf, 'Twee panelen uit de kring van Jacob Cornelisz van Oostsanen in Museum Boijmans Van Beuningen', publicatie voorzien in *Oud Holland* 127 (2014)

VELDMAN 2001 I.M. Veldman, *Crispijn de Passe and his Progeny. A Century of Print Production (1564-1670)*, Rotterdam 2001

VELDMAN 2006 I.M. Veldman, 'From indulgence to collector's item: functions of printmaking in the Netherlands', in: idem, *Images for the eye and soul: function and meaning in Netherlandish prints (1450-1650)*, Leiden 2006, pp. 9-44

VELDMAN 2011 I.M. Veldman, 'Doen Pietersz's editions of woodcuts by Jacob Cornelisz van Oostsanen and Lucas van Leyden, and illustrations in French printed books of hours', *Simiolus* 35 (2011), pp. 41-60

VELDMAN 2011A I.M. Veldman, 'Beeldtraditie en vernieuwing. Onderwerpskeuze in de Leidse kunst van 1480-1550', in: Leiden 2011, pp. 43-77

VERHOEVEN 1993 G. Verhoeven, 'Kerkelijke feestdagen in de late middeleeuwen. Utrechtse en Delftse kalenders', *Historisch tijdschrift Holland* 25 (1993), nr. 3-5, pp. 156-173

VERVOORT 2011 R. Vervoort, *'Vrouwen op den besem en derghelijck ghespoock'. Pieter Bruegel en de traditie van hekserijvoorstellingen in de Nederlanden tussen 1450 en 1700*, dissertatie Radboud Universiteit Nijmegen 2011

VISSER 1930 W.J.A. Visser, 'Middeleeuwse paramenten uit Deventer: een historische en kunsthistorische bijdrage', *Het Gildeboek* 13 (1930), pp. 10-21

VAN VLIERDEN 1996 M. van Vlierden, 'Restauratie gewelfschilderingen Warmenhuizen', *Bulletin KNOB* 1996, nr. 5, pp. 185-187

DE VORAGINE 1993 J. de Voragine (vertaald door W.G. Ryan), *The Golden Legend. Readings on the Saints,* 2 dln., Princeton 1993

VOS 1978 R. Vos, *Lucas van Leyden*, Amsterdam 1978

DE VRIES 1876 A.D. de Vries Azn, *De schilderkunst op de Historische Tentoonstelling te Amsterdam*, dl. 3, Amsterdam 1876

DE VRIES 1934 A.B. de Vries, *Het Noord-Nederlandsch portret in de tweede helft van de 16e eeuw*, Amsterdam 1934

DE VRIES 1987 S. de Vries, 'Enkele werken van de 16de-eeuwse Alkmaarse schilder Cornelis Cornelisz. Buys', *Kennemer Historie. Uit de geschiedenis van Alkmaar en omstreken* (Alkmaarse Historische Reeks dl. 7), Zutphen 1987, pp. 37-62

DE VRIES 1997 S. de Vries (red.), P. Huys Janssen en M.R. de Vrij, *De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar. Collectie-catalogus*, Alkmaar/Zwolle 1997

DE VRIES EN VAN DER WOUDE 1995 J. de Vries, A. van der Woude, *Nederland 1500-1815. De eerste ronde van moderne economische groei*, Amsterdam 1995

VROOM 2010 W. Vroom, *Financing cathedral building in the Middle Ages: the generosity of the faithful,* Amsterdam 2010

W

WAGENAAR 1760-1767 J. Wagenaar, *Amsterdam, in zyne opkomst, aanwas, geschiedenissen, voorregten, koophandel, gebouwen, kerkenstaat, schoolen, schutterye, gilden en regeeringe beschreven*, 3 dln., Amsterdam 1760-1767

WASHINGTON/BOSTON 1983 E.S. Jacobowitz, S.L. Stepanek, *The prints of Lucas van Leyden and his contemporaries*, Washington (National Gallery); Boston (Museum of Fine Arts), 1983

WASHINGTON/NEW YORK 1986 J.O. Hand, J.R. Judson, W.W. Robinson, M. Wolff, *The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, Washington (National Gallery of Art); New York (Pierpont Morgan Library), 1986-1987

WASHINGTON/NEW YORK/MINNEAPOLIS 1958 I.Q. van Regteren Altena, *Dutch Drawings. Masterpieces of Five Centuries*, Washington (National Gallery of Art); New York (Pierpont Morgan Library); Minneapolis (The Minneapolis Institute of Arts), 1958-1959

WEEKES 2004 U. Weekes, *Early engravers and their public: the master of the Berlin Passion and manuscripts from convents in the Rhine-Maas region, ca. 1450-1500*, Londen 2004

VAN WEEZEL ERRENS 1990 D. van Weezel Errens, 'De zolderschilderingen in de oude kerk van Terkaple', *De Vrije Fries* 70 (1990), pp. 75-100

WELLESLEY/NEW HAVEN/PHILADELPHIA 2008 L. Silver, E. Wyckoff, *Grand Scale. Monumental prints in the age of Dürer and Titian*, New Haven/Londen 2008

WESTGEEST 2011 H. Westgeest e.a., *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, Turnhout 2011

WIERSMA 1981 P. Wiersma, 'De Grote Kerk van Hoorn', *Bulletin van de Koninklijke Oudheidkundige Bond* 80 (1981), pp. 169-232

DE WILDT 1995 A. De Wildt, '"Wijckt oudt cout vel, al sijt ghij rijcke". Oude vrouwen en mannen in taferelen van ongelijke liefde', in: M. Stavenuiter, K. Bijsterveld, S. Jansens (red.), *Lange levens, stille getuigen. Oudere vrouwen in het verleden*, Zutphen 1995, pp. 22-37

WINKLER 1924 F. Winkler, *Die altniederländische Malerei: die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlijn 1924

WINTERMANN 2011 C. Wintermann, 'Übertragungstechniken. Ansätze zu einer Spurensuche auf Zeichnungen', in T. Ketelsen e.a. (red.), *Zeichnen in Zeitalters Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-kabinett. Beiträge zu einer Typologie*, Dresden/Keulen 2011, pp. 295-309

WOLFF 2008 M. Wolff (red.), *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago/New Haven/London 2008

WOLFTHAL 1989 D. Wolfthal, *The beginnings of Netherlandish canvas painting: 1400-1530*, Cambridge (MS) 1989

WÜSTEFELD 2011 H.C.M. Wüstefeld, 'Clavicula Salomonis or: Occult Affairs in Amsterdam's Kalverstraat?: Jacob Cornelisz. van Oostsanen and Saul and the Witch of Endor Revisited', in T. van Bueren, R. de Weijert (red.), *Living memoria: studies in medieval and early modern memorial culture in honour of Truus van Bueren*, Hilversum 2011, pp. 347-363

Z

ZANTKUIJL 1986 H.J. Zantkuijl, 'De eeuw van de verbeelding. De renaissance in de Amsterdamse architectuur', in: Amsterdam 1986b, pp. 93-107

ZELEN 2013 J.G.H. Zelen, 'Zum Verhältnis des frühen Kupferstichs zur Goldschmiedekunst. Der Salzburger-Hausaltar des Meister Perchtold', in: Pfeifer-Helke e.a. 2013, pp. 24-31

130912_p164_320.indd 303 18-02-14 11:31

SUMMARY

JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN'S AMSTERDAM
A summary of chapters 1 to 9 in Part 1

A map of the city of Amsterdam painted by Jacob Cornelisz van Oostsanen's grandson, artist, printmaker and cartographer Cornelis Anthonisz (*c.* 1505-1553) for the city's burgomasters in 1538, gives an idea of what Amsterdam looked liked at the time (pp. 10-11). By depicting a bird's-eye view, Anthonisz showed both the surrounding countryside, and the actual city itself, down to the streets and houses: it is the earliest known painted map of Amsterdam. In 1544, Cornelis Anthonisz produced a composite print version, comprising twelve woodblocks prints pasted together (fig. 1.3). The combined sheets formed a giant print suitable for a mural decoration in a large town house or a public building.

The bird's-eye view shows a city surrounded by a wall, with various towers. Five gates gave access to the city. In fact until around 1450, the city had no walls. Amsterdam was not an old town; it was not until the second half of the Middle Ages that it began to take shape. In the thirteenth century, it was a collection of settlements of farmers and artisans, connected by a dam across the Amstel river. This dam is first mentioned in a famous charter issued in 1275, in which Count Floris V of Holland promised to grant the people living by the dam across the Amestelle the right to charge a toll.

As drainage caused the ground on which Amsterdam was built to subside at a rate of one or two centimetres a year, it soon became necessary to prevent flooding by constructing dykes and dams. Damrak then formed a harbour – this was the first built-up area. In the fourteenth century, a growing population prompted further expansion. Nieuwezijds Voorburgwal (1333) and Oudezijds Voorburgwal (1352) served as outer boundaries for a while. Later, Nieuwezijds and Oudezijds Achterburgwal were built. In the early fifteenth century, the city expanded again with Singel in the west, and in the east, Kloveniersburgwal and Geldersekade.

At first, the houses in the centre of town were simple structures, built with wooden planks and wattle and daub. These inflammable materials made the town prone to fire. In the fifteenth century, Amsterdam's architecture acquired a more solid aspect as brick walls began to appear. Unlike the first wooden buildings, these heavy structures required foundations to avoid sinking into the soft peat soil. Timber piles were driven into the ground for the new houses, convents and monasteries, churches and civic buildings.

Between 1500 and 1560, the population of Amsterdam almost tripled from 10,000 to 27,000. Yet in this period, the city centre hardly expanded. The streets and alleys became increasingly crowded. Anthonisz's map shows how cramped Nieuwe Zijde had become. By contrast, Oude Zijde appears more spacious, with more greenery.

RELIGIOUS CENTRE

It was the religious houses that provided the greenery in Amsterdam: thirteen convents and three monasteries. Behind their high walls, they had their own chapels and cemeteries, dormitories, living quarters, refectories, kitchens, bakeries, breweries, workshops, orchards, bleacheries and stables. Eighteen percent of Oude Zijde was occupied by these religious houses. The first dated back to the late fourteenth century. By the early sixteenth century, there were twenty-one, two of which lay outside the town wall: an Augustinian and a Carthusian cloister.

Amsterdam had quickly developed into a major religious centre, due largely to a miracle that had occurred in 1345. A man living on today's Kalverstraat had been at the point of death and the last rites were administered. When he coughed up the consecrated wafer, his vomit was thrown in the fire. The next day, the wafer lay there, as if untouched by the flames. Further marvels followed and soon a chapel was erected on the site. Pilgrims began

to flock to the Holy Hearth chapel. In 1360, two annual sacramental processions were instituted. At first just simple, they developed into pageants of clerics, guilds, civic guards and burgomasters that snaked in splendour through the town. Pilgrims brought Amsterdam economic prosperity – they needed shelter and food, and they bought souvenirs.

Besides cloisters, the city also had its churches. Oude Kerk had been founded in the early fourteenth century, and was now the city's oldest building. Nieuwe Kerk appeared on Nieuwe Zijde a century later, and soon came to rival the established Oude Kerk. Townspeople dedicated chapels and altars, furnished and decorated by fraternities, guilds and private donors. Art flourished, thanks to Jacob Cornelisz van Oostsanen, his sons and grandsons. In the 1530s, patrons wishing to dedicate monumental altarpieces and painted glass roundels began to commission artists who had been in Italy, such as Jan van Scorel, Lambert van Noort and Dirck Barendsz. Pieter Aertsen, who had returned to Amsterdam from Antwerp in 1555, created altarpieces for both the Oude and Nieuwe Kerk.

TRADE, RULE AND JUSTICE

At first, Amsterdam was not a major player in European trade. Antwerp was still the principal entrepot. Amsterdam's merchants dealt in Baltic grain. In the early sixteenth century, a general population explosion and a growing demand for bulk products saw the Dutch market expand. Holland's towns were densely populated and their economies focused on exports. Amsterdam emerged as a centre for bulk produce. In the opening decades of the sixteenth century, more than half the products leaving the city comprised goods such as grain, dairy produce, fish, salt, hops, beer and wine. Many major (and minor) traders settled in the city. Merchants, grain dealers, soap boilers and brewers found premises along Damrak, on Warmoesstraat and Nieuwendijk – the town's gold coast. They built houses and warehouses on the waterfront, often close to the town gates and bridges: most products were transported by boat.

Anthonisz's map of Amsterdam portrays the economic activity in the city. Ships are moored on the IJ, by the harbour. Smaller craft transport produce on the canals. Along the waterfront dockers are loading and unloading. Timber is being stacked at Houttuinen: the timber trade was booming. At Sint-Anthonispoort large sheets of dyed cloth are hanging out to dry on massive frames. East of the city centre, Lastage – today's Nieuwmarkt – was the hub of trade and industry in the sixteenth century. Below left, the shipbuilding industry is illustrated.

Produce was sold at markets. An especially busy market was the market on today's Dam Square, then simply called Plaats. Fish, meat, milk, cheese, butter – everything was for sale. In the fifteenth century, the authorities had moved the less savoury trades away from the centre, such as the pork and beef markets. A planned purchase of premises around the square enabled the city to widen the Plaats.

The Plaats was also where the city was run and where justice was dealt. At the time of Cornelis Anthonisz's bird's-eye view, Amsterdam was administered by a sheriff and his staff, four burgomasters, seven magistrates and a council of thirty-six leading burghers. The sheriff's task was to maintain public order, to execute sentences imposed by the magistrates and to ensure that the city's laws and ordinances were obeyed. In 1509, Amsterdam's burgomasters took over the count's right to appoint the sheriff. Burgomasters, magistrates and council met at the town hall, overlooking the Plaats. The mediaeval town hall had been extended to include a court and a town hall tower, which housed the burgomasters' chamber.

Many merchants, businessmen and administrators lived near their place of work. Painters, smiths and publishers also set up shop near their principal patrons. For example, artists Cornelis Anthonisz and Barend Dircksz lived behind Nieuwe Kerk. Many artists lived around Oude Kerk, including Pieter Aertsen. In contrast to the city's wealthy burghers, most ordinary people lived in the numerous streets and alleys that crisscrossed the city.

CITY DEFENCES

In the sixteenth century, Amsterdam employed a small army of professional gatekeepers, harbour officials and nightwatchmen whose task was to protect the city. Every honest male burgher of Amsterdam was required to participate in militia duties: guarding, joining military expeditions and policing the city.

In addition, Amsterdam's militias had around six hundred members, divided into three guilds. The oldest was St George's guild of crossbowmen,

130912_p164_320.indd 305 18-02-14 11:31

founded around 1350. Two other guilds were established in the early fifteenth century: the so-called St George's young crossbowmen's guild and St Sebastian's longbowmen's guild. Around 1520, the old St George's guild was reformed as the arquebusiers' guild, and its members swapped their bows for firearms known as *klovers*. In fact, in practice firearms were adopted by civic guardsmen in all three guilds.

The militias had started as clubs in which affluent burghers practised archery – with longbow or crossbow. In the course of time, the city began deploying them as guards and assigned them specific rights and duties. When danger threatened, their job was to defend particular areas and buildings. High standards of weaponry, discipline and performance were maintained. In exchange, they enjoyed various privileges, including shooting competitions, religious services and feasts.

Many of the civic guard activities took place in and around their shooting ranges. In the early decades of the sixteenth century, all three guilds acquired new premises with a well furnished shooting range near the city wall. Their guild halls were lined with group portraits of successive squads of guardsmen. The oldest surviving civic guard portrait was painted in 1529 by Jacob Cornelisz's son, Dirck Jacobsz (*c.* 1497-1567; fig. 6.5). In 1533, Cornelis Anthonisz portrayed the members of St George's guild seated at a table in the *Braspenning Banquet* (fig. 6.8). This new genre of painting that emerged in Amsterdam in the 1530s, spread to towns throughout Holland and Zeeland later in the century.

RELIGIOUS STRIFE

Through the city's extensive trading connections with Baltic and German ports, Martin Luther's criticisms of the Church, which he had famously pinned to the church door at Wittenburg in 1517, soon became known in Amsterdam. At this time the Dutch provinces were under the sovereign rule of the Catholic Habsburg emperor, Charles V. Despite his 1521 decree declaring Luther's ideas heretical, those who adopted them were tolerated in Amsterdam. Even the Sacramentarians had nothing to fear as long as they kept their practices private. Most of the burgomasters preferred to avoid religious confrontation, since it would divide the city and disrupt commerce. They maintained a policy of tolerance, supported by sheriff Jan Hubrechtsz, himself a clandestine adherent of the new Protestant doctrines.

It was the Anabaptists who forced the issue. They gained a large following in Amsterdam and called for a new Jerusalem to be created in the city. In the night of 10 and 11 February 1535, a group of raucous Anabaptists crossed Dam Square naked. The magistrates sentenced the nudists to death for disturbing the peace. That same year, in May, Anabaptists occupied the town hall. This was also dealt with ruthlessly and the perpetrators executed.

Although the Anabaptists had been crushed and their organisation decimated, the ramifications were considerable. The emperor's governor of the Low Countries, Mary of Hungary demanded an explanation. How had the city let this happen? In 1538, she orchestrated a purge of the city administration and ensured that only Catholics of unimpeachable quality could serve. They were led by Hendrick Dircksz, and they kept Amsterdam on a tight leash for the next forty years, until the entire Catholic hierarchy was replaced in a Protestant coup.

ALTERATION

In late August 1566, a wave of destruction of Catholic religious imagery by Protestant mobs reached Amsterdam. It had started in the Flemish countryside in early August, where Protestant ideas had gained a massive following, and it reached Antwerp on 20 August. Shocked by this religious extremism and the plunder of the Carthusian monastery and that of the Friars Minor in September 1566, Amsterdam's burgomasters decided to placate the Protestants: they would be allowed to preach. Margaret of Parma, Emperor Philip II's governor of the Low Countries, vetoed their concession and sent an army north to occupy and impose order. In August 1567, the Duke of Alva began to mop up the Protestant rebels. Many Protestants fled, or joined the newly formed rebel army. Those who remained risked a gruesome death.

As Alva's campaign continued, the Dutch rebellion gathered pace and by 1572, most of Holland's towns had declared against the Catholic emperor, the king of Spain. Amsterdam remained practically the only city in Holland not to join the Revolt. The price that Amsterdam paid was high: for years, rebel ships blockaded the harbour and the townspeople starved, disease spread and the economy crumbled. Yet burgomaster Hendrick Dircksz and his faction,

which had held power since 1538, refused to give way.

By February 1578 however, the situation in the city had become untenable and Dircksz and his supporters came to terms with the States of Holland and William of Orange and signed a Satisfaction treaty. In exchange for a relief of the blockade, Amsterdam would stop persecuting heretics and permit Protestants to preach. Soon after, on 26 May 1578, the Protestants staged a carefully prepared coup, supported by the civic guards and the States of Holland: the Alteration. The Catholic burgomasters were placed in a boat along with dozens of minor officials and cast off at Diemerzeedijk. All trace of public Catholic observance was eradicated in Amsterdam. The parish churches were emptied of their contents; the Holy Hearth chapel became a warehouse and its processions banned. All the religious houses, except Begijnhof, were closed, dismantled or reassigned to other uses. The Alteration led to a spectacular recovery in Amsterdam's commercial and industrial fortunes, so that the city once again began to attract newcomers.

In 1582, the Spanish general Alessandro Farnese, duke of Parma, launched a major offensive in the Southern Netherlands to erase Protestantism entirely. The Flemish towns fell like ninepins. On 17 August 1585, Antwerp capitulated, the centre of West European trade and Amsterdam's great rival. As many as 200,000 refugees fled the Southern Netherlands, most of them finding safety in the towns of Holland and Zeeland. Many thousands were skilled craftsmen and wealthy merchants, for whom Amsterdam gladly opened its gates. It was a smart move, although it exacerbated a problem that occupied the city for decades: overpopulation.

After the Sack of Antwerp in 1585 it was no longer possible to ignore the problem. The city shook off its mediaeval shackles and between 1585 and 1613, three expansions were implemented. From a marginal player in Europe's commercial network, between 1590 and 1650, Amsterdam emerged as a centre of world trade.

BIOGRAPHY OF JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN (Summary of chapter 11, Daantje Meuwissen)

Jacob Cornelisz van Oostsanen is the first painter and printmaker in Amsterdam known by name. He owned a large workshop on Kalverstraat, worked for affluent burghers and churchmen in Amsterdam and the county of Holland. His firm was a family business, and as a businessman he knew what the market wanted. Around 35 of his paintings survive, and he produced over 200 woodcuts. His earliest dated paintings and prints are from 1507. Jacob also produced ceiling paintings in churches in Alkmaar and Warmenhuizen, and he designed painted roundels and compositions for embroidered church textiles.

Little is preserved in contemporary sources regarding Van Oostsanen's life. His date of birth and death are unknown, as is the name of his teacher(s). He certainly lived and worked in Amsterdam: the archives record his purchase of two houses on Kalverstraat.

Karel van Mander, writing in his *Schilder-Boeck* in 1604, states that Jacob Cornelisz was from Oostzaan, a village north of Amsterdam. This is how nineteenth-century art historians came to add the surname: Van Oostsanen. Jacob Cornelisz was probably born around 1475, based on the date of his son's birth, the portrait painter Dirck Jacobsz (*c.* 1497-1567).

In 1500, he bought a house on Kalverstraat: 'Lelick Aensicht', where today's no. 62 stands. In 1520, he bought the adjacent building, possibly called 'De Moriaen'. These houses stood almost opposite the Holy Hearth chapel which was a major pilgrimage site. Not far away was the home of merchant, banker and art lover Pompeius Occo (1483-1537), who commissioned Jacob Cornelisz on various occasions. Merchants, humanists, scholars, artists and printers were frequent guests at Occo's large house, 'Het Paradijs'.

Jacob and his wife Anna (d. between 1546 and 1551) had two sons and two daughters. The boys, Cornelis Jacobsz (*c.* 1490-1532) and Dirck Jacobsz, both became painters and were taught by their father. No work by Cornelis has survived; Dirck Jacobsz was one of the first portrait painters in the Northern Netherlands. Karel van Mander notes that when Jan van Scorel (1495-1562) began his appren-

130912_p164_320.indd 307 18-02-14 11:31

ticeship to Jacob Cornelisz in 1512, the latter had a twelve-year-old daughter. This may have been Anna Jacobsdr (b. *c.* 1500), who married goldsmith and assayer Michiel Brugman of Amsterdam around 1524. The other daughter, whose name and date of birth are unknown, married Thonis Egbertsz, who appears to have worked in Jacob Cornelisz's workshop.

In 1526, 1527 and 1528, Jacob Cornelisz received a payment from Egmond abbey for his work on a major altarpiece (cat. 58). An archive record dated 18 October 1533, states that Anna was a widow. That was probably the year in which he died, since 1533 is inscribed prominently on his posthumous portrait (cat. 59).

Because so little is known about Jacob Cornelisz, it is a remarkable that a Bible he once owned has survived: a copy of the first printed book in the Netherlands, the 1477 Delft Bible, with an inscription by the owner and some marginal notes (Focus 6). He may also have possessed prints and books of hours. He certainly drew inspiration from prints by other artists and woodcut illustrations in books of hours (cat. 1, cat. 5, cat. 6, see also Focus 5). Alternatively, Van Oostsanen may have had access to these in Pompeius Occo's collection.

APPRENTICESHIP

It is unclear who taught Jacob Cornelisz his trade. His early style of painting suggests Geertgen tot Sint Jans of Haarlem: perhaps it was to the latter that he owed his decorative, rather primitive use of form, his attention to detail and the narrow, egg-shaped heads of his women. It is also thought that the Master of the Figdor Deposition who worked in Haarlem or Amsterdam, or both, may have been Jacob's teacher. Jacob Cornelisz's work is so similar to this master's work that it has been suggested that paintings by the Figdor master were actually early works by Van Oostsanen. Another theory is that Jacob Cornelisz learned his craft under the Master of the St Bartholomew Altar, who worked in Cologne. Some of Jacob's early works (such as cat. 3 and 7), show similarities with the work of this anonymous German artist.

In 1505, 1507, 1510 and 1516, the records of Antwerp's St Luke's guild list a painter called Jacob of Amsterdam. Is this perhaps Jacob Cornelisz van Oostsanen, as has been thought? Given the many woodcuts that Jacob Cornelisz made in Amsterdam in this period – note the inclusion of the arms of Amsterdam – the likelihood is small.

NAME

Jacob Cornelisz first used his monogram on his first series of prints in 1507: an inverted W, intersected by a V, and flanked by the letters I and A. I WV A: I[acob] W[ar] V[an] A[msterdam]. He first used the monogram on his paintings in 1523. In Jacob's day, the monogram would have been widely known. It was a guarantee of quality. Interestingly, the W V monogram was also used by Dirck Jacobsz and Jacob's nephew Cornelis Buys II, in combination with their own initials: D[irck] I[acobsz] and C[ornelis] B[uys] (see Focus 1). In the seventeenth century, the monogram was forgotten until in 1832 art historians rediscovered that it signified Jacob Cornelisz.

So Jacob Cornelisz's surname was War, not Van Oostsanen. In Jacob's day there was no definitive system of surnames. Children would be named after a grandparent or some other significant family member. That is why Jacob's brother – also a painter and active in Alkmaar – was named Cornelis Buys rather than Cornelis War, and his son was named Cornelis Buys II (Focus 2 and 3). Buys is a name that often occurred in the family, apparently at random. However, while Jacob Cornelisz's surname has been the subject of discussion, clearly painting was a common denominator in the family. Indeed, Jacob's grandson Cornelis Anthonisz followed his grandfather and worked as a painter and print-maker in Amsterdam.

PAINTINGS SEEN BY KAREL VAN MANDER

It is interesting to note that Karel van Mander describes certain works by Jacob Cornelisz in especially laudatory terms in his *Schilder-Boeck*. The biographer had evidently seen some of them himself, while others were known by reputation. Two of Jacob Cornelisz's altarpieces were on public display in Amsterdam's Oude Kerk in the sixteenth century: one of the *Deposition* and the other showing the *Seven Works of Mercy*. While both had been torn down when the church was stripped of its Catholic decorations, fragments of the latter were saved, and Van Mander saw these in Haarlem in the possession of the otherwise unknown Cornelis Suycker. He also mentions a *Circumcision* painted in 1517

(possibly cat. 30). At the home of a widow named Van Sonneveldt in Alkmaar, Van Mander saw another *Deposition*, with a landscape that he thought was painted by Jacob's apprentice and assistant Jan van Scorel.

Van Mander also mentions Jacob's woodcuts. He saw a round depiction of the Passion, another square Passion and nine 'extremely fine Men on Horseback'. These are apparently the *Great* or *Round Passion* (cat. 11), the *Small Passion* (cat. 47) and possibly the series of *Counts and Countesses of Holland* (cat. 33). Van Mander's allusion suggests that Jacob's woodcuts were well known and admired among collectors.

JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN'S PAINTINGS (Summary of chapters 11 and 14, Daantje Meuwissen)

With their style and themes, Jacob Cornelisz's early paintings stand firmly in the mediaeval tradition. Yet he was soon innovating, and much earlier than previously thought, especially with the use of Renaissance ornamentation. The watershed came in 1523, when a definite change in style is discernible. His oeuvre can be divided into three phases: early work (*c.* 1500-1510), middle years (*c.* 1510-1520) and late work (*c.* 1520-1533).

JACOB CORNELISZ'S STYLE OF PAINTING

Jacob Cornelisz's style is clearly recognisable: his compositions are often filled with abundant detail and ornamentation. Only in his later work is the composition simpler and more of the detail omitted. Jacob provided variation by giving his figures lively gestures and faces full of character. There is always something tangible about his paintings. The male figures have characteristic personalities with bony hands and fingers and almost swollen joints (cat. 13). Jacob's women have egg-shaped heads on thin necks, a pointed, often double chin and rather flat faces; the eyebrows are well-defined and the eyelids rather thick. Both men and women wear garments with deep folds. While they appear flat and serpentine in his early work, they are more angular in later paintings and eventually flow realistically (cat. 57).

A typical aspect of Jacob's work is the thick impasto quality of the paint. It is possible that the artist used tempera – pigment mixed with egg rather than oil – or some other thickening agent to give his paint more body. The result is that the painted surface appears almost tangible, as if it were applied on a hard, smooth surface like copper. Another quality of Jacob's paintings is that they seem 'drawn in paint' rather than painted, a quality that may have developed from Jacob's activities as a print-maker. The application of the paint is also reminiscent of tempera technique, with the parallel hatching characteristic of work in this fast-drying medium. Jacob Cornelisz never painted shadow areas on faces with darker paint, instead he applied minuscule comma-shaped hatching in dark-brown paint. Each form is outlined with a dark-brown or black contour. Jacob's later paintings are less meticulously executed: the tapestry-like structure of his early work gradually made way for a more glazed, thinly applied paint, although the precise, graphical application of paint never really disappears.

Jacob's palette is equally recognisable: he preferred subdued, even murky or dull colours, rusty hues with plenty of brown, dark green and dark blue. Often these are saturated colours, with areas of primary red and bright green here and there. Again, this tends to change in his later work, after 1523: the colours become brighter, with more pastel hues.

DIFFERENCE IN QUALITY

Although Jacob's paintings are clearly recognisable, the quality of the works attributed to him is hardly consistent. This resulted from the division of labour in the workshop. The master used apprentices and assistants to complete his work. Jacob's sons Cornelis and Dirck are known to have worked under him, along with the only named apprentice/assistant Jan van Scorel. Jacob's grandson Cornelis Anthonisz also trained in the workshop. Who else worked there and how Van Oostsanen divided the work is not known. Presumably, the artist dealt with important commissions personally (cat. 13, 29). Other works may have been painted entirely or partially by assistants, after a design by the master (cat. 23, 25b).

130912_p164_320.indd 309 18-02-14 11:31

EARLY PAINTINGS, *C.* 1500-1510

In the years 1500 to 1510, Van Oostsanen was making traditional paintings for Church patrons and an increasingly wealthy burgher class. Two dated works are known from this period: *Noli Me Tangere*, now in Kassel (cat. 3), and a *Crucifixion* in New York (cat. 4), both made in 1507. Around 1505-1510, Van Oostsanen painted a *Holy Family*, which was purchased by Pompeius Occo (cat. 6). Another two small works showing *Christ as the Man of Sorrows* also date from this period: an arched panel (cat. 8) and a triptych (cat. 7) which recently appeared in the art market.

While remaining within a traditional framework, Van Oostsanen sought his own path. Drawing inspiration from contemporaries such as Albrecht Dürer (1471-1528) and Lucas van Leyden (1489/94-1533), he adapted their compositions and motifs to suit his own visual idiom. Jacob's strength lay undoubtedly in his exceptional technical skills as a painter and his keen observation. For example, it was probably Lucas's engraving of *David and Abigail* of *c.* 1507 that inspired Jacob to tackle the same theme, yet he did so in an entirely different way (cat. 5). No major commissions are known from this initial period, although that need not mean none were received. The panels of *St Bartholomew* (cat. 1.a) and *St Hubert* (cat. 1.b) – which most probably date from this period – may be fragments from a large commission. The panels formed the front and back of a single panel: they are of identical size and stylistically similar, moreover, it was recently established that the two panels come from the same tree.

PAINTINGS AND ALTARPIECES OF *C.* 1510-1520

One major commission stands out in the years 1510-1520: the altarpiece of *St Jerome*, a polyptich with five panels painted in 1511, now in Vienna (cat. 10). This type of complex altarpiece was unusual in the Northern Netherlands. That Jacob Cornelisz was able to realise a major commission like this reveals the extent of his prestige and ambition. Unfortunately, the identity of the patrons shown in the central panel is no longer known, nor indeed is the intended location for the work. Recent research has shown that the brocade pattern on St Jerome's throne – also in the central panel – matches decorative motifs on the columns of Amsterdam's Oude Kerk. Whether this means that the altarpiece stood in that church is unclear; it may just be a coincidence.

The Renaissance ornament on St Jerome's throne is one of the earliest examples of Renaissance architectural design in the Northern Netherlands. It shows that Jacob was well-informed about the latest fashions in art and design in the Low Countries and abroad.

That is also apparent from the decoration in his *Adoration of Christ* now in Naples (cat. 13), painted for the Boelen family in 1512, another major commission from this period and perhaps the summit of Jacob's achievement as a painter. It was intended for Amsterdam's Carthusian monastery, called St Andrew's in Safe Haven – which explains the unique view of the sea in the background. Sixteen portraits of members of the Boelen family are incorporated into the picture. The painting was made to commemorate various late family members for whose eternal salvation prayers would be said. This was also the purpose of the *Adoration of the Magi*, a triptych painted for the Heereman family of Amsterdam in 1517 and now at the Rijksmuseum (cat. 29).

Jacob Cornelisz also received commissions from the county of Holland, such as the portrait of procurator fiscal Jacob Pijnssen, who was appointed by the Habsburg emperor (cat. 15). Around 1516, Jacob painted an altarpiece of which the centre panel has since been lost. The side panels remain: the left portraying St Christopher and a patron, recently identified as Dirk Willemsz van Rietwijk, a canon of St Catharine's chapel at Egmond abbey (cat. 27). Near the abbey lay Nieuwburg castle, where Jan Gerritsz van Egmond – a burgomaster of Alkmaar – was bailiff. In fact several versions of Jan Gerritsz's portrait by Jacob Cornelisz exist (cat. 32.a-c). The first probably dates from around 1518; the others were presumably painted after the subject's death in 1523, possibly commissioned by his children.

A successful composition created at Jacob's workshop was the *Madonna and Child with Angels*. This theme was repeated in paintings of different quality and size, and featuring different variations, available ready-made or to order (cat. 21, 24, 25.a-b, 26). Pompeius Occo was one of the workshop's patrons who commissioned a triptych with this composition (cat. 21).

LATE WORK, *C.* 1520-1530

It was only in the later stages of his career that Jacob Cornelisz began signing his paintings. The magnificent *All Saints* altarpiece of 1523 is the earliest known painting bearing his monogram (cat. 50). While it was a major commission, the patron and the intended location are unfortunately not known. It may have been intended for an All Saints altar, or an altar dedicated to the Holy Trinity. It is tempting to think that it was made for the high altar at Amsterdam's Oude Kerk which was dedicated to the Holy Trinity, but no evidence exists to substantiate this.

The brilliant use of colour and the pastel tints of the *All Saints* altarpiece were a new departure after Jacob's earlier work. In fact this piece connects to the works that followed after 1523 in which Van Oostsanen changed his approach, tackling new subjects, employing more sedate compositions and using bright colours. The decorative, tapestry-like arrangement and relatively thick paint made way for a glazed finish and thin brush strokes. Instead of the previously subdued colours, he used pastel tints such as ice blue, soft yellow, pink and lavender. A possible explanation may lie in Jan van Scorel's return from the Holy Land and Italy in 1524. The latter's impressions of Antique art and the Italian Renaissance in Rome were an inspiration for artists in the Northern Netherlands, not least his former teacher. It has been suggested that Jacob made his own pilgrimage to the Holy Land in 1525, although no proof exists.

A characteristic work of this period is *Salome with the Head of John the Baptist*, painted in 1524: a tranquil composition in bright colours (cat. 52). Before that, in 1519, Jacob Cornelisz painted a half-length *Mary Magdalen* (cat. 34). He adopted the format from fellow artists working in the Southern Netherlands, such as Quentin Massijs and Joos van Cleve. In this period, Jacob also explored new possibilities for traditional subjects, as in the *Crucifixion* of around 1524 (cat. 52), in which Christ is not shown frontally as usual, but three-quarters.

As a result of a growing familiarity with biblical stories which followed the publication of vernacular Bibles, episodes from the Old Testament were becoming popular themes in Northern Netherlandish paintings and prints. A fine example is Jacob's *Saul and the Witch of Endor*, painted in clear pastel colours in 1526 – an Old Testament theme which seems to have been portrayed here for the first time in detail. At the centre of the composition is a witch's coven. The message is clearly: look what happens to those who dabble in witchcraft (Focus 4).

That same year also saw the appearance of a triptych of the *Virgin Mary and Child* during the Flight to Egypt (cat. 56). The central panel was probably painted by Jacob; the side panels, with portraits of the patrons, were painted by his son Dirck Jacobsz in 1530.

It was in this period that the first genre paintings were being made in the Northern Netherlands. Jacob also played his part and painted an *Eyeglass Seller* (after 1520, cat. 36) with a clear moral message: selling a person glasses was a familiar euphemism for cheating in love. Paintings like this would have been intended for affluent urban buyers.

From the archives of Egmond abbey it appears that Jacob received a total of 225 guilders in 1526, 1527 and 1528 for paintings for a Holy Cross altar which were later lost. This enormous sum suggests that the altarpiece was a major work, possibly a five-panel polyptich. The Aachen *Temptation of Christ* (cat. 58) may originally have belonged to this altarpiece. With its use of brilliant colours and transparent glazes, the panel is the finest of Jacob's works as a Renaissance artist. In fact it appears to be the last painting known to be made by Van Oostsanen.

JACOB CORNELISZ AS PRINTMAKER (Summary of chapter 12, Huigen Leeflang)

Besides paintings, altarpieces and portraits, Jacob Cornelisz and his workshop also produced numerous woodcuts. As a printmaker, he focused on large multi-block prints, made by assembling several smaller sheets of woodcuts to create a single ensemble. Jacob appears not to have explored copperplate engraving at all.

His first woodcuts comprise a series of seven of the *Life of the Virgin Mary* signed with his mark in 1507 (cat. 2). Printed from seven woodblocks (one is lost but has been reconstructed), the sections were pasted together to form a frieze stretching almost two metres.

Until this time, book illustrations were the full extent of printed art in the Northern Netherlands.

130912_p164_320.indd 311 18-02-14 11:31

Lucas van Leyden began to explore the possibilities of independent printmaking in Leiden. Clearly the publication of books and prints was still in its infancy in Amsterdam and Leiden around 1500, which offered both artists ample opportunity to innovate. Jacob's multi-block woodcuts, like his *Life of the Virgin Mary*, were intended for display on walls of town houses, monasteries and convents, fraternities and possibly also schools. That explains the scarcity of these prints: after a number of years they would have been worn and torn, replaced and thrown away. Jacob's ensembles have therefore only survived in part. Smaller popular prints, aimed at pilgrims visiting the Holy Hearth chapel for example (cat. 35b), have vanished almost entirely without trace. Our perception of Jacob's print oeuvre is therefore incomplete and less reliable than that of an Albrecht Dürer or a Lucas van Leyden. In his own day, Jacob Cornelisz must have enjoyed considerable success with his large, skilfully designed ensembles, as the wide international distribution of the products of Amsterdam's first print producer testifies.

JACOB CORNELISZ AND HIS PREDECESSORS

Lucas van Leyden often responded to compositions by Dürer with his own versions in a kind of public rivalry. Jacob Cornelisz was less concerned to compete with those he borrowed from, than to use their ideas in his own interpretations of subjects. For example, his 1507 *Life of the Virgin Mary* would hardly have been possible without the example of a series of woodcuts about the Virgin that Albrecht Dürer began publishing in 1501. Yet Jacob's scenes are simpler, more linear and direct than Dürer's and testify to his talent for observation and empathy. His large format woodcuts are a compilation of smaller, intimate scenes that appeal to the viewer's own perception. For biblical scenes, he would often consult contemporary books of hours printed in Paris, using the minuscule illustrations as a starting point for his own, more vibrant version (see Focus 5).

Jacob's *Great* or *Round Passion* (cat. 11) was inspired by a Lucas van Leyden engraving made earlier, his *Round Passion* (1509). Comparisons between them reveal the major differences between the two masters. Beside their different technique and the number of scenes, even in those elements that reflect Lucas's examples directly, Jacob tells his own story. His predilection for faces with character and expressive gestures and poses are the real feature and charm of Jacob's woodcuts.

Even within a single series, his prints are full of variation in expression and execution. In his *Last Supper* for example, the first sheet of the *Round Passion*, the animated faces and gestures are entirely credible. By contrast, in his *Judas Kiss* the figures appear comparatively stiff and cold. Similar differences can be seen in the *Calvary* scenes in the *Life of the Virgin Mary* series and the *Round Passion*. It is tempting to attribute these differences to the authorship of the works, some being cut by the master and others by assistants. While this remains uncertain, the wide range in quality of the blocks reflects the circumstances in a large workshop with artists of varying skill. Presumably Jacob's sons Cornelis and Dirck contributed to the prints; perhaps also his two daughters and grandsons.

PAINTER, PRINTMAKER, DESIGNER

What Jacob did before he established himself in 1507 as a printmaker and painter is a matter for speculation. The boundaries between fine and applied art and crafts were ill-defined. Artists often engaged in several art forms at the same time and many examples exist of artists who also made architectural designs, ornament, sculpture and metalwork. Draughtsmanship lay at the heart of design, whether for three-dimensional art of for paintings and prints.

An unusual aspect of Jacob's woodcuts is the prominent place given to ornamental and architectural elements, especially in the decorative frameworks of his large woodcuts. The complex, late-Gothic border of the *Life of the Virgin Mary* shows his tremendous skill in this area. Compared to other Dutch artists of his generation, Jacob was quick to exchange the late-Gothic ornamental style for the elaborate Renaissance frames. These frames, incised in the woodblock, are similar to the low-relief carvings that carpenters applied to choir stalls or sculptural altarpieces. Indeed, the tools used in woodcarving and woodblock cutting are similar: chisels, gouges and knives. It is not unreasonable to imagine that Jacob produced ornamental designs for prints, as well as three-dimensional carvings.

Another reason to assume that Jacob Cornelisz and his workshop may have been involved in three-dimensional art is Jacob's mark. Several of his paintings bear this monogram – the earliest in 1523.

130912_p164_320.indd 312 18-02-14 11:31

His prints, however, were consistently identified by his mark from the outset. The use of a maker's mark is a practice adopted from the world of precious metals. Since many of the early engravers served their apprenticeship in that field it soon became general practice among printmakers. Jacob seems to have cut some blocks himself, although he probably left others to his assistants. The consistent use of his own mark shows that he saw his woodcuts as his own product, and the quality of which he thereby guaranteed.

COLLABORATION WITH DOEN PIETERSZ

It is not entirely clear when the publisher Doen Pietersz (*c.* 1480-after 1536) on Amsterdam's Warmoesstraat became involved in the production and distribution of Jacob's woodcuts, but they soon developed a close partnership. In 1513, Pietersz reused some of the woodblocks from the *Life of the Virgin Mary* (cat. 2): certain scenes were cut out of the blocks and provided with a Renaissance-style frame printed from separate blocks to create a new series of the *Seven Sorrows of the Virgin Mary*. This innovative and more efficient method of printing the border may have been the publisher's idea. The publication of previously used prints and series in different frames and in different combinations – as in the 1517 edition of Jacob's *Round Passion* (cat. 11) – seems also to have been a well-planned publishing manoeuvre. The use of interchangeable blocks with Dutch, French and Latin texts shows that the enterprise was aimed at both an international and a local Dutch market.

Perhaps it was Doen Pietersz who first thought of producing new woodcuts. Yet the prominent display of Jacob's mark suggests that the artist played a leading role in the production of the prints, which were first and foremost his work. The publisher was responsible for the business side of producing and distributing the prints. In 1516, Doen Pietersz acquired an imperial charter to protect the prints and books he owned against pirate copiers – the document mentions a reissue of the *Round Passion* (1517) and the *Counts and Countesses of Holland* series of 1518 (cat. 11 and 33). For a series of *Twelve Sybils*, he also asked Lucas van Leyden to supply blocks and published the work of the two artists together (cat. 49).

PRINTS BY JACOB CORNELISZ IN A SIXTEENTH-CENTURY PRINT COLLECTION

One of the few well-documented early sixteenth-century print collections is that of Ferdinand Columbus (1488-1539) of Seville, son of Christopher Columbus. Ferdinand Columbus owned 15,000 books and 3,204 prints. The print collection, one of the largest in Europe, is no longer extant, but the works it contained are known thanks to a detailed inventory. Columbus's clerks described each print meticulously, even copying out the monograms and marks. These enabled them to distinguish between different print-makers, then as now.

The inventory reveals that Ferdinand Columbus owned several prints by Van Oostsanen – even more works than survive today. It is therefore an extremely useful source for a more complete overview of Jacob's graphic oeuvre. Columbus owned a complete *Life of the Virgin Mary* of 1507 (cat. 2), and a *Seven Sorrows of the Virgin Mary* of 1513 as well as a complete series of *Counts and Countesses of Holland* (cat. 33) Some of Jacob's print series were mounted on a scroll together.

Descriptions in the Columbus inventory record several prints that are otherwise unknown. For example, he owned a woodcut with Jacob's monogram and dated 1519, showing a man in a pulpit surrounded by an audience of women and men. Five prints have survived of a series of *Saints on Horseback* (cat. 9); Columbus's inventory shows that there were originally seven. A large *Dance Macabre* (dated 1519) formed a spectacular composition, made up of nine sheets and featuring 64 Dutch verses, according to the description. Clearly Jacob had already begun to make large woodcuts with allegorical, moralising subjects earlier in his career.

Among the Dutch prints in this Spanish collection, Jacob Cornelisz's work occupies a prominent place, proportionately more than the prints of Lucas van Leyden, for example. The presence of Jacob's prints underscores the international character and importance of his print business.

130912_p164_320.indd 313 18-02-14 11:31

CEILING PAINTINGS (Summary of chapter 13, Andrea van Leerdam)

Van Oostsanen's name is also linked to the monumental painted ceilings in no less than seven churches in the Northern Netherlands. That is over a quarter of the 24 known painted ceilings in the Northern Netherlands of the years 1450-1550.

The painted ceilings at Alkmaar's Great or St Laurens's church and St Ursula's church in Warmenhuizen, both showing the Last Judgement, can be attributed to Jacob and his workshop with certainty. Seventeenth- and eighteenth-century sources also record that Jacob Cornelisz painted ceilings which are now lost at both Hoorn and Noordwijk. Indirectly, the artist also influenced the design of the paintings at the Great church in Naarden and St Margaret's chapel in Terkaple (Friesland), since these feature themes from his prints. Most of these works – those that survive and those which were lost – were painted between *c.* 1515 and 1535.

All these were painted on barrel-vault ceilings in tempera: paint mixed with egg, casein or animal glue. In many cases the structure of the wood is visible through the paint. The choir ceiling was the usual location for these paintings, although in some cases both nave and transepts were also decorated.

CEILING PAINTINGS IN ALKMAAR AND WARMENHUIZEN

The *Last Judgment* in the choir at Alkmaar's Great or St Laurens's church occupies nine sections of the vaulted ceiling above the choir. Some of the ceiling sections in the north transept are decorated along the edges, and feature a central design that connects with the altar that once stood directly beneath. The emblem of St George with a crossbow indicates that this section once housed an altar dedicated to Alkmaar's civic guard. The south transept and the nave once had similar designs. All these paintings were added in the final phase of a thorough renovation that began in the late fifteenth century. The choir paintings are dated 1518: the renovated choir was reconsecrated in 1519, after the painting had been completed.

Art historians attributed the paintings to Jacob Cornelisz and his workshop in the early twentieth century, based on the style of painting. Jacob's brother Cornelis Buys I, who lived and worked in Alkmaar, was probably involved as an assistant: archive records show that he received payment for painting a section of the transept ceiling in 1516.

The *Last Judgment* in the choir at St Ursula's in Warmenhuizen covers five vaulted sections. Four of these feature scenes from the Old Testament. The seventeenth-century *Schoorlder Kronycxken* records that the paintings in Warmenhuizen were painted in 1525 by Jan van Scorel. The date may be correct, however since the recent restoration in 1990-1999, the work is now attributed to Jacob Cornelisz and his workshop based on stylistic analysis.

Some of the features of the ceiling paintings in Alkmaar and Warmenhuizen indicating that Jacob Cornelisz and his workshop were the authors include the facial types and the combination of Gothic and Renaissance elements. Especially characteristic is the linear rendering of the figures: Jacob and his assistants worked consistently with clear, dark contours and with parallel hatching to show shade and highlights. This graphic style is typical of all the master's paintings. Based on the quality and the characteristic painting style it is highly likely that Van Oostsanen himself climbed the scaffolding. He would certainly have had plenty of help from Cornelis Buys and an unknown number of assistants.

Several identical groups of figures occur in the ceiling paintings in Alkmaar and Warmenhuizen. Yet these appear in quite different compositional contexts in the two churches. The Warmenhuizen painting is therefore by no means a copy of the Alkmaar ceiling – the composition that Jacob Cornelisz designed was entirely new.

CEILING PAINTINGS AT HOORN, NOORDWIJK, NAARDEN AND TERKAPLE

The choir at Hoorn's Great or St Pancras's church was decorated with a depiction of the Last Judgment and scenes from the life of Christ, which were apparently also painted by Van Oostsanen. These were irretrievably lost when the church was destroyed by fire in 1838. A local chronicle in Hoorn mentions in 1604 that Jacob Cornelisz painted a *Last Judgment* above the choir in 1522. A seventeenth-century reissue of the chronicle adds that Jacob's familiar inverted W mark could also be seen.

According to a source dating from 1719, Van Oostsanen painted the ceiling of St Jeroen's church in Noordwijk-Binnen with depictions of the martyrdom of St Hieron or, in Dutch, Jeroen. The paintings in the church have long since gone and no other sources refer to a suggested commission from this pilgrimage site. Whether the seventeenth- and eighteenth-century attributions to Van Oostsanen are accurate is now impossible to say. What they do show is that the artist was well known among contemporaries as a painter of church ceilings.

While two ceiling paintings, one at Naarden's Great church and the other at St Margaret's chapel in Terkaple, were not by Jacob himself, they contain direct quotations from his prints. In Naarden – where the ceiling painting was probably completed in 1518 – nine of the vaulted sections show scenes partly copied from Jacob's prints, especially from the woodcuts of his *Great* or *Round Passion* (cat. 11). Although the ceiling paintings in Terkaple (*c.* 1517-1537) were lost in 1854, drawings survive to testify to their appearance. Six of the twelve vault sections contained references to the woodcuts of the *Great* or *Round Passion*. They testified to the speed and extent of the spread of Jacob's prints.

AMSTERDAM'S OUDE KERK

The ceiling paintings at Amsterdam's Oude Kerk were completed in phases between around 1470 and 1550. Since the paintings are not preserved in their entirety, it is difficult to establish attribution. However, there is a clear, though previously unremarked indication that Jacob Cornelisz was involved in the Oude Kerk decoration, of which he was after all a parishioner. The columns of the choir were painted around 1510-1520 with a gold brocade pattern, as a background for sculptures standing against them. To achieve a realistic imitation of the extremely expensive gold brocade, painter referred to drawings of textile patterns which they used in other works too, and in other formats. Each workshop had its own patterns. Two columns in the Oude Kerk choir feature one of the patterns from Jacob Cornelisz's workshop (pp. **). The pattern on another column is not exactly the same, yet it closely resembles another of Jacob's patterns. Further research is needed to establish the extent of Jacob's involvement in the Oude Kerk decorative programme.

OTHER FORMS OF ART AT JACOB'S WORKSHOP
Designs for painted glass roundels (cat. 37-39, Ilja M. Veldman)

Like many of his fellow artists, Jacob Cornelisz produced designs for painted roundels. These formed a significant aspect of art production throughout the Low Countries in the late fifteenth century. While most were round window panes with a diameter of twenty to twenty-five centimetres, some were rectangular. Inserted in a lead frame in a larger window of transparent glass, they served as decoration in churches, convents and monasteries, civic buildings and the homes of affluent burghers. Painted roundels developed into a flourishing art form in the late fifteenth century. Some artists, such as Dirck Vellert and Dirck Crabeth, painted the glass panes themselves. Others drew the design and left the execution to workshops specialised in glass painting. Here artists would paint onto transparent glass using a special paint that merged with the glass when heated in an oven.

Typical subjects were devotional scenes or stories from the Old or New Testament, as well as moralising allegories or tales from classical mythology. These windows would often form a narrative series, since they were generally intended for more than one window. Workshops often produced several versions of a series. A scene might therefore appear several times elsewhere, although with minor variations since each roundel was made separately by hand. Thus, *Abraham's Intercession for Sodom*, a design by Jacob Cornelisz, appears in three different variations (cat. 39). Being fragile, few sixteenth-century roundels have survived.

Not many of Jacob Cornelisz's designs for roundels remain (cat. 17), although attributions to the artist are often hotly debated. In fact, many windows are clearly in the style of Jacob Cornelisz, which suggests that his designs circulated widely among the city's glaziers. Glass painters also used woodcuts and engravings as examples, and Jacob Cornelisz's prints were especially popular. The *Great* or *Round Passion* prints formed the basis for two windows in different series now in the Rijksmuseum (cat. 37-38).

130912_p164_320.indd 315 18-02-14 11:31

EMBROIDERY DESIGNS FOR LITURGICAL VESTMENTS (CAT. 40-43, HENRI DEFOER)

Another important area of activity for Jacob Cornelisz and his workshop was the supply of designs for embroidery on liturgical vestments. When celebrating mass, Catholic priests wear a chasuble, deacons wear dalmatic and subdeacons wear a tunicle. For other ceremonies, a priest wears a cope. These were traditionally made of silk, velvet or gold brocade. Often a chasuble, dalmatic and cope are all made of the same material to form an ensemble (cat. 40). The most expensive garments were those made of Italian gold brocade, shorn velvet with interwoven patterns of goldthread. Many of these garments are trimmed with strips of ornamental silk and goldthread orphreys. Dalmatics are decorated at the front and back with two narrow vertical bands. At the front of a cope are two wide vertical orphreys while the back has a shield-shaped design or hood. Traditionally, the orphreys at the front and back of a chasuble feature a Y-cross, a cross with arms that point diagonally up instead of horizontal.

These vestments could be extraordinarily expensive, especially if imported Italian gold brocade was used and goldthread was employed for the embroidery. Specialist embroiderers of orphreys were known as *acupictores*: their skill with the needle was such that their work resembled pictures in goldthread and silk. Embroiderers would work from patterns, often based on prints or existing embroidery. For more prestigious commissions, artists would be asked to design a special pattern.

A number of surviving embroidered vestments display such a close affinity with Jacob Cornelisz van Oostsanen's work that it seems probable that he supplied the designs. These feature biblical stories and portrayals of saints. Characteristic elements include his typical heads, and gestures and the composition of the scenes. A *Baptism of Christ in the Jordan* on a cope hood (cat. 40.2) is remarkably similar to a similar scene in a woodcut in Jacob's *Small Passion* (cat. 47). The embroidery workshops which executed Jacob's designs were probably also located in Amsterdam.

DRAWINGS AND A SKETCHBOOK

Although many were lost, several surviving drawings are attributed to Jacob Cornelisz and his workshop. These have been linked to art produced in the Amsterdam studio: designs – possibly for painted roundels (cat. 17, 18, 19) – or models for use as examples (cat. 20). Woodcut designs were lost in the process of carving since they were pasted onto the block. No designs for embroidery are known either. The drawings attributed to the master himself (cat. 17, 18, 19) typically feature a meticulously arranged foreground, a rapidly sketched background and areas of shade rendered with rough hatching.

It is extraordinary that a sketchbook should have survived from Jacob Cornelisz's workshop (Focus 7). It contains 51 pages filled on both sides with portraits, figure studies, town views, perspective exercises, ornamental designs, animal studies and sketches of work by other artists. The small pocketbook was principally used to record art works and motifs, as well as to draw scenes of life in Amsterdam. In fact, recent research suggests that many of the drawings in the sketchbook are probably by Jacob's grandson, Cornelis Anthonisz.



130912_p164_320.indd 317 18-02-14 11:31

FOTOVERANTWOORDING

Aken, Suermondt-Ludwig-Museum, cat. 6, cat. 58
Alkmaar, gewelfschilderingen Grote of Sint Laurenskerk, Haakma Wagenaar & Van den Brink (foto's Joop Elsinga), afb. 13.1, 13.2, 13.3, 13.5, 13.8, 13.9, 13.11, cat. 31
Alkmaar, Stedelijk Museum Alkmaar, afb. U3.1
Amsterdam, Collectie Aelbert, cat. 44.a, 44.d, 44.e
Amsterdam, Amsterdam Museum, afb. pp. 9-10, afb. 1.3, 1.5, 2.4, 2.5, 2.8, 3.10, 4.3, 6.4, 6.7, 6.8, 7.6, 8.3, 8.6, 8.7, 9.3, 9.4, 9.5, 9.6, cat. 16, cat. 32.a
Amsterdam, Amsterdam Museum, bruikleen Stichting Genootschap Amsterdam Museum, afb. 2.6
Amsterdam, Amsterdam Museum, bruikleen Stichting Het Begijnhof Amsterdam, afb. 3.3, 3.4, 3.5, 8.2
Amsterdam, Amsterdam Museum, bruikleen Protestantse Gemeente te Amsterdam, cat. 22.a-c
Amsterdam, Amsterdam Museum, bruikleen van Stichting Spirit, afb. 3.9
Amsterdam, Amsterdam Museum, bruikleen van de Stichting Elisabeth van Thüringenfonds, voorheen Sint-Elisabeths of Grote Gasthuis, Haarlem, afb. 5.5
Amsterdam, Amsterdam Museum, bruikleen Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, afb. 5.6
Amsterdam, Amsterdam Museum, Monique Vermeulen, afb. 13.16 (foto pilaar Oude Kerk)
Amsterdam, Bureau Monumenten en Archeologie, afb. 3.6, 4.8
Amsterdam, Koninklijk Paleis Amsterdam, Tom Haartsen © Stichting Koninklijk Paleis Amsterdam, afb. 2.7
Amsterdam, Rijksmuseum, afb. 1.8, 2.3, 5.3, 7.3, 7.4, 10.3, 10.5, 11.5, U4.1, 12.2, 12.3, 12.6, 12.8, 12.13, 13.15, 14.3, cat. 2.4, cat. 6.2, cat. 9.4, cat. 11.1-12, cat. 32.1, cat. 33.1-4, cat. 35.a-b, cat. 37, cat. 38, cat. 40.2.a, cat. 47.a.1-8, 47.c-e, cat. 48.1-5, cat. 49.1-4, cat. 51, cat. 57, cat. 59
Amsterdam, Rijksmuseum, aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt, cat. 12
Amsterdam, Rijksmuseum, aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt en dhr. en mevr. Middendorf, Washington, cat. 29
Amsterdam, Rijksmuseum, aankoop uit het F.G. Waller-Fonds, cat. 47.b
Amsterdam, Rijksmuseum, bruikleen van het Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, cat. 52
Amsterdam, Rijksmuseum, bruikleen van de stad Amsterdam, afb. 6.5, 7.9
Amsterdam, Rijksmuseum, legaat van Jhr. J. de Witte van Citters, Den Haag, cat. 21.2
Amsterdam, Rijksmuseum, schenking van G.A. Heineken, cat. 46
Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam, afb. 1.4, 3.8, 4.7, 6.3, 9.7
Amsterdam, Stadsarchief Amsterdam, Atlas Dreesman, afb. 3.7, 4.5
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, cat. 21
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen © Lukas – Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens, cat. 21.1
Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, © Hugo Maertens, afb. 7.11, cat. 8
Bamberg, Senger Bamberg Kunsthandel, cat. 7
Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cat. 1.b, cat. 26
Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, afb. 11.17, U7.2, U7.3, U7.4, U7.5(links), 14.2, 14.5, cat. 9.1, cat.17, cat. 19, cat. 28.1, cat. 32.2, cat. 54
Brugge, Musea Brugge © Lukas – Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens, afb. 13.10
Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, cat. 2.2
Chicago, The Art Institute of Chicago, Photography © The Art Institute of Chicago, afb. 14.4, cat. 14
Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, afb. 12.7
Cologny (Genève), Fondation Martin Bodmer, afb. U2.2
Den Haag, Museum Meermanno Westreenianum, afb. U5.2, U5.4, U5.6
Duijn, Esther van, tracing van de jurk van de heilige Ursula, afb. 13.16
Düsseldorf, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, © Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK, cat. 2.5
Enschede, Rijksmuseum Twenthe, Enschede, fotografie R. Klein Gotink, cat. 15
Gent, Museum voor Schone Kunsten, © Lukas – Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens, afb. 11.16, cat. 53
Haarlem, Teylers Museum, afb. 7.7
Kampen, Gemeentearchief, afb. 4.6
Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museumslandschaft Hessen Kassel, afb. 11.3, cat. 3, cat. 50
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, SMK Photo, cat. 5
Leeuwarden, Fries Museum, afb. 13.14
Londen, The Trustees of the British Museum, afb. 12.13, cat. 2.1, cat. 2.3, cat. 2.6, cat. 9.3, cat. 9.5, cat. 28.2
Londen, The Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013, afb. 7.8
Los Angeles, https://archive.org/details/divinaproportionoopaci, Getty Images, U7.5 (rechts)
Naarden, Stichting Grote Kerk Naarden, afb. 13.13
Napels, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, Fototeca della Soprintendenza Speciale per il PSAE e per il Polo Museale della città di Napoli, 4.4, cat. 13
New York, The Morgan Library and Museum, afb. U6.1
Parijs, Bibliothèque nationale de France, afb. 12.1, 12.11, U5.5, cat. 2.7, cat. 9.2, cat. 18
Parijs, Fondation Custodia, collectie Frits Lugt, afb. 12.14, U7.1
Parijs, Musée du Louvre, Département des Peintures, cat. 32.b
Poeldijk, Parochiekerk Sint Bartholomeus, cat. 1.a
Portland (Oregon), Portland Art Museum, Gift of the Samuel H. Kress Foundation, cat. 30
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen/ Studio Tromp, Rotterdam, afb. 7.10
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen/ Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Rijswijk/ Amersfoort, Studio Tromp, Rotterdam, afb. 11.4, cat. 25.a, cat. 27.a-b, cat. 61.a-b
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen/ Bruikleen Stichting Museum Boijmans Van Beuningen (Collectie Koenigs)/Studio Buitenhof, Den Haag, cat. 20
St. Louis, Saint Louis Art Museum, afb. 11.11, cat. 34
Straatsburg, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg © Photo Musées de Strasbourg, M. Bertola, cat. 44.b-c
Stuttgart, Staatsgalerie, afb. 11.18, cat. 56
Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, cat. 23.1
Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, Photography, Inc., Toledo, afb. 10.2, cat. 60
Uden, Museum voor Religieuze Kunst Uden (langdurig bruikleen parochie OLV Presentatie, Aarle-Rixtel), cat. 25.b
Utrecht, Museum Catharijneconvent, afb. 7.5, cat. 23, cat. 39, cat. 40.1-4, cat. 41, cat. 42, cat. 43, cat. 45
Verenigde Staten, particuliere collectie, cat. 4, cat. 24, cat. 28, cat. 32.c, cat. 36,
Warmenhuizen, Ursulakerk, afb. 13.4, cat. 55
Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, afb. 12.12, 13.7
Wenen, Kunsthistorisches Museum, afb. 11.7, cat. 10

COLOFON

Deze publicatie verscheen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Van Oostsanen – de eerste Hollandse meester* in het Amsterdam Museum, het Stedelijk Museum Alkmaar en de Grote of Sint Laurenskerk Alkmaar, in samenwerking met het Rijksmuseum en de Radboud Universiteit Nijmegen

15 maart – 29 juni 2014

Samenstelling tentoonstelling
Onderdeel Amsterdam Museum:
Daantje Meuwissen, Laura van Hasselt,
Norbert Middelkoop, m.m.v. Huigen Leeflang
Onderdeel Stedelijk Museum Alkmaar:
Daantje Meuwissen, m.m.v. Huigen Leeflang

Locaties tentoongestelde werken
Amsterdam Museum: cat. nrs. 6, 7, 12, 13, 16, 21, 22.a-c, 23, 25b, 29, 35.a-b, 36, 37, 38, 42, 43, 46, 47.a.1-8, b, c, d, e, 51, 53, 59.
Stedelijk Museum Alkmaar: cat. nrs. 1.a-b, 2.1-7, 3, 4, 5, 8, 9.1-5, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 24, 25.a, 27.a-b, 28, 30, 32.a-c, 33.1-4, 34, 39, 40.1-4, 41, 44.a-e, 45, 48.1-5, 49.1-4, 52, 54, 58, 60, 61.a-b.
Niet tentoongesteld: cat. nrs. 10, 26, (31), 50, (55) 56, 57.

Samenstelling en inhoudelijke tekstredactie van deze publicatie
Deel 1: Yvonne Bleyerveld en Laura van Hasselt
Deel 2 en 3: Yvonne Bleyerveld en Daantje Meuwissen

Eindredactie
Yvonne Bleyerveld

Beeldredactie
Marleen van Dam, Laura van Hasselt,
Daantje Meuwissen en Promuse Culturele Projecten

Assistentie
Annelien Krul, Judith Niessen, Mélina Reintjens

Samenvatting
Yvonne Bleyerveld

Vertaling samenvatting
Sam Herman

Uitgave
Waanders Uitgevers, Zwolle
Amsterdam Museum
Stedelijk Museum Alkmaar

Ontwerp
Studio Berry Slok, Amsterdam

Druk
ÈposPress, Zwolle

© 2014 Waanders Uitgevers, Zwolle; Amsterdam Museum; Stedelijk Museum Alkmaar

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

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten van de illustraties volgens wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uitgever wenden.

ISBN 978 94 91196 96 6
NUR 642

www.uitgeverijwaanders.nl
www.amsterdammuseum.nl
www.stedelijkmuseumalkmaar.nl

130912_p164_320.indd 319 18-02-14 11:32

130912_p164_320.indd 320 18-02-14 11:32