

University of Groningen

## 'Uytnemende Schilder van Antwerpen'

Leeflang, Micha

**IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.**

### *Document Version*

Publisher's PDF, also known as Version of record

### *Publication date:*

2007

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

### *Citation for published version (APA):*

Leeflang, M. (2007). 'Uytnemende Schilder van Antwerpen': Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethoden. s.n.

### **Copyright**

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

### **Take-down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

*Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.*

### Hoofdstuk 3. Distributie en afname: Joos van Cleves altaarstukken in opdracht

#### Inleiding

‘De vermaerde heerlijke stadt Antwerpen, door Coopmanschap in voorspoet wesende, heeft over al tot haer gewenct d’uytnemenste onser Consten, die veel hun tot haer oock begeben hebben, om dat de Const geern is by den rijckdom.’<sup>310</sup> Wellicht zijn deze regels van Karel van Mander de meest geciteerde in de sociaal-economische en kunsthistorische publicaties die zich concentreren op de groeiende artistieke positie van Antwerpen aan het begin van de zestiende eeuw. Het citaat geeft aan hoe belangrijk de aanwezige kooplieden waren voor de opbloei van de Antwerpse kunsthandel.<sup>311</sup> De verkoop van kunstobjecten kan immers niet los worden gezien van de explosieve economische groei.<sup>312</sup> Ook bij de bestudering van de opdrachtsituatie voor kunstenaars blijkt dat handelaren uit met name Italië en de Hanzesteden van zeer groot belang waren. Schilders waaronder Joos van Cleve werden door het internationale karakter van de stad verplicht zich te verdiepen in en zich aan te passen aan de nieuwste en steeds veranderende trends op het gebied van de kunst in zowel binnen- als buitenland.<sup>313</sup> Als gevolg hiervan moesten kunstenaars hun middeleeuwse werkplaatsen, zoals Vermeylen het formuleerden, transformeren tot ‘proto-industriële ateliers’.<sup>314</sup> De wijze waarop Joos van Cleve zijn atelierpraktijken aanpasten aan de toenemende vraag werd reeds behandeld in het vorige hoofdstuk, maar in hoeverre zijn bepaalde werkmethodes gerelateerd aan de opdrachtsituatie?<sup>315</sup> Is er sprake van een bepaalde type ondertekening bij bestelde werken? Wat was het aandeel van de meester en welke partijen werden door Joos van Cleve uitbesteed aan andere kunstenaars? En is er een bepaalde routine vast te stellen met betrekking tot de geportretteerde opdrachtgevers?

Om antwoord te kunnen geven op deze vragen, moeten Van Cleves opdrachtgevers en hun bestellingen nader worden bestudeerd. Er zijn ten minste éénentwintig in opdracht vervaardigde altaarstukken of gedeeltes ervan van de kunstenaar en zijn ateliermedewerkers bewaard gebleven.<sup>316</sup> Hierbij worden autonome portretten

---

<sup>310</sup> Van Mander, fol. 219 r.

<sup>311</sup> Vermeylen 2003, p. 17; Honig 1998, p. 4.

<sup>312</sup> Vermeylen 2003, p. 15. Zie tevens hiertoe: Campbell 1976 en Ewing 1990.

<sup>313</sup> Vermeylen 2003, pp. 17-18.

<sup>314</sup> Vermeylen 2003, p. 18.

<sup>315</sup> Een dergelijk onderzoek met IRR naar memoriaalaltaarstukken werd met veel succes uitgevoerd door Faries en Van Buren (Faries/ Van Buren 1991, pp. 141-150).

<sup>316</sup> Altaarstukken met stichters en/ of wapenschilden: *Reinhold-altaarstuk* (Warschau, Muzeum Narodowe), twee triptieken met *De dood van Maria* (Keulen, Wallraf-Richartz-Museum en München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek), de triptiek *De bewening* (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut), triptiek met *De kruisiging* (Tokyo, The National Gallery); *San Donato-altaarstuk* (Genua, Chiesa di San Donato), drieluk met *De kruisafneming* (Edinburgh, The National Gallery of Scotland); Triptiek met *De aanbidding van de koningen* (Praag, Narodni Gallery); triptiek met *De getroonde Maria en Kind* (Wenen, Kunsthistorisches Museum); *Cerezo-altaarstuk* (Agaeta, Gran Canaria); *Santa Maria della Pace-altaarstuk* (Parijs, Musée du Louvre); twee luiken met stichters (Norfolk); *De Kruisiging* (Napels, Museo di Capodimonte); triptiek met *De aanbidding van de koningen* (Napels, Museo di Capodimonte); triptiek met *De aanbidding van de koningen* (Detroit, Detroit Institute of Art); *De kruisiging* (New York, Metropolitan Museum of Art); *Grote aanbidding van de koningen* (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen); drieluk met *Christus verschijnt aan Maria* (Powys Museum, Welshpool); triptiek met *De kruisafneming*, 25 april 1989, geveild bij Peel/ S in Madrid (Hand 2004, cat. 43, p. 138, afb. 128); een triptiek met *De getroonde Maria en Kind*, geveild bij Koller, Zurich (in maart 1998) en het paneel met *Christus en Johannes als kinderen* (Chicago, The Institute of Art). Het Kalkar-altaarstuk is in dit hoofdstuk buiten beschouwing gelaten, aangezien dit werk voor Joos van Cleves periode in Antwerpen werd vervaardigd en hij hierbij niet de eindverantwoordelijk was, maar een assistent.

buiten beschouwing gelaten, aangezien dit deel van Joos van Cleves productie een zelfstandig onderzoek vereist en buiten deze studie valt. De opdrachtgevers van elf werken konden aan de hand van wapenschilden of documenten worden geïdentificeerd (zie tabel 1). Hierdoor is het mogelijk om een idee te krijgen van de verspeiding van Van Cleves kunstwerken. Van acht van de bestelde schilderijen is de originele verblijfplaats bekend. Drie van de vier altaarstukken waren bestemd voor kerken in Italië en zijn in of nabij Genua te situeren.<sup>317</sup> Een vijfde Italiaanse opdracht die in verband kan worden gebracht met de stad Genua is het Cerezo-altaarstuk in Agaete (Gran Canaria).<sup>318</sup> Het altaarstuk werd namelijk besteld door de Genuese koopman Antón Cerezo, die woonde op het Canarische eiland, Gran Canaria.<sup>319</sup>

Drie andere altaarstukken waren bestemd voor Keulen en één voor Gdańsk.<sup>320</sup> De Keulse gebroeders Nicasius en Georg Hackeney bestelden twee drieluiken met *De dood van Maria*: één voor de Keulse kerk, Sankt Marien im Kapitol (nu in München, Alte Pinakothek) en één voor hun huiskapel, eveneens in Keulen (nu in Keulen, Wallraf-Richartz-Museum). De kleine triptiek met *De dood van Maria* (Wallraf-Richartz-Museum) van 1515 is de vroegst gekende opdracht in Antwerpen uit het oeuvre van Joos van Cleve.<sup>321</sup> Slechts één jaar later, in 1516, werd het Reinhold-altaarstuk met geschilderde luiken uit Van Cleves atelier geïnstalleerd in de Reinhold-kapel in de Sankt Marienkirche in Gdańsk.<sup>322</sup> In dezelfde periode werd mogelijk eveneens de hierboven vermelde tweede, grotere variant van *De dood van Maria* (München) vervaardigd en in 1524 schonk het Keulse raadslid, Gobel Schmitgen het altaarstuk met *De bevening van Christus* aan de Sankt Maria Lyskirchen in Keulen (nu in Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut).

Naast buitenlandse opdrachten, bestelden ten minste drie lokale handelaren een werk bij Joos van Cleve. Hierdoor is het tevens mogelijk de lokale klantenkring van de kunstenaar te bestuderen. Het drieluik met *De kruisafneming* (National Gallery of Scotland) werd besteld door Jan Perls (ca. 1480-1536) en Digna de Herde.<sup>323</sup> Hun beiden vaders waren voormalige burgemeesters van Antwerpen. Jan Perls die was afgestudeerd aan de universiteit van Leuven was hoogstwaarschijnlijk werkzaam als koopman in Antwerpen.

---

<sup>317</sup> Vier werken voor Italië: het San Donato-altaarstuk (Genua, Chiesa di San Donato), de triptiek met *De kruisiging* (New York, The Metropolitan Museum of Art), de grote *Aanbidding van de koningen* in Dresden, dat zich oorspronkelijk in de Chiesa di San Luca di Albaro bevond, en het grote altaarstuk met *De bevening van Christus* uit de Chiesa di Santa Maria della Pace (Parijs, Musée du Louvre). De opdrachtgever op De kruisiging in New York kon niet worden geïdentificeerd, door de aanwezigheid van heiligen Anthonius van Padua en Nicolaas van Tolentino op het rechter binnenluik lijkt een Italiaanse oorsprong zeer aannemelijk. De twee heiligen zijn zeer bekend in Italië, maar kwamen nauwelijks voor in de Nederlanden (Ainsworth in Ainsworth/ Christiansen 1998, pp. 356-359).

<sup>318</sup> Het Cerezo-altaarstuk is verzaagd en de verschillende onderdelen zijn verspreid over twee kerken: Ermita de Nuestra Señora de las Nieves en de Nuestra Señora de la Concepción, beide in Agaete in het Noorden van Gran Canaria.

<sup>319</sup> Scaillièrez 2003, pp. 15-23.

<sup>320</sup> De twee bijna identieke triptieken met *De aanbidding van de koningen* in Napels (Museo di Capodimonte) en Detroit (Detroit Institute of Art) zijn waarschijnlijk eveneens door een Duitse opdrachtgever besteld. De halsband van de hond op het rechter binnenluik is voorzien van drie wapenschilden. Twee hiervan konden worden geïdentificeerd: het middelste schild is die van het hertogdom Mark-Kleef en de rechter met de dubbele adelaarskop van het Bourgondisch Romaanse Rijk. De linker met een blauw anker op een wit (of geel?) schild kon niet worden geïdentificeerd (Hand 2004, p. 81. Zonder verder uitleg veronderstelt Hand dat dit wapen het wapenschild is van de familie De Jong uit Utrecht of de familie Becks uit Amsterdam.

<sup>321</sup> Friedländer 1972, p. 19; Sander 1993, pp. 175-203.

<sup>322</sup> Szmydki 1986, pp. 23-73; Hand 1978, pp. 92-106.

<sup>323</sup> Hand 2004, p. 138 (cat. 42), afb. 56 (op p. 57).

Op de luiken van *De kruisiging* in Napels (Museo di Capodimonte) zijn Marcus von Kirch (1473-1546), wiens familie oorspronkelijk uit Lindau kwam, en zijn echtgenote Margriet Schats uit Mechelen vereeuwigd.<sup>324</sup> Documenten tonen aan dat Von Kirch als koopman zijn werkzaamheden uitvoerde in Bergen op Zoom en Antwerpen. Vandaar dat deze opdracht, ondanks de Duitse geboorteplaats van de opdrachtgever, wordt beschouwd als Nederlandse.<sup>325</sup> Een derde schilderij dat in Nederlandse opdracht werd vervaardigd is *Christus en Johannes de Doper als kinderen* in Chicago, dat is voorzien van het wapenschild van de Amsterdamse bankier en kunstverzamelaar, Pompeus Occo (1483-1537).

Hoewel er geen sprake lijkt te zijn van een concentratie van werken in opdracht van personen van een bepaalde herkomst in een specifieke periode, is het onmogelijk om dit met zekerheid vast te stellen. Hiervoor is het totaal van énéntwintig werken immers te klein. Bovendien is van elf werken geen exacte datering bekend en worden bijna alle opdrachten waarvan de opdrachtgevers onbekend zijn gebleven aan de hand van stilistische eigenschappen gedateerd tussen 1520 en 1530 (zie ook hoofdstuk 5). Bovendien zijn stilistische elementen bij het bepalen van een chronologie bij het onderzoek naar de schilderijen van Joos van Cleve, zoals zal blijken, niet altijd even betrouwbaar. De informatie over bestelde werken uit Joos van Cleves vroegste periode in Antwerpen van 1515 tot 1519 is in tegenstelling tot de periode 1520-1540 veel vollediger (zie tabel 1). In de periode 1515-1518 werden immers vijf opdrachten vervaardigd voor vier bij naam bekende opdrachtgevers van verschillende herkomst: Keulse, Baltische, Genuese en Zuid-Nederlandse. Doordat deze vijf werken; de twee *Dood van Maria*-triptieken, het Reinhold-altaarstuk, de grote *Aanbidding van de koningen* (Dresden) en het drieluik met *De kruisiging* (Napels) werden onderzocht met behulp van IRR bieden zij de mogelijkheid om een vergelijking te maken wat betreft de werkmethoden voor verschillende opdrachtgevers. Daarbij passeren ook de overige altaarstukken in opdracht de revue om meer inzicht te krijgen in Joos van Cleves opdrachtsituatie gedurende zijn gehele carrière.

In tegenstelling tot het tweede hoofdstuk waarin werkplaatsroutines en ateliermethoden zijn behandeld die werden toegepast bij de vervaardiging van altaarstukken, ligt hier de nadruk op de invloed van de cliënten en de mate waarin het materieel-technische onderzoek tot nieuwe inzichten kan leiden. Hierbij staan de volgende vragen centraal: op welke manier levert het onderzoek met IRR nieuwe gegevens inzake de wijze waarop opdrachtgevers waren betrokken bij de productie; hoe controleerden zij het ontstaansproces van de altaarstukken en werden in hun opdracht wijzigingen doorgevoerd? Maar ook vragen die de kunstenaar en zijn werken in een meer historische context plaatsen zijn van belang: hoe kwamen de contacten tussen de schilder en potentiële klanten tot stand; waarom kreeg Van Cleve in het begin van zijn carrière in Antwerpen al zoveel belangrijke (internationale) opdrachten en is Joos van Cleves opdrachtsituatie representatief voor de kunsthandel aan het begin van zestiende eeuw in Antwerpen?

---

<sup>324</sup> Hand 2004, p. 119 (cat. 10), kleurenafb. 34 (op p. 42).

<sup>325</sup> De herkomst van het drieluik bood helaas geen bevestiging voor de oorspronkelijke Nederlandse verblijfplaats. De (Italiaanse) herkomst gaat terug tot het einde van de achttiende eeuw, wanneer het zich bevond in een particuliere verzameling in Napels, tot 1801; vervolgens werd het overgebracht naar de Galleria di Francavilla, Napels, tot 1806; particuliere collectie in Palermo van 1806 tot 1817; (...) en tot slot naar de huidige collectie (vanaf 1957).

### 3.1. Keulse opdrachten

#### Twée drieluiken met *De dood van Maria* voor Keulse gebroeders Hackeney

De twee triptieken met *De dood van Maria* werden zoals opgemerkt, besteld door Keulse gebroeders Nicasius en Georg Hackeney.<sup>326</sup> De luiken van de twee altaarstukken zijn qua compositie bijna gelijk en op het middenpaneel van de beide werken is *De dood van Maria* voorgesteld (afb. 56-58). Vanwege het formaat, de versie in München is bij benadering twee keer zo groot als het werk in Keulen, kan echter worden gesproken van de kleine (Keulen) en de grote *Dood van Maria* (München).<sup>327</sup> Hoewel een datering voor de kleine *Dood van Maria* voorhanden is, heeft het ontstaansjaar van de grote triptiek menig kenner bezig gehouden (zie verder). Alvorens nader in te gaan op de relatie tussen de twee drieluiken eerst een introductie met betrekking tot de opdrachtgevers.

Tabel 1: Schilderijen van bij naam bekende opdrachtgevers uit het atelier van Joos van Cleve

Titel	Verblijfplaats	Opdrachtgever	Datering
1. De dood van Maria	Keulen, Wallraf-Richartz-Museum	George en Nicasius Hackeney, Keulen	1515
2. De dood van Maria	München, Alte Pinakothek	George en Nicasius Hackeney, Keulen	Kort na 1515 (voor 1524)
3. Reinhold-altaarstuk,	Warschau, Muzeum Narodowe	Reinhold-broederschap, Gdańsk	Voor 1516
4. De grote Aanbidding van de koningen	Dresden, Staatliche Kunstsammlungen	Oberto de Lazario Cattaneo (Chiesa di San Luca di Albaro, Genua)	Circa 1517-1518
5. De kruisiging	Napels, Museo di Capodimonte	Marcus von Kirch en Margriet Schats, Antwerpen	1518
6. De kruis-afneming	Edinburgh, National Gallery of Scotland	Jan Pels en Digna de Herde, Antwerpen	Begin jaren 1520
7. San Donato-altaarstuk	Genua, Chiesa di San Donato	Stefano Raggio, Genua	Begin jaren 1520
8. De bewening	Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut	Gobel Schmitgen (Sankt Maria Lyskirchen, Keulen)	Voor 1524
9. Santa Maria della Pace-altaarstuk	Parijs, Musée du Louvre	Niccolò Calvi Bellogio (Chiesa di Santa Maria della Pace, Genua)	Rond 1525
10. Christus en Johannes de Doper	Chicago, Institute of Art	Pompeus Occo	Rond 1525
11. Cerezo-altaarstuk	Agate, Ermita de Nuestra Señora de las Nieves en de Nuestra Señora de la Concepción	Antón Cerezo en Sancha Díaz de Zorita	Tussen 1532-1537

<sup>326</sup> Hand 2004, pp. 9-11.

<sup>327</sup> Het middenpaneel van drieluik in het Wallraf-Richartz-Museum in Keulen meet 63 x 123 cm en de luiken circa 63 x 57 cm. Het middenpaneel van de grote triptiek in München meet 130 x 154 cm en de luiken circa 132 x 73 cm.

De gebroeders Nicasius en Georg Hackeney behoorden tot een zeer gerespecteerde Keulse patriciërsfamilie.<sup>328</sup> Evenals de families van Peter Rinck en Johann Hardenrath waren zij van groot belang voor vele stichtingen in de stad en droegen zij met hun schenkingen bij aan de opbloei van de Keulse Kartuizerorde.<sup>329</sup> Nicasius, de oudste broer, stond in nauw contact met Maximiliaan I.<sup>330</sup> Hij behartigde de financiële zaken van de keizer en vanaf 1499 droeg hij de titel van koninklijke rekenmeester. Tevens werd hij in deze periode tot ridder geslagen. In 1504 liet Maximiliaan aan Nicasius weten dat hij het plan had opgevat om zijn hof over te brengen naar de Neumarkt in Keulen.<sup>331</sup> Nicasius kwam in 1507 en 1508 in het bezit van twee oude gebouwen aan de noordzijde van ditzelfde marktplein. Hij verbouwde de panden en in 1508 was de privé-kerk in het oostelijke deel van zijn huis gereed. In deze kerk zou enige tijd later, in 1515, de kleine triptiek met *De dood van Maria* van Joos van Cleve worden geplaatst. Naast Nicasius' werkzaamheden voor Maximiliaan, was hij tevens gouverneur van Filips de Schone. Na Filips' kroning als koning van Castilië in 1506 werd Nicasius Hackeney ook zijn financieel beheerder.<sup>332</sup> Een bezoek aan Madrid zou volgens Merlo de aanleiding zijn geweest voor Nicasius om een pelgrimage te maken naar Santiago de Compostella. De ketting en de pelgrimsstaf waarmee hij is vereeuwigd op de drieluiken met *De dood van Maria* lijken dit vermoeden te bevestigen.

Op beide triptieken met *De dood van Maria* zijn de mannelijke opdrachtgevers, geheel volgens de traditie, afgebeeld op het linker binnenluik. Nicasius zit vooraan en wordt voorgesteld door zijn naamheilige Nicasius, de bisschop van Reims (afb. 58). Georg zit achter hem en wordt vergezeld door de Heilige Joris (in het Duits: Georg). Beide mannen zijn te identificeren aan hun wapenschild: een wit paard in profiel met het hoofd heraldisch naar rechts op een rood schild. Op het rechterluik staan de echtgenote van Nicasius, Christina Hardenrath en haar dochter Sibilla van Merle, de vrouw van Nicasius' jongere broer Georg. Sibilla was de dochter van Christina en haar eerste echtgenoot, burgemeester Johan van Merle, die kort na 1498 stierf. Ook de beide vrouwen worden bijgestaan door heiligen. De Heilige Christina met een molensteen rond haar nek en Heilige Goedele met de lantaarn waaraan een duiveltje hangt. Door het huwelijk tussen Nicasius Hackeney en Christina Hardenrath werden de twee vooraanstaande families samengebracht. Het belang van onderlinge relaties tussen de elite van de stad Keulen en hun verhouding tot het hof komt tot uitdrukking in de vele stichtingen voor de Sankt Marien im Kapitol en de Kartuizerorde. Naast de verscheidene familiewapens werden op de gevel van de woning van de familie Hackeney op de Neumarkt tevens wapenschilden van het Habsburgse en Spaanse rijk aangebracht.<sup>333</sup>

Naar aanleiding van de bovenstaande informatie inzake de familie Hackeney, moet men zich afvragen: waarom Joos van Cleve de opdracht kreeg voor het vervaardigen van de twee triptieken met *De dood van Maria*? Hand benadrukte terecht dat het onmogelijk is om na te gaan of de opdrachtgevers voor Van Cleve kozen om zijn relatie met het Rijngebied of door zijn reeds verworven positie op de Antwerpse markt.<sup>334</sup> Het belang dat de kunstenaar hechtte aan de opdracht, blijkt uit de toevoeging van zijn *IvaB*-monogram op de kleine *Dood van Maria* in Keulen. Ook werd het wapenschild van het Antwerpse Sint-Lucasgilde met drie kleine zilveren schilden op een blauw veld op de kleine triptiek

<sup>328</sup> Eikemeier 1983, p. 141; Schmid 1988.

<sup>329</sup> Schmid 2001, pp. 55-56.

<sup>330</sup> Merlo 1863, p. 24-25; Hiller/ Vey 1969, p. 22; Schmid 2001, pp. 56-58.

<sup>331</sup> Vey/ Hiller 1969, p. 22 (Brief van 20 november 1504 van Maximiliaan aan de Keulse raadsheren).

<sup>332</sup> Merlo 1863, pp. 24-25; Hand 1978, p. 77.

<sup>333</sup> Schmid 2001, p. 56.

<sup>334</sup> Hand 1978, p. 77.

afgebeeld. Hoewel Joos van Cleve pas vier jaar vrijmeester was in Antwerpen, was hij zoals Hand beschreef blijkbaar trots op zijn nieuwe woonplaats.<sup>335</sup>

Rond 1505-1510, vijf tot tien jaar voordat Joos van Cleve een opdracht van de familie ontving, had Nicasius Hackeney, een drieluik met op het middenpaneel *De Heilige Maagschap* (Keulen, Wallraf-Richartz-Museum) besteld bij een schilder, die vandaag bekend staat onder de noodnaam, de Meester van de Heilige Maagschap.<sup>336</sup> Op het linker binnenluik zijn de opdrachtgever en de heiligen Nicasius en Rochus afgebeeld en op het rechter zijpaneel Nicasius' echtgenote Christina van Hardenrath en de heiligen Goedele en Elisabeth. De triptiek werd mogelijk geschonken aan het Dominicaanse klooster van de Heilige Achatius, waar één van Nicasius' dochters non was. Hoewel er maar weinig informatie bekend is over de Meester van de Heilige Maagschap, kon op basis van stilistisch onderzoek een oeuvre worden samengesteld. Mogelijk behoorde de kunstenaar tot één van de belangrijkste Keulse schilders rond 1500 en stierf hij in circa 1515. Of met het overlijden van deze anoniemus een gebrek aan lokale schilders was ontstaan, is onmogelijk met zekerheid vast te stellen, maar lijkt een mogelijkheid. Bartholomeus Bruyn, die tezamen met Joos van Cleve werkzaam was als assistent bij de vervaardiging van de geschilderde luiken van het Kalkar-altaarstuk (onder leiding van Jan Joest) vestigde zich immers eveneens in deze periode in Keulen en vanuit documenten is geweten dat in 1518 ook Jan Joest werkzaam was in de stad en meer specifiek in opdracht werkte van de familie Hackeney.

Vanuit dit oogpunt is het wellicht niet zo opmerkelijk dat Nicasius en Georg Hackeney kozen voor de in Antwerpen werkzame Joos van Cleve voor de vervaardiging van twee drieluiken. Antwerpen was immers aan het begin van de zestiende eeuw het belangrijkste centrum voor de productie van schilderijen en retabels en hoewel de opdracht van de familie Hackeney de vroegst gekende is in het oeuvre van Joos van Cleve is het aannemelijk dat de kunstenaar op dat moment reeds een zeer goede reputatie had. Dat Nicasius en Georg Hackeney met hun stichtingen het belang en prestige van hun familie wilden tonen, blijkt ook uit hun andere opdrachten. In 1523 bestelden zij een koorhek in Mechelen voor de Sankt Marien im Kapitol. Schmid schreef hier over: ' (...) die Schenkung eines ganzes Lettners, der gar von Mecheln nach Köln geliefert wurde, war die aussergewöhnlichste Kunststiftung im Köln jener Zeit'.<sup>337</sup> Mechelen was op dat moment immers één van de belangrijkste centra van siersmeed- en beeldhouwkunst. Evenals op *De dood van Maria*-triptieken zijn op het koorhek meerdere wapenschilden aangebracht: de wapens van de familie Hackeney, Hardenrath en Van Merle, maar daarnaast ook die van andere Keulse families (zoals de familie Berchem, Straelen en Burchgreve), die verbonden waren met de gebroeders Hackeney.<sup>338</sup> Met het uitsterven van de familienaam in het vooruitzicht, beide broers hadden immers geen zonen, begonnen Nicasius en Georg in een relatief kort tijdsbestek veel schenkingen te doen. Door het laten aanbrengen van hun portretten en familiewapens wilden zij voorkomen dat zij in de vergetelheid zouden geraken en zoals blijkt uit de bewaard gebleven gegevens over de familie werd het beoogde resultaat behaald.

### **Discussies omtrent de relatie tussen de grote en de kleine *Dood van Maria***

Het kleine drieluik met *De dood van Maria* in Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) was bestemd voor de huiskapel van de familie aan de Neumarkt in Keulen en is de vroegst

---

<sup>335</sup> Idem, p. 78: 'and one senses here both an obvious pride in being an Antwerp painter and of demonstrating the superior qualities of his recently adopted city'.

<sup>336</sup> Zie Keulen 1995 en 1997. De kunstenaar dankt zijn naam aan het genoemde triptiek met *De Heilige Maagschap* in Keulen.

<sup>337</sup> Schmid 2001, p. 56.

<sup>338</sup> Ibidem.

gekende opdracht in Antwerpen uit het oeuvre van Joos van Cleve. De originele lijst was met 1515 gedateerd, maar deze werd in de jaren zestig van de negentiende eeuw verwijderd.<sup>339</sup> Het grote drieluik dat zich nu in München bevindt, schonken de broers aan de Keulse kerk, Sankt Marien im Kapitol. Deze triptiek werd geplaatst voor het Mechelse koorhek dat eveneens in hun opdracht werd vervaardigd en in 1524 werd geïnstalleerd.<sup>340</sup> Tot aan het begin van de negentiende eeuw bleef de grote *Dood van Maria* op deze verblijfplaats. In 1803 na de secularisatie, waarbij de bezittingen van de kerk werden verdeeld, kwam het werk in het bezit van Ferdinand Franz Wallraf (1748-1824). Op 21 december 1809 verwierven de gebroeders Melchior (1786-1851) en Sulpiz Boisserée (1783-1854) de kleine *Dood van Maria* (Keulen) uit de verzameling van mevrouw Anstel, een nazaat van de familie Hackeney. Wallraf ruilde de grote triptiek op 10 maart 1810 met de gebroeders Boisserée voor de kleinere versie van *De dood van Maria*, negentien andere schilderijen en 900 franc.<sup>341</sup>

Al snel werden de twee werken met *De dood van Maria* op basis van de compositie en stilistische overeenkomsten met elkaar in verband gebracht.<sup>342</sup> Ondanks de aanwezigheid van een monogram in het glas-in-loodvenster aan de linkerkant van het middenpaneel van het kleine drieluik was de identiteit van de kunstenaar onbekend. Het monogram was onleesbaar, waardoor de twee triptieken met de noodnaam *De Meester van de Dood van Maria* werden aangeduid. De identificatie van deze anonieme kunstenaar hield menig auteur bezig.<sup>343</sup> Boisserée veronderstelde aan het begin van de negentiende eeuw dat de Meester van de Dood van Maria identiek zou zijn met Jan van Scorel (1495-1562).<sup>344</sup> Deze hypothese kende tot in 1883 geen verdere navolging. Eisenmann vermoedde, in 1874, dat de Meester van de Dood van Maria Jan Joest (1455/1460-1519) was, maar kwam door eigen observatie al spoedig tot de conclusie dat deze identificatie onjuist was.<sup>345</sup> In 1881 veronderstelde Justi dat de anonieme schilder een Haarlemse meester was, maar niet Jan Joest.<sup>346</sup> Ook Woerman en Scheibler legden een verband tussen de Meester van de Dood van Maria en Jan Joest, maar veronderstelden dat hij zijn leerling was (1882-1883).<sup>347</sup> Wurzbach riep, in 1883, de stelling van Boisserée wederom tot leven: de Meester van de Dood van Maria zou gelijk zijn aan Jan Van Scorel.<sup>348</sup> Drie jaar later, in 1886, verscheen de publicatie van Semper waarin ook hij de anonieme kunstenaar evenals eerder Boisserée en Wurzbach identificeerde met Jan van Scorel.<sup>349</sup> In 1886 publiceerde Eisenmann als reactie op de hypothese van Semper wederom een artikel over de identificatie van de Meester van de Dood van Maria met als titel *Der Meister des Todes Mariä ist nicht Jan van Scorel*.<sup>350</sup>

Kaemmerer publiceerde in 1890 zijn ontdekking van het *IvaB*-monogram in het venster van het vertrek met *Het laatste avondmaal* op het Reinhold-altaarstuk (Warschau), waardoor het tevens mogelijk werd het moeilijk leesbare monogram in het glasvenster van het paneel met *De dood van Maria* (Keulen) te ontcijferen.<sup>351</sup> Vier jaar later, in 1894, werd de

<sup>339</sup> In het overdrachtsdocument van 1810 stond vermeld: 'Sur le bas côté du cadre les chiffres de l'année 1515' (Friedländer, p. 24). Hiller/ Vey 1969, p. 23.

<sup>340</sup> Schmid 2001, p. 56.

<sup>341</sup> Vey 1968, p. 24; Hiller/ Vey 1969, pp. 24-25.

<sup>342</sup> Zie voor discussie inzake de relatie tussen de twee triptieken, het monogram en de oncijfering: Hand 2004, pp. 9-11.

<sup>343</sup> Onder andere: Passavant 1841, pp. 423, 426-427; Merlo 1850, p. 412

<sup>344</sup> Boisserée 1883.

<sup>345</sup> Eisenmann 1874.

<sup>346</sup> Justi 1881.

<sup>347</sup> Woerman 1882, p. 168; Scheibler 1883, pp. 30-31.

<sup>348</sup> Wurzbach 1883.

<sup>349</sup> Semper 1886, pp. 145-146.

<sup>350</sup> Eisenmann 1886.

<sup>351</sup> Kaemmerer 1890, pp. 150-160.



Meester van de Dood van Maria aan de hand van het *IvaB*-monogram door Firmenich-Richartz geïdentificeerd met Joos van der Beke, alias van Cleve.<sup>352</sup> Naast het belang van het monogram en het verband dat kon worden gelegd tussen de twee triptieken met *De dood van Maria* vormden de schilderijen reeds aan het begin van de negentiende eeuw tevens het uitgangspunt om andere werken op grond van stilistische overeenkomsten toe te schrijven. Reeds in 1883, nog voordat het monogram op het werk in Warschau was ontdekt en voor de ontcijfering van het monogram op de kleine *Dood van Maria* (Keulen), werd door Scheibler het Reinhold-altaarstuk op basis van stilistische overeenkomsten toegevoegd aan het op dat moment nog kleine oeuvre van de Meester van de Dood van Maria.<sup>353</sup>

Nu de toeschrijving aan Joos van Cleve voor de beide drieluiken met *De dood van Maria* vaststaat, kan het onderzoek zich concentreren op andere aspecten van de werken, zoals de datering van de grote *Dood van Maria* in München. Hoewel Friedländer (1934) vermoedde dat het altaarstuk gelijktijdig of kort na de Keulse versie van *De dood van Maria* werd vervaardigd, was Hand van mening dat het werk later in het oeuvre is te situeren (1978, 2004).<sup>354</sup> Hand veronderstelde op basis van stilistische verschillen dat het werk kort voor 1524, het sterfjaar van de jongste broer Georg Hackeney werd geschilderd.<sup>355</sup> Het ruimtebesef en het toegepaste atmosferische perspectief in het landschap op de luiken zou in de triptiek in München beter zijn en getuigen van een latere fase in Joos van Cleves carrière. Bovendien zou de grote *Dood van Maria* in München met een lossere toets zijn geschilderd en dit wordt door de auteur verklaard door de meer ervaren hand van de kunstenaar. Hij hield echter geen rekening met het formaat, dat wellicht een meer voor de hand liggende verklaring is voor de vlottere werkwijze. Wanneer het altaarstuk met *De dood van Maria* in München wordt vergeleken met de eigenhandige buitenluiken van het Reinhold-altaarstuk in Warschau, die eveneens van groot formaat zijn en in 1516 werden geïnstalleerd in de Sankt Marienkirche in Gdańsk, valt een gelijksoortige schildertoets op. Bovenal kan het overlijden van de oudste broer Nicasius in 1518 mijns inziens als *terminus ante quem* voor het schilderij worden beschouwd.<sup>356</sup> Nicasius is namelijk zonder kruisje in zijn handen afgebeeld. Dit doet vermoeden dat hij in leven was tijdens de vervaardiging van het altaarstuk. Sibille van Merle, de echtgenote van Georg op het rechter binnenluik is immers wel met een crucifix in haar handen afgebeeld en dit doet veronderstellen dat als Nicasius ook was overleden tijdens de vervaardiging van de triptiek, dat hij eveneens zou zijn voorzien van een crucifix.<sup>357</sup> Op basis van deze gegevens werd het werk in München mijns inziens tussen 1515 en 1518 geschilderd, maar in hoeverre biedt het onderzoek met IRR nieuwe inzichten in de relatie tussen de twee werken?

De ondertekening van het gehele altaarstuk met *De dood van Maria* in Keulen (de binnenluiken, buitenluiken en het middenpaneel) is niet tot nauwelijks zichtbaar te maken met infrarood en IRR. De ondertekening is in menige partij beter waarneembaar met het blote oog dan met behulp van infrarode straling. Een goed voorbeeld hiervan is het detail met de buik van de Heilige Sebastiaan op het rechter buitenluik (afb. 59). Bij zichtbaar licht is de ondertekening veruit het beste leesbaar en hoe verder het bereik van de infrarode straling wordt, hoe transparanter de ondertekening. Desalniettemin is het mogelijk een

---

<sup>352</sup> Firmenich-Richartz 1894, pp. 187-194.

<sup>353</sup> Scheibler 1883.

<sup>354</sup> Hand 1978, p. 184; Hand 2004, pp. 69-73.

<sup>355</sup> Georg stierf voor 13 juni 1524.

<sup>356</sup> Hand beschouwde de dood van Nicasius in 1518 als mogelijke reden voor de bestelling voor het werk voor de Sankt Marien im Kapitol: '(...) Georg, sensing that death was imminent, asked Joos to create a more accessible public memorial to himself and his deceased brother that basically repeated the composition already in the private chapel of his powerful family' (Hand 1978, pp. 183-184).

<sup>357</sup> Van Sibille van Merle is geen jaar van overlijden bekend.

uitspraak te doen over het gebruikte ondertekenmateriaal: de voorstellingen op het middenpaneel en op de binnen- en buitenluiken werden waarschijnlijk voorbereid met een vloeibaar medium. De lijnen hebben immers geen korrelige structuur en het verschil in dikte van de voorbereidende lijnen is typerend voor het gebruik van een penseel. Het gebruik van ijzergalinkt of een bruin pigment, waarvan bekend is dat deze in infrarood transparant worden, kan echter niet worden vastgesteld zonder pigmentonderzoek.

Naast de kleine verschuivingen in het verfoppervlak ten opzichte van de ondertekening van hoofdzakelijk ogen en neuzen, brengt het infraroodonderzoek naar de kleine *Dood van Maria* eveneens enkele *pentimenti* aan het licht met name op de luiken. De belangrijkste hiervan zijn het hoofddekseel van de oudste broer, Nicasius, dat over de kledij van de heilige Nicasius van Reims werd geschilderd, en de draak en het linkerwapenschild op het linkerluik, die niet werden gepland en over de ondergrond zijn aangebracht (zie verder).

In tegenstelling tot de ondertekening van het altaarstuk in Keulen is de ondertekening op het middenpaneel van *De dood van Maria* in München wel waarneembaar met IRR. Voor de ondertekening van het middenpaneel van de triptiek in München werd zowel een vloeibaar als een droog materiaal gebruikt. De meeste figuren werden voorbereid met een vloeibaar medium en aangebracht met een penseel. Het ondertekenmateriaal werd waarschijnlijk gemengd met water. Hierdoor zijn de lijnen in sommige zônes transparanter, zoals in de horizontale arceringen in de nek van de apostel (afb. 60). De lay-out van het rode laken op het bed van de Maagd is typerend voor de gehele ondertekening van het middenpaneel (afb. 61). De kunstenaar duidde de plooiën aan met contourlijnen. Daarlangs plaatste hij korte diagonale arceringen, die in de vorm van de stof zijn gebogen. In het midden van de IRR-montage met het laken is het waterige karakter van het ondertekenmateriaal goed waarneembaar. Bij de diagonale arceringen heeft de kunstenaar zijn penseel nauwelijks van het paneel afgehaald, waardoor er een zigzaglijn is ontstaan. Voor de donkerste schaduwpartijen werden kruisarceringen geplaatst. In tegenstelling tot de figuren die met een vloeibaar medium en penseel werden voorbereid, is de architectuur in de achtergrond aangebracht met enkele fijne contourlijnen met een droog materiaal. De vrij uitgebreide ondertekening op het middenpaneel werd over het algemeen nauwkeurig nagevolgd in verf, maar evenals op de luiken van het drieluik in Keulen, werden er op de zijpanelen in München veranderingen aangebracht tijdens het schilderproces. Een nauwkeurige bestudering van de luiken in Keulen en München biedt dan ook nieuwe inzichten in het ontstaansproces van beide altaarstukken.

Eén van de opmerkelijkste overeenkomsten is dat de ondertekening van de luiken in München evenals het gehele drieluik in Keulen met het blote oog door de verflagen beter zichtbaar is dan met infrarood. Zo zijn op het voorhoofd van Nicasius Hackeney de voorbereidende lijnen van de ondertekening voor de haren te zien (afb. 62). Of de zijpanelen in München zijn voorbereid met hetzelfde materiaal als het drieluik in Keulen is zonder een pigmentanalyse niet vast te stellen. Het is echter wel opmerkelijk dat de meeste met IRR onderzochte werken die worden toegeschreven aan Joos van Cleve en zijn atelier (ruim honderd), zijn voorbereid in een duidelijk te registeren materiaal. Hierdoor zijn de twee drieluiken, behalve het onderwerp en de opdrachtgevers, ook door middel van een nauwelijks te registeren ondertekening met elkaar verbonden. Een andere opmerkelijke overeenkomst in het werkproces zijn de overeenkomstige veranderingen in de ondertekening en het schilderproces. Enkele details doen vermoeden dat de zijpanelen van beide triptieken met *De dood van Maria* gelijktijdig werden voorzien van de ondertekening. Het genoemde voorbeeld van Nicasius met ondertekende lijnen op het voorhoofd is ook hier een goed voorbeeld. Hoewel men bij de vergelijking tussen het portret van Nicasius Hackeney op de beide linkerluiken rekening dient te houden met het verschil in grootte is de werkwijze in de zijpanelen van de triptiek in zowel Keulen als München opvallend

gelijksoortig (afb. 62). Het vernis van het drieluik in Keulen is sterk vergeeld, terwijl het werk in München recentelijk is schoongemaakt. Wanneer dit verschil buiten beschouwing wordt gelaten, komt het gezicht bijna exact overeen: de bruine ogen, de hangende mondhoeken, de lichte frons op het voorhoofd en de Duitse baarddracht met de baard onder de kin, waarvan aan de bovenzijde een dunnere haargroei zichtbaar is. De wenkbrauwen in het werk in München zijn iets donkerder, maar wellicht kan dit worden verklaard aan de hand van het vergeelde vernis, waardoor de subtiele kleurverschillen nog nauwelijks zichtbaar zijn. In beide gevallen werd het gele hoofddekseel over de kledij van de Heilige Nicasius van Reims geschilderd. De rode band die hij kruislings over zijn borst draagt, schijnt door het hoofddekseel van Nicasius Hackeney (afb. 62-63).

Ook bij de Heilige Goedele op het rechterluik zijn overeenkomstige wijzingen aangebracht. De haarband rond haar hoofd werd in de beide werken in de ondertekenfase voorbereid als een brede band over het achterhoofd (afb. 64). In verf werd dit een smallere versiering met op het voorhoofd een klein medaillon. Een gelijksoortige hoofddecoratie was in de ondertekening voorbereid voor de Heilige Catherina. In het IR-detail van het gezicht van de heilige op het rechterzijpaneel in Keulen is het ovaalvormige medaillon, rechts van het midden van het voorhoofd, aangeduid (afb. 65). Dezelfde versiering is op het paneel in München door de verflagen met het blote oog en loep zichtbaar. Eveneens op het rechterluik werd het hoofddekseel van Christina van Hardenrath over de kledij van de heilige achter haar geschilderd. De gele kap is gedeeltelijk transparant geworden, waardoor met name aan de rechterzijde de rode mantel en zwarte jurk van de heilige door het hoofddekseel schijnen. Ook de draak en het linkerwapenschild van de familie Hackeney op het linkerzijpaneel van beide triptieken zijn opvallende elementen. De draak en het wapen werden in beide werken immers niet voorbereid in de ondertekenfase en werden ook niet uitgespaard. Deze elementen werden dus in de twee drieluiken in het verfstadium toegevoegd op het moment dat de luiken al voltooid waren.

Welke conclusies kunnen aan deze observaties worden verbonden? Hoewel er over het algemeen vanuit wordt gegaan dat de grote *Dood van Maria* bijna tien jaar later tot stand kwam dan het Keulse drieluik, geeft het onderzoek een ander beeld. Mijns inziens kreeg Joos van Cleve de opdracht voor beide drieluiken tegelijkertijd. De vervaardiging van de grote luiken zouden in dit geval op hetzelfde moment kunnen zijn gestart met het tot stand komen van de zijpanelen voor de kleine triptiek met *De dood van Maria*. Indien de ondertekening van het werk in München na de voltooiing van de triptiek in Keulen zou zijn gemaakt, had de kunstenaar het geschilderde oppervlak van het werk in Keulen als uitgangspunt genomen en had hij dus niet dezelfde correcties hoeven aan te brengen. Het in het verfoppervlak weggelaten medaillon op het voorhoofd van de Heilige Catherina zou dan niet aanwezig in de ondertekenfase van het rechter binnenluik in München. De draak en het wapenschild die later werden toegevoegd op de Keulse linker binnenluik zouden bij de voorbereiding van de zijpanelen in München in het stadium van de ondertekening zijn aangebracht.<sup>358</sup> De ondertekening van de luiken in München moet dus zijn aangebracht, nadat de ondertekening in Keulen was opgezet, maar voordat het werk was geschilderd. Men zou kunnen concluderen dat de luiken van het drieluik in München hoogstwaarschijnlijk met hetzelfde materiaal werden ondertekend als de volledige triptiek in Keulen en dat de ondertekening op hetzelfde moment werd aangebracht. Maar waarom werd de draak en het rode schild met witte paard in beide gevallen pas na voltooiing toegevoegd? Beide elementen dragen bij tot de identificatie van Georg Hackeney. Het wapenschild toont dat de man eveneens tot de familie Hackeney behoort en de draak als meest herkenbare attribuut van de Heilige Joris, identificeert hem als de jongste broer,

---

<sup>358</sup> Hierbij moet echter worden benadrukt dat wapenschilden vaak niet werden voorbereid in de fase van de ondertekening, maar dat deze over het algemeen in het laatste schilderstadium werden aangebracht (met dank aan Molly Faries).

Georg. Het is dan ook aannemelijk dat de twee elementen werden toegevoegd in opdracht van Georg Hackeney. Men zou zich dan kunnen afvragen of de draak en het wapenschild door een andere hand zijn geschilderd. Dit lijkt echter niet het geval, de schilderstijl komt overeen met de overige partijen van het paneel.

Pigmentonderzoek naar het ondertekenmateriaal en een dendrochronologische analyse van het hout zou meer inzicht kunnen geven in de verhouding tussen de triptieken en zouden mijn veronderstelling van een bijna gelijktijdige vervaardiging kunnen bevestigen. Zijn de luiken van het werk in München dendrochronologisch gelijk te situeren met het drieluik in Keulen en is het gebruikte ondertekenmateriaal inderdaad hetzelfde? Het middenpaneel van de grote versie in München dat met een ander materiaal werd voorbereid dan de luiken en het gehele drieluik in Keulen kan later tot stand zijn gekomen, maar mijns inziens niet na 1518, het sterfjaar van Nicasius Hackeney.

Wanneer de twee drieluiken in Keulen en München worden vergeleken met de andere altaarstukken uit het atelier van Joos van Cleve valt het formaat direct op. Beide middenpanelen zijn immers liggend van formaat. Dit is echter niet zo gebruikelijk in het atelier van Joos van Cleve en ook niet voor Nederlandse triptieken in het algemeen. Het liggende formaat komt echter wel veel voor in de zestiende-eeuwse Duitse schilderkunst. Zo heeft het genoemde altaarstuk, dat eveneens werd besteld door Nicasius Hackeney in Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) van de Meester van de Heilige Maagschap een liggend formaat, maar zijn er tevens voorbeelden uit het atelier van Albrecht Dürer, de Bartholomeus Meester en de Meester van de Heilige Sippe. Vandaar dat het formaat van de twee triptieken van Joos van Cleve in opdracht van de gebroeders Hackeney hoogstwaarschijnlijk door hen werd vastgesteld. Dit is waarschijnlijk tevens het geval bij Joos van Cleves Italiaanse opdrachten. Het San Donato-altaarstuk voor Stefano Raggio en het Santa Maria della Pace-altaarstuk voor Niccolò Calvi Bellogio werden namelijk voorzien van een voor de Nederlandse kunst ongewone predella en lunet (zie verder). Een andere opmerkelijke overeenkomst tussen de twee *Dood van Maria*-altaarstukken met een aantal Duitse schilderijen is het gebruik van een ondertekenmateriaal dat zichtbaar is met het blote oog, maar transparant wordt tijdens het onderzoek met IRR. Dit is immers eveneens het geval bij onder meer het werk van Bartholomeus Bruyn.<sup>359</sup> Desalniettemin kon de ondertekening van andere Duitse kunstenaars, zoals de Meester van de Heilige Maagschap, wel worden geregistreerd met IRR.<sup>360</sup> Hierdoor kan deze overeenkomst in het gebruik van een in IRR transparant wordend ondertekenmateriaal slechts als een voorzichtige hypothese naar voren worden gebracht en kunnen er op dit moment geen verdere conclusies aan worden verbonden. Een systematisch IRR-onderzoek naar de ondertekening en het ondertekenmateriaal van vroeg zestiende-eeuwse Duitse schilderijen is hiervoor vereisd.

Door Joos van Cleves werkzaamheden in het atelier van Jan Joest in Kalkar was hij wellicht goed op de hoogte van de Duitse tradities en hiermee ook een gewilde schilder onder de Duitse kooplieden in Antwerpen.<sup>361</sup> Er kan dan ook in het geval van de twee *Dood van Maria*-drieluiken worden geconcludeerd dat Joos van Cleve zijn werkwijzen aanpaste aan de wensen van de Keulse gebroeders Hackeney. Of dit ook het geval bij

---

<sup>359</sup> Met dank aan Molly Faries die mij op de hoogte stelde van haar bevindingen naar het werk toegeschreven aan Bartholomeus Bruyn. Ook de ondertekening van de in Amsterdam werkzame Jacob Cornelis van Oostanen, die zichtbaar is met het blote oog, wordt in enkele gevallen transparant voor het oog van de IRR-camera. Meer onderzoek is noodzakelijk om na te gaan of het gebruik van een ondertekenmateriaal dat transparant wordt met IRR gerelateerd kan worden aan Duitsland (en meer specifiek aan kunstenaars uit Keulen en omgeving).

<sup>360</sup> Faries 1987, pp. 63-69.

<sup>361</sup> De taal kan hierbij uiteraard ook een grote rol hebben gespeeld.

het latere drieluik met *De bewening van Christus* voor de Keulse Gobel Schmitgen, dat in 1524 werd geïnstalleerd in Sankt Maria Lyskirchen, valt echter te bezien.

### **De triptiek voor het Keulse raadlid, Gobel Schmitgen**

Het drieluik met *De bewening van Christus* in Frankfurt is de derde gekende Duitse opdracht van Joos van Cleve. Aangezien de gegevens inzake deze triptiek in 1991 tot in detail zijn gepubliceerd door Sander, zullen in dit proefschrift slechts enkele details de revue passeren.<sup>362</sup> Aan de onderzijde van de buitenluiken met *De annunciatie* zijn twee wapenschilden aangebracht. Links (onder de aartsengel Gabriël) is het wapen van Keulse raadlid, Gobel Schmitgen aangebracht en rechts een niet geïdentificeerd schild met daarop een passer. Waarschijnlijk is dit het wapenschild van de echtgenote van Schmitgen.<sup>363</sup> In geopende toestand is op het middenpaneel *De bewening van Christus* verbeeld, op het linkerluik de Heilige Veronica en op het rechter zijpaneel de Heilige Jozef van Arimathea. Het heldere kleurgebruik en de grote half-figures vallen direct op. De religieuze gebeurtenis is op de voorgrond verbeeld en op de achtergrond een wijds landschap. In de rechter bovenhoeken van beide binnenluiken zijn nogmaals de twee wapenschilden aangebracht, die zich eveneens op de buitenluiken bevinden. Opvallend is echter dat de kleurstelling van het wapenschild van Schmitgen op het binnenluik anders is dan op het buitenluik. Het wapen op het linker buitenluik is echter waarschijnlijk volledig overschilderd.<sup>364</sup>

Het drieluik met *De bewening* bevond zich tot april 1812 op zijn oorspronkelijke verblijfplaats in de Sankt Maria Lyskirchen in Keulen, waar het in 1524 was geplaatst op het noordelijke zijaltaar.<sup>365</sup> Evenals de twee triptieken met *De dood van Maria* heeft de problematiek omtrent de verantwoordelijke kunstenaar menig auteur bezig gehouden. In de zeventiende eeuw werd het werk toegeschreven aan Jan Gossaert.<sup>366</sup> De man aan de linkerkant van het middenpaneel, die met zijn karakteristieke gelaatstrekken werd beschouwd als portret, zou een zelfportret van de kunstenaar zijn. Aan de hand van een vergelijking met de twee *Dood van Maria*-voorstellingen schreef Waagen in 1821 de triptiek in Frankfurt toe aan Jan van Scorel.<sup>367</sup> Twintig jaar later (1841) werden de drie altaarstukken in opdracht van Keulse burgers door Passavant in het oeuvre van de anonieme *Meester van de Dood van Maria* ondergebracht.<sup>368</sup> De auteur veronderstelde eveneens, dat het portret op het middenpaneel niet van de kunstenaar zou zijn, maar van de opdrachtgever. Ook Hand identificeerde (mijn inziens terecht) de man aan de linkerkant van het schilderij met de stichter, Gobel Schmitgen, aan de hand van zijn positie in de compositie en karakteristieke gelaatstrekken.<sup>369</sup>

Zowel qua schildertechniek als ondertekening kan het altaarstuk met *De bewening van Christus* worden beschouwd als een schilderij dat grotendeels door Joos van Cleve werd uitgevoerd. De ondertekening op het middenpaneel en de binnenluiken kon eenvoudig zichtbaar worden gemaakt met IRR. De lay-out is zeer gedetailleerd en aangebracht met een droog materiaal. De ondertekening vertoont overeenkomsten met de lay-out in de

---

<sup>362</sup> Sander 1993, pp. 175-203. De auteur behandelt het altaarstuk zeer uitgebreid. Tevens zijn een volledige bibliografie van het drieluik, transcripties van de beschikbare documenten, IRR-opnames en röntgenopnames van het werk opgenomen.

<sup>363</sup> Sander 1993, p. 194.

<sup>364</sup> Sander 1993, p. 178, noot 1.

<sup>365</sup> Over de dendrochronologische datering van het werk, zie hoofdstuk 5.

<sup>366</sup> Sander 1993, p. 201-202, document I en V (Historisches Archiv des Erzbistums Köln, Pfarrarchiv St. Maria Lyskirche, A II 1a en 5).

<sup>367</sup> Waagen 1821, p. 383.

<sup>368</sup> Passavant 1841, p. 427.

<sup>369</sup> Hand 1978, pp. 188-189.

houtsnedconventie (zoals werd toegepast in het Reinhold-altaarstuk) en bevat verschillende elementen, die karakteristiek zijn voor Joos van Cleve (zie hoofdstuk 2). De kunstenaar maakte in de ondertekening gebruik van contourlijnen voor de hoofdvormen en daarbinnen plaatste hij diagonale, horizontale en verticale arceringen. De afstand tussen de arceringen, evenals de lengte van de lijnen kan variëren. Langs de contour van het lange brokaatgewaad van de Heilige Veronica op het linker zijpaneel plaatste de schilder korte gebogen arceringen om het volume van de stof aan te duiden.<sup>370</sup> De haren van Johannes zijn aangeduid met korte boogjes en vormen als het ware een plukje haar.<sup>371</sup> Dit kapsel is niet uitgevoerd in verf. Op het schilderij heeft Johannes evenals Christus namelijk een scheiding in het haar. De hand van Maria, rustend op de linkerschouder van Christus is enkel aangeduid met een contourlijn, zoals ook in het paneel met *Maria en Kind* in Wenen en *De aanbidding van de koningen* in Napels (afb. 40). De schetsmatige lijnen in het aureool op het rechter binnenluik is zowel qua ondertekening als manier van weergave in de verflagen gelijk aan de visioenen met Magdalena en God de Vader op het San Donato-altaarstuk. In de buitenluiken werd geen ondertekening geregistreerd.<sup>372</sup>

Aan de hand van zeventiende-eeuwse documenten is geweten dat het altaarstuk in 1524 werd geïnstalleerd. Hand vermoedde dat de triptiek met *De dood van Maria* in München en het altaarstuk met *De bevening van Christus* in Frankfurt gelijktijdig werden vervaardigd en wijdde een hoofdstuk aan de overeenkomsten en verschillen tussen de beide werken.<sup>373</sup> Hij veronderstelt dat de verschillen zijn te verklaren aan de hand van de opdrachtgevers. De gebroeders Hackeney vroegen Joos van Cleve om een altaarstuk in de traditionele stijl van hun eerdere (kleinere) drieluik van 1515. Terwijl Gobel Schmitgen juist een modernere compositie verlangde in de Italiaanse stijl. Hand wijst op de overeenkomsten tussen Joos van Cleves *Bewening* voor Schmitgen en Pietro Perugino's schilderij met hetzelfde onderwerp in Florence (Galleria Palentina, Palazzo Pitti). De auteur legt echter geen relatie tussen de triptiek in Frankfurt en Joos van Cleves Santa Maria della Pace-altaarstuk (Parijs, Musée du Louvre) van circa 1525. Dit altaarstuk in opdracht van de Italiaanse Niccolò Calvi Bellogio staat dichterbij het drieluik met *De bevening* (Frankfurt) dan de grote *Dood van Maria*, waarvan ik vermoed dat deze voor 1518 werd vervaardigd. In zowel *De bevening* in opdracht van Schmitgen als het Santa Maria della Pace-altaarstuk werd gebruik gemaakt van hetzelfde heldere kleurenpalet met warme roodtinten als terugkerend element. Ook de schaduwwerking in Christus' lichaam is op dezelfde wijze uitgevoerd. In beide gevallen wordt hij aan één zijde belicht. Dit versterkt het lichtdonker contrast waarbij de spiermassa wordt benadrukt. De donkere en lichte partijen gaan geleidelijk in elkaar over. Daarbij zijn de gezichtstypen van de vrouwfiguren eveneens op beide werken gelijk. Maria op het middenpaneel in Parijs lijkt evenals de houding van Christus in spiegelbeeld te zijn gekopieerd naar het werk in Frankfurt. Ook Johannes de Evangelist is qua type overeenkomstig. De sterke schaduwwerking en zijn karakteristieke gelaatstrekken geven hem een meer realistische uitstraling dan de heiligenfiguren op de vroeger te dateren schilderijen van Joos van Cleve, zoals de triptiek met *De dood van Maria* in Keulen (en ook München).

Ook de compositie van de panelen in Parijs en Frankfurt met op de voorgrond grote figuren, die zijn geplaatst voor een achtergrondlandschap is gelijk. Door de horizontale opstelling hebben beide schilderijen een heldere compositie. Uiteraard zijn *De bevening van Christus* in Frankfurt en het Santa Maria della Pace-altaarstuk nauw met elkaar verbonden, doordat op beide middenpanelen dezelfde religieuze gebeurtenis is afgebeeld. Desalniettemin is de eveneens horizontale compositie met *De dood van Maria* in Keulen en

<sup>370</sup> Zie afbeelding 103 in Sander 1993, p. 188.

<sup>371</sup> Zie Sander 1993, afb. 107, p. 107.

<sup>372</sup> Sander 1993, p. 186.

<sup>373</sup> Hand 1978, pp. 183-191; Hand 2004, pp. 69-73.

München veel drukker en rommeliger. De figuren lijken als het ware rond het bed te krioelen en de houdingen van de figuren zijn meer gedraaid en gemaniëreed. Hierdoor lijkt de compositie beter aan te sluiten bij de werken die zijn beïnvloed door het Antwerpse Maniërisme van rond 1515. Bovendien getuigt de manier waarop de handen van onder andere Maria zijn geschilderd op beide *Dood van Maria*-drieluiken, Joos van Cleve onkunde aan het begin van zijn carrière.<sup>374</sup> Hoewel de vingers ook in de latere werken lang en slank blijven, zoals bijvoorbeeld Magdalena's opgeheven handen op het Santa Maria della Pace-altaarstuk (Parijs) en Johannes handen op *De bewening* (Frankfurt) zijn deze meer gemodelleerd en hierdoor minder houderig. Samengevat lijken wederom de twee drieluiken voor de gebroeders Hackeney met *De dood van Maria* kort na elkaar te zijn vervaardigd: tussen 1515 en 1518. Terwijl het altaarstuk voor Gobel Schmitgen van 1524 meer overeenkomsten vertoont met latere werken van Van Cleve zoals het Santa Maria della Pace-altaarstuk, dan met *De dood van Maria* in München.

Een ander belangrijk aspect van het altaarstuk met *De bewening van Christus* in Frankfurt is de opdrachtgever. Sander veronderstelde dat Gobel Schmitgen de opdracht aan Joos van Cleve gaf tijdens één van zijn reizen. Schmitgen zou in dit geval de kunstenaar hebben benaderd in Antwerpen. Maar waarom koos het Keulse raadlid voor Joos van Cleve? Kwam Schmitgen in contact met het werk van de kunstenaar in Antwerpen of in zijn eigen stad? Het lijkt aannemelijk dat Schmitgen het altaarstuk dat werd gemaakt in opdracht van de familie Hackeney in de Sankt Marien im Kapitol had gezien. De kerk was immers een openbaar gebouw. Daarnaast had Schmitgen vanwege zijn functie als Keuls raadlid, mogelijk eveneens op professioneel vlak te maken met de familie Hackeney. Misschien zag hij ook de kleine *Dood van Maria* met het *IvaB*-monogram in de huiskapel van Georg en Nicasius en werd Joos van Cleve hem aangeraden door de Hackeneys.

Hoewel veel vragen onbeantwoord blijven, moet het sociale en professionele netwerk van zowel de kunstenaar als de opdrachtgevers onderling van belang zijn geweest voor de werving van opdrachten. De positie van Antwerpen als economisch centrum van Noordwest-Europa speelde een belangrijke rol binnen de opdrachtsituatie voor Joos van Cleve. Antwerpen had vanaf het einde van de vijftiende eeuw een nauwe handelsrelatie met Duitsland en dan in het bijzonder met de stad Keulen.<sup>375</sup> Bijna alle exportgoederen, waaronder ook Antwerpse vleugelretabels, die bestemd waren voor Duitsland en Polen werden vanuit Antwerpen naar of via Keulen verscheept. Van de ruim 1100 Duitsers die tussen 1488 en 1513 handelde op de Antwerpse markt was 50% afkomstig uit Keulen.<sup>376</sup> De professionele contacten van Joos van Cleve met buitenlandse opdrachtgevers en tussen deze buitenlandse opdrachtgevers onderling (Schmitgen en Hackeney) droegen dan ook bij aan de distributie van Van Cleves werk. De kunstenaar had mogelijkerwijs naamsbekendheid in Keulen vergaard. De opdracht van Schmitgen kwam wellicht voort uit een contact tussen het Keulse raadlid en de familie Hackeney. Het aanbrengen van het *IvaB*-monogram (en in andere werken de *crypto*-portretten) lijken te wijzen op het bewustzijn van Joos van Cleve om zichzelf te promoten in het buitenland.

Een andere connectie tussen Van Cleve en de stad Keulen zijn de Duitse schilders Bartholomeus Bruyn en Jan Joest. Zoals reeds gesteld, werkte Bruyn hoogstwaarschijnlijk samen met Joos van Cleve aan het Kalkar-altaarstuk onder leiding van Jan Joest. Dat het contact tussen Van Cleve en Bruyn niet louter professioneel was, kan worden geconcludeerd aan de hand van Bruyns altaarstuk van 1529 in het Wallraf-Richartz-Museum (Keulen), waar beide kunstenaars aan de linkerkant van het paneel in een loggia

---

<sup>374</sup> Zie bijvoorbeeld *Maria en Kind met Joachim en Anna* in Brussel.

<sup>375</sup> Harreld 2000, p. 172.

<sup>376</sup> Doehaerd 1963, p. 86-99.

staan vereeuwigd.<sup>377</sup> Bovendien bestaat er tevens een relatie tussen de opdrachtgevers van Joos van Cleve en die van Bartholomeus Bruyn, en die van Van Cleve en Jan Joest. De in Keulen werkzame kunstenaar, Bruyn portretteerde immers Hermann III Rinck en zijn echtgenote Sibilla Kannegiesser (nu in Keulen, Wallraf-Richartz-Museum).<sup>378</sup> Deze familie stichtte samen met Nicasius Hackeney de kartuizerorde in Keulen en moeten dan ook een nauw contact hebben onderhouden. Uit documenten, zoals reeds vermeld, is tevens bekend dat Jan Joest in 1518 in Keulen werkzaam was in opdracht van de familie Hackeney. Misschien raadde Bartholomeus Bruyn of Jan Joest, Van Cleve aan bij de Hackeneys.

Het contact tussen Nicasius Hackeney en Maximiliaan I, en Nicasius Hackeney en Joos van Cleve vormt eveneens een uitgangspunt voor enkele belangrijke vragen en hypothesen inzake Van Cleves relatie met de keizer. Er zijn meerdere versies bekend van het portret van Maximiliaan I, die zijn vervaardigd in de werkplaats van Joos van Cleve. Het paneel in Musée Jacquemart-André in Parijs is op de originele lijst gedateerd, 1510. Hand vermoedde dat het origineel in Wenen (Kunsthistorisches Museum) werd vervaardigd rond 1508/1509.<sup>379</sup> In deze periode verbleef Maximiliaan in de Nederlanden. Hij bracht meerdere bezoeken aan Antwerpen en tevens aan Leiden, Den Haag, Den Bosch en Bergen-op-Zoom. Hand benadrukte dat er geen melding wordt gemaakt van een bezoek aan Brugge of Gent.<sup>380</sup> Hij ging er immers vanuit dat Joos van Cleve (voordat hij in Antwerpen vrijmeester werd) in de jaren van circa 1508 tot 1510 in Brugge werkzaam was. Er zijn zoals reeds vermeld in het eerste hoofdstuk behalve stilistische overeenkomsten met Brugse kunstenaars echter geen documenten die een verblijf van de kunstenaar in deze stad bevestigen.

Of Joos van Cleve de portretten van Maximiliaan in opdracht van de keizer maakte, is onbekend. Er worden twee portretten van Maximiliaan genoemd in de inventaris van Margaretha van Oostenrijk.<sup>381</sup> Of hier de portretten van de hand van Van Cleve worden bedoeld, kan niet worden vastgesteld. De kunstenaar en zijn atelier kunnen de portretten van Maximiliaan eveneens hebben vervaardigd voor andere personen of instellingen die een portret van de heersende keizer wilden. Het is onduidelijk of er sprake was van een directe relatie tussen keizer Maximiliaan en Joos van Cleve, waarbij de keizer zich naar het leven liet portretteren door de schilder. Indien Van Cleve (direct of indirect) portretten vervaardigde voor Maximiliaan, lijkt het een logische keuze van Nicasius Hackeney om dezelfde kunstenaar te vragen voor een altaarstuk ter ere van zijn eigen familie. Samengevat blijken de Keulse opdrachten van groot belang bij de formuleren van hypothesen inzake het professionele netwerk van Joos van Cleve en de distributie van diens werk in het Rijnland.

---

<sup>377</sup> Friedländer 1972, p. 25, pl. 41-A. Friedländer beschouwde Joos van Cleve als Bartholomeus Bruyns leermeester.

<sup>378</sup> Inventarisnummers: WRM 247, WRM 246. Op de achterzijde van deze tondi's (doorsnede 12 cm) staan de wapenschilden van de families.

<sup>379</sup> Hand 1978, pp. 54-59. Mijns inziens werd het paneel in Wenen vervaardigd door een ateliermedewerker van Van Cleve. Het werk mist de detaillering en subtiele schilderstoets die zo typerend is voor Joos van Cleve (onderzoek met blote oog, 3 december 2003). Hand wijdde deze aspecten echter aan de vele restauraties.

<sup>380</sup> Hand 1978, p. 56.

<sup>381</sup> Hand 2004, p. 113; Zimmerman 1885, p. CI, no. 214 (195).



### 3.2. Baltische opdracht: Het Reinhold-altaarstuk

Het Reinhold-altaarstuk werd vervaardigd in opdracht van de Reinhold-broederschap te Gdańsk en bestaat uit een gesneden middenpaneel met gesneden luiken, dat wordt afgesloten door een dubbel paar geschilderde luiken van Joos van Cleve en zijn atelier. In 1890 schreef Kaemmerer in een artikel over het Reinhold-altaarstuk: ‘...eine genauere Beschreibung desselben nicht verdrissen lassen, da eine genügende photographische Wiedergabe des ganzen Altarwerks vorderhand nicht erreichbar ist und die an sich gute Schilderung in dem, leider Fragment gebliebenen Buche von Th. Hirsch über die Oberpfarrkirche von St. Marien zu Danzig nicht allgemein zugänglich sein dürfte, auch für unseren Zwenk nicht ausreicht.’<sup>382</sup> Meer dan honderd jaar later zijn twee van de drie geschetste problemen nog steeds actueel.<sup>383</sup> Het boek van Hirsch is enkel in te zien in de Bibliotheka Gdanska in Gdańsk en hoewel er wel zwart-wit afbeeldingen van het altaarstuk zijn gepubliceerd, waren kleurenafbeeldingen tot voor kort niet voorhanden.<sup>384</sup> In 1986 publiceerde Szmydki een artikel met daarin een gedetailleerde beschrijving van het altaarstuk.<sup>385</sup> De iconografie van zowel de geschilderde luiken en het gesneden interieur, verantwoordelijke kunstenaars en verschillende invloeden werden behandeld door de auteur. Ook in de recent verschenen monografie van Hand wordt het Reinhold-altaarstuk uitvoerig besproken.<sup>386</sup> Gegevens over de ondertekening waren tot voor kort echter niet beschikbaar, maar hier kwam in 2001 verandering in toen het Reinhold-altaarstuk (nu in Warsaw, Muzeum Narodowe) ten behoeve van dit onderzoek werd bestudeerd met IRR.<sup>387</sup> Zoals reeds behandeld, in het tweede hoofdstuk bieden de resultaten van deze studie veel nieuwe inzichten in de relatie tussen Joos van Cleve en Albrecht Dürer, en Joos van Cleve en de Antwerpse Maniëristen. Er moet echter ook worden ingegaan op de keuze van de opdrachtgevers en de positie van het altaarstuk in vergelijking met andere bestelde werken uit het atelier van Joos van Cleve.

Aangezien het Reinhold-altaarstuk in 1516 werd geplaatst vond de vervaardiging van de luiken naar alle waarschijnlijkheid gelijktijdig plaats met de *Dood van Maria*-scènes voor de Hackeneys. Des te opmerkelijker zijn de verschillende werkmethoden die werden toegepast. De binnenluiken van het Reinhold-altaarstuk zijn, zoals aan bod is geweest in het vorige hoofdstuk, herkenbaar als Antwerpse producten en vertonen de kenmerken van het zogenoemde Antwerpse Maniërisme. De figuren zijn afgebeeld in elegante houdingen, dragen extravagante kleding en de composities worden gedomineerd door een helder kleurgebruik. De binnenluiken zijn met een vloeibaar medium voorbereid en door de grafische manier waarop arceringen zijn aangebracht, heeft de ondertekening het uiterlijk van houtsneden. Een zeer opmerkelijk aspect van een lay-out in de houtsnedenconventie is dat deze atelierpraktijk niet beperkt bleef tot het atelier van Joos van Cleve. Ook andere Antwerpse retabelluiken werden op dezelfde wijze uitgevoerd. De vroeg zestiende-eeuwse kunstenaars maakten veelvuldig gebruik van de prenten van Dürer zowel bij het ontwerp

---

<sup>382</sup> Kaemmerer 1890, p. 1.

<sup>383</sup> Hirsch 1843: aanwezig in de Bibliotheka Gdanska, Gdańsk.

<sup>384</sup> Op internet (www.saskia.com) zijn sinds enige jaren enkele kleurendetails opgenomen van het altaarstuk. Om tevens het altaarstuk bij een groter publiek bekend te maken, zijn een overzichtsfoto en details van het retabel in kleur gepubliceerd door Leeftang (Leeftang in Faries 2006, pl. 1-3, pp. 244-245).

<sup>385</sup> Szmydki 1986.

<sup>386</sup> Hand 2004, pp. 31-35.

<sup>387</sup> Faries, Leeftang, Van den Brink, Jansen en Meuwissen onderzochten het *Reinhold-altaarstuk* in Warschau op 17-20 april 2001 met de IU-apparatuur (zie *Bijlage 1*). In 2002 werden de kronieken en andere relevante documenten geraadpleegd in het *Archivum Państwowe w Gdańsku*, het stadsarchief van Gdańsk door Leeftang, Peeters en Martens (22-25 april 2002).

van hun composities als bij de stijl van de ondertekening. Hoogstwaarschijnlijk functioneerde de ondertekening in de houtsnedenconventie als richtlijn voor de assistenten die op deze wijze de lay-out konden inschilderen. De verflagen werden dun aangebracht en er werd gebruik gemaakt van een helder kleurenschema (bij Joos van Cleve vaak in de ondertekening aangeduid met kleurnotaties) waardoor de voorstellingen van grote afstand leesbaar waren. De onderzochte retabelluiken van onder meer de Meester van de Antwerpse Aanbidding, de Meester van de Von Grootte Aanbidding, de Meester van 1518 en Adriaen van Overbeke zijn allemaal op dezelfde herkenbare manier uitgevoerd. Vandaar dat kan worden geconcludeerd dat ook in het geval van het Reinhold-altaarstuk Joos van Cleve zijn stijl en methode lijkt te hebben aangepast aan de specifieke opdracht en aan de gebruikelijke werkwijzen voor de productie van retabelvleugels. Maar waarom bestelden de leden van de Reinhold-broederschap een retabel in Antwerpen en welteverstaan bij Joos van Cleve?

### De Reinhold-broederschap in Gdańsk

Op basis van documenten kan worden vastgesteld dat de Reinhold-broederschap een lange geschiedenis kent. In 1457 stichtte de broederschap een kapel in de Sankt Marienkirche.<sup>388</sup> In deze periode was de broederschap één van de zes 'banken' (broederschappen) die samenkwamen in het centraal gelegen gebouw genaamd het Artus Hof.<sup>389</sup> In het Artus Hof verzamelden zich belangrijke inwoners van Gdańsk voor sociale bijeenkomsten, zoals huwelijken en diners.<sup>390</sup> In eerste instantie opereerde enkel de leden van de *Sankt Georg-bank* (Heilige Jorisbroederschap), de meest invloedrijke broederschap in Gdańsk in de vijftiende eeuw, vanuit deze locatie maar op het moment dat het aantal broederschappen in de stad toenam, verhuisden zij naar een ander gebouw. Zes nieuwe broederschappen namen toen hun intrek in het Artus Hof en naast de Reinhold-broederschap waren dit de *Drei Königsbank*, *Christopherbank* (ook wel het Lübeck-broederschap genoemd, omdat haar leden met name uit die regio kwamen), de *Hollandische bank*, *Schiffer bank* (de broederschap van zeelieden) en de *Mariënburger bank*. In de tweede helft van de vijftiende eeuw was de *Reinhold-bank* uitgegroeid tot één van de belangrijkste internationaal opererende broederschappen in het Artus Hof en werden de leden alom gerespecteerd.<sup>391</sup> De Reinhold-broeders waren kooplieden uit onder meer Mechelen, Dordrecht, Gent, Amsterdam, Kempen, Augsburg en mogelijk ook uit Brugge en Antwerpen.<sup>392</sup>

Wellicht om uitdrukking te geven aan hun machtige positie binnen de gemeenschap van Gdańsk, werd aan het begin van de zestiende eeuw besloten om in Antwerpen een altaarstuk te bestellen voor de Reinhold-kapel in de Sankt Marienkirche. Hoe de exacte opdracht verliep is echter onbekend, aangezien de originele opdrachtdocumenten voor het Reinhold-altaarstuk tijdens de Tweede Wereldoorlog verloren zijn gegaan.<sup>393</sup> De enige informatie die bewaard is gebleven, zijn de twee versies

---

<sup>388</sup> De stichting wordt in sommige documenten ook in het jaar 1488 gesitueerd (Kaemmerer 1890, p. 4; Szmydki 1986, p. 24, beide auteurs vermeldden dat de Reinhold-broederschap in 1488 in het bezit was van de kapel). Stichting van de kapel in 1457 (Hirsch 1843, p. 43; Hinz 1855, p. 18). Meer over de Marienkirche en de aanwezige kunstobjecten: Drost 1963.

<sup>389</sup> Simson 1900, p. 336; Szpakiewicz 1996, p. 7. Het Artus Hof is gelegen tussen de Długa Targ, de markplaats, en de Długa.

<sup>390</sup> Szpakiewicz 1996, p. 7.

<sup>391</sup> Kaemmerer 1890, p. 4.

<sup>392</sup> Simson 1900, p. 42; Hirsch 1843, p. 435. In de ledenlijsten van de Reinhold-bank (1527-1618) zijn de namen Jacob, Jurgen en Jochem zeer goed vertegenwoordigd (Stadsarchief, 416. 57/ no. 1 - 6; 12 - 13). De jaren 1521 - 1526 zijn ook genoteerd in het jaar 1527.

<sup>393</sup> Het *Vogtbuch* van de Reinhold-broederschap ging reeds verloren tijdens een brand in 1857 (Simson 1900, p. 47, noot 1 en 327).

van de *Chronica* van Georg Meelmann uit 1548 en 1552 en de referenties die Theodor Hirsch in zijn publicatie van 1843 vermeldde.<sup>394</sup> Uit de *Chronica* is geweten dat het Reinhold-altaarstuk in 1516 in de kapel van de Reinhold-broederschap werd geïnstalleerd. Hirsch citeerde een origineel zestiende-eeuws document over de betaling van het retabel: 'hebbe ik gefen Bernt Tullen, dat he vor de tafel utgegefen heft 100 Mk'.<sup>395</sup> Doordat enkel deze regel uit het document werd gepubliceerd, is de context onduidelijk en is het niet geweten welke persoon van de broederschap Tullen betaalde. Bovendien is het onbekend wie Bernt Tullen was. De ledenlijst van de broederschap uit de periode van het ontstaan van het Reinhold-altaarstuk is namelijk eveneens verloren gegaan, waardoor het onduidelijk is of Tullen één van de leden was. Hij zou ook de contactpersoon tussen de aannemer, waarschijnlijk Joos van Cleve en de leden van de *Reinhold-bank* kunnen zijn geweest. Hij kreeg immers geld van de broederschap om het altaarstuk (aan) te betalen. De naam Bernt Tullen is niet teruggevonden in de Antwerpse archieven. In 1525 (negen jaar na de installatie van het Reinhold-altaarstuk) wordt echter wel een Beern Danswyck vermeld.<sup>396</sup> Deze naam 'Beern Danswyck' zou eventueel kunnen worden geïnterpreteerd als 'Bernt van Danzig', maar of in dit geval dan dezelfde persoon wordt bedoeld, en of deze figuur ook rond 1516 in Antwerpen verbleef, blijft onduidelijk.

Tevens dient men zich af te vragen waarom de leden van de Reinhold-broederschap kozen voor een Antwerpse kunstenaar. Wellicht kan de opdracht voor het Reinhold-altaarstuk worden verklaard aan de hand van de economische relatie tussen Gdańsk en Antwerpen. De handelsverbinding tussen de Baltische zeehaven en de stad aan de Schelde was immers van groot belang voor de economische bloei van beide steden. Vanaf het begin van de veertiende eeuw werd graan verscheept vanuit het Baltische zeegebied naar Antwerpen en reeds aan het begin van de vijftiende eeuw was Gdańsk uitgegroeid tot de belangrijkste exporthaven voor producten naar het Westen en dan met name naar Antwerpen.<sup>397</sup> Er werd niet enkel graan uitgevoerd, maar tevens hout voor onder meer de paneelproductie. Hout was een zeer belangrijk exportproduct aangezien alle paneelschilderijen in de Nederlanden werden vervaardigd van Baltisch eikenhout. Ook de omvang van de import van Zuid-Nederlandse (Antwerpse in het bijzonder) producten (zoals vleugelretabels en schilderijen) in Gdańsk was omvangrijk. Aan het begin van de zestiende eeuw had Antwerpen de handelspositie van Brugge overgenomen. Antwerpen had zich ontwikkeld tot het omvangrijkste productiecentrum van luxegoederen en een groot deel van de schilderijen en retabels was dan ook bestemd voor de export. Zoals documenten in het Stadsarchief van Gdańsk aantonen, werden schilderijen vanuit Antwerpen ingevoerd in Gdańsk.<sup>398</sup>

Het intensieve handelscontact tussen Gdańsk en Antwerpen resulteerden in immigratie en emigratie van kooplieden. Enerzijds vestigden Antwerpse kooplieden zich in Gdańsk en anderzijds was een groep Poolse handelaren permanent gevestigd in Antwerpen.<sup>399</sup> Of tot deze groep van kooplieden uit Gdańsk leden van de Reinhold-broederschap behoorden, is onbekend. Het is echter aannemelijk dat ten minste één persoon als afgevaardigde van de Reinhold-broederschap (Bernt Tullen?) naar het atelier van Joos van Cleve kwam om de vervaardiging van het altaarstuk te controleren (zie verder). Naast het belang van de handelsbetrekkingen tussen Gdańsk en Antwerpen bij de keuze voor een Antwerpse kunstenaar, was er in de Baltische zeehaven (zoals wellicht ook

<sup>394</sup> Hirsch 1843, p. 435.

<sup>395</sup> Ibidem, noot 2; Rechnungsbuch der Vogte, Reinholdbrüderschaft, 1500-1516.

<sup>396</sup> S.A.A. 1525 (KR), fol. 281, SR 1527 (KR), fol. 108. Met dank aan Max Martens.

<sup>397</sup> Unger 1983, p. 1, 3 en tabel 1; Asaert 1993, p. 21.

<sup>398</sup> Martens en Peeters hebben enkele referenties gevonden die verwijzen naar de import van Antwerpse schilderijen in Gdańsk (Staatsarchief Gdańsk).

<sup>399</sup> Baetens 1983, p. 61; North 1983, p. 73.

in Keulen) een gebrek aan lokale kunstenaars, die een dermate grote opdracht konden uitvoeren. Voor een gesneden retabel met geschilderde vleugels moest men dus uitwijken naar andere steden en Antwerpen was (zoals reeds is opgemerkt) de stad bij uitstek voor de snelle en goedkope productie van vleugelretabels. Bovendien heeft de aanwezigheid van het Zuid-Nederlandse altaarstuk met *Het laatste oordeel* van Hans Memling (nu in het Muzeum Narodowe, Gdańsk) in de kapel van de belangrijkste broederschap uit Gdańsk, de *Georg-bank* wellicht de keuze van de leden van de *Reinhold-bank* beïnvloed.<sup>400</sup> De triptiek van Memling werd besteld door Angelo di Jacopo Tani voor zijn kapel in de Chiesa Badia Fiesolana nabij Florence.<sup>401</sup> Het werk was in 1472/1473 voltooid, maar bereikte nooit zijn beoogde bestemming in Italië. Op 27 april 1473 werd het schip, geheten de 'Heilige Mattheus' met aan boord rijkelijke gewaden, bont, zijde, met gouddraad geweven textiel, aluin en het altaarstuk van Memling gekaapt door Paul Benecke, de kapitein van de 'Peter van Danzig'. Het altaarstuk werd naar de Sankt Marienkirche gebracht, waar het bij aankomst in de kapel van de broederschap van de Heilige Joris werd geïnstalleerd.<sup>402</sup>

Enkele jaren na de plaatsing van het Reinhold-altaarstuk in de kapel van de Reinhold-broederschap werd mogelijk het Adriaansaltaarstuk geplaatst in de Sankt Marienkirche. Op basis van stilistische eigenschappen kan dit werk rond 1520 worden gedateerd.<sup>403</sup> Het heeft evenals het Reinhold-altaarstuk een gesneden interieur met geschilderde vleugels in de Antwerpse maniëristische stijl. De predella van het Adriaansaltaar werd waarschijnlijk vervaardigd door één van de weinige lokale kunstenaar uit Gdańsk. Dat dit een vaker voorkomende praktijk was, blijkt onder meer uit de predella's van het Antwerpse retabel in de Sint-Jobkerk in Schoonbroek (Retie), en tevens die van het Reinhold-altaarstuk met Christus als de *Man van Smarten*, geflankeerd door heiligen, die eveneens door een andere kunstenaar dan degene die verantwoordelijk was voor de overige geschilderde panelen werden gemaakt.<sup>404</sup> Het paneel Christus als de *Man van Smarten* (Reinhold-altaarstuk) vertoont geen stilistische overeenkomsten met de geschilderde binnenluiken: de kleuren zijn donkerder, de gezichten langgerekt en de figuren hebben opvallend spitse neuzen. Bovendien is ook de ondertekening van een andere hand. De lay-out van de predella was namelijk in tegenstelling tot de geschilderde binnenluiken moeilijk te registeren.

Op basis van de bovengenoemde aspecten kan worden geconcludeerd dat de keuze voor een Antwerpse kunstenaar niet zo verwonderlijk is, maar waarom kozen de leden van de Reinhold-broederschap voor Joos van Cleve? De kunstenaar kan, vandaag de dag, slechts in één ander geval worden gerelateerd aan de productie van een gesneden retabel met geschilderde vleugels, namelijk het Kalkar-altaarstuk, waaraan Joos van Cleve meewerkte als assistent onder leiding van Jan Joest. Voor zover bekend, hebben Van Cleve en zijn assistenten in Antwerpen met uitzondering van het Reinhold-altaarstuk geen andere geschilderde luiken voor een retabel vervaardigd. Men zou kunnen veronderstellen dat hij

---

<sup>400</sup> Tegenwoordig hangt er een negentiende-eeuwse kopie van *Het laatste oordeel* aan de linkermuur van de Reinhold-kapel in de Sankt Marienkirche in Gdańsk.

<sup>401</sup> Bogdanowicz 1995, p. 59-66; De Vos 1994, pp. 23-26, pp. 82-88; Drost 1941; Drost 1963.

<sup>402</sup> Tot aan de Tweede Wereldoorlog bleef Memlings *Het laatste oordeel* in de Sankt Marienkirche. In 1934 werd het werk echter verhuisd vanuit de Heilige Dorothea-kapel naar de Reinhold-kapel (Drost 1941, p. 36). Of het Reinhold-altaarstuk zich op dat moment ook in de Reinhold-kapel bevond is onbekend. Op een foto die in 1941 werd gepubliceerd door Drost is enkel *Het laatste oordeel* te zien en niet het Reinhold-altaarstuk.

<sup>403</sup> Bogdanowicz 1995, p. 85; Abramowski 1927, geen paginanummers. Abramowski dateerde het werk rond 1500, maar deze datering is mogelijk te vroeg voor een altaarstuk in de Maniëristische stijl.

<sup>404</sup> Over het Antwerpse retabel in de Sint-Jobkerk in Schoonbroek (Retie): Perier d'Ieteren 1993, p. 64. en cat.nr.: 16 in Antwerpen 1993, deel I.

reeds aan het begin van zijn carrière in Antwerpen een goede reputatie en naamsbekendheid moet hebben gehad, anders zou hij deze opdracht niet hebben gekregen. Bialostocki suggereerde op basis van zijn vastgestelde chronologie dat de gebroeders Nicasius en Georg Hackeney in Keulen, de reden waren voor de leden van de Reinhold-broederschap om Joos van Cleve te vragen voor de vervaardiging van het Reinhold-altaarstuk. Hij was van mening dat enkele leden van de *Reinhold-bank* de triptiek met *De dood van Maria* in Keulen hadden gezien en dat zij vervolgens besloten ‘dat zij een kunstwerk van een schilder van gelijke importantie wilden.’<sup>405</sup> Bij deze hypothese moeten echter enkele kanttekeningen worden geplaatst. Hoewel de kleine versie van *De dood van Maria* in 1515/1516 met zekerheid in Keulen aanwezig was, kan onmogelijk worden vastgesteld of de leden van de Reinhold-broederschap deze triptiek in de huiskapel van de familie Hackeney hebben gezien. Bovendien veronderstelde Bialostocki dat Joos van Cleve zijn opdrachtgevers van het Reinhold-altaarstuk ontmoette tijdens een verblijf in Keulen. Er zijn geen documenten bekend die een bezoek van Joos van Cleve of van één van de leden van de Reinhold-broederschap aan de Duitse stad doen bevestigen. Dat er leden van de *Reinhold-bank* in Keulen waren, is aannemelijk aangezien de Duitse stad op de handelsroute van Gdańsk naar het westen lag, maar Joos van Cleves verblijf in Keulen is mijns inziens minder voor de hand liggend.

Daarnaast liggen de ontstaandata van de kleine *Dood van Maria* en het Reinhold-altaarstuk zo dicht bij elkaar dat, zoals reeds opgemerkt, de werken mogelijk grotendeels gelijktijdig werden vervaardigd. Hierdoor is het onmogelijk om vast te stellen welke opdracht Joos van Cleve eerst ontving. Desalniettemin is het van belang enkele hypothesen naar voren te brengen. Eén van de mogelijkheden is dat het kleine drieluik met *De dood van Maria* zich nog in het atelier bevond op het moment dat de leden van de *Reinhold-bank* of hun contactpersoon (Bernt Tullen?) in Antwerpen op zoek waren naar een geschikte persoon voor hun retabel; de omgekeerde situatie is echter eveneens mogelijk. Bovendien is het denkbaar dat Joos van Cleve (en zijn assistenten) in 1515/1516 ook nog bezig waren met de vervaardiging van de grote triptiek met *De dood van Maria* voor de Sankt Marien Lyskirchen (nu in München). Het feit dat Joos van Cleve drieluiken vervaardigde voor de gebroeders Hackeney, die waarschijnlijk vanwege hun positie in één van de belangrijkste steden van het Duitse Rijk en hun relatie met Maximiliaan, bekende figuren waren, zou wellicht een reden kunnen zijn geweest voor de leden van de Reinhold-broederschap om ook voor hun kapel Joos van Cleve een retabel te laten vervaardigen. Daarbij kan wederom de taal een belangrijke rol hebben gespeeld. De leden van de Reinhold-broederschap en Joos van Cleve spraken mogelijk Duits, in tegenstelling tot andere lokale Antwerpse schilders. Bovendien kan voor de leden van de *Reinhold-bank* Joos van Cleves aandeel bij de vervaardiging van het Kalkar-altaarstuk hebben meegespeeld bij hun beslissing voor de in Antwerpen werkzame kunstenaar. Los van welk altaarstuk, de kleine *Dood van Maria* of het Reinhold-altaarstuk, nu eerst werd vervaardigd, is het van belang om te benadrukken dat de verschillende opdrachtgevers mogelijk tot dezelfde sociale kring behoorden.

### **Andere aspecten van het Reinhold-altaarstuk**

Zoals opgemerkt, is het aannemelijk dat de vervaardiging van het altaarstuk door één of meerdere leden (of afgevaardigden) van de Reinhold-broederschap werd gecontroleerd. Hoewel de ondertekening in de houtsnedenconventie in eerste instantie diende als richtlijn voor assistenten, kan deze tevens hebben gefunctioneerd als *vidimus* voor de opdrachtgevers (of hun afgevaardigden). Ook de aanwezige inscriptie ‘aventmael’ in de ondertekening is waarschijnlijk een verwijzing naar een van tevoren, mogelijk door de opdrachtgevers, vastgesteld iconografische programma. Daarbij zou zonder overleg tussen

---

<sup>405</sup> Bialostocki 1970, p. 186; tevens geciteerd in Szmydki 1986, p. 63.

de opdrachtgevers en uitvoerend kunstenaar nooit de Heilige Reinhold op het rechter buitenluik zijn verschenen. Deze in Oost-Europa gekende heilige was namelijk een onbekende in de Nederlanden. Al deze genoemde aspecten lijken de invloed van de opdrachtgevers te bevestigen.

Dat het Reinhold-altaarstuk niet enkel werd gecontroleerd door de opdrachtgevers (of hun afgevaardigde), blijkt uit de aanwezige merktekens van het Sint-Lucasgilde. Op veel Antwerpse retabels en drieluiken van het begin van de zestiende eeuw zijn merktekens van het Antwerpse gilde in de vorm van handjes aangetroffen; zo ook op de bak en hoofden van enkele figuren op het Reinhold-altaarstuk.<sup>406</sup> De dekens van het gilde waren vaak verantwoordelijk voor het aanbrengen van dergelijke keurmerken.<sup>407</sup> De Antwerpse handjes werden in het hout gebrand of gedrukt voordat de polychromie werd aangebracht om de kwaliteit van het gebruikte hout te garanderen. Wanneer het altaarstuk was voltooid, vond een tweede inspectie plaats en in het geval van goedkeuring werd het eveneens voorzien van een ingebrande burcht. De combinatie van de twee keurmerken garandeerde de kwaliteit en Antwerpse oorsprong.<sup>408</sup> Tijdens het onderzoek naar het Reinhold-altaarstuk in 2001 en 2002 werden enkel Antwerpse handjes opgemerkt. Desalniettemin maakte Szmydki eveneens melding van de aanwezigheid van het kasteel.<sup>409</sup> Wij hebben dit specifieke keurmerk echter niet gevonden.<sup>410</sup>

Opmerkelijk genoeg werden in tegenstelling tot Joos van Cleve andere altaarstukken enkel op het Reinhold-altaarstuk merktekens van het Antwerpse Sint-Lucasgilde opgemerkt. Het aanbrengen van merktekens in de vorm van handjes en burcht was met name van belang voor werken die niet in opdracht werden vervaardigd, waaruit eventueel zou kunnen worden geconcludeerd dat het overgrote deel van Joos van Cleves drieluiken en altaarstukken werd besteld.<sup>411</sup> Voor kopers die hun altaarstuk op de vrije markt kochten, was de aanwezigheid van een keurmerk immers de enige garantie.<sup>412</sup> De noodzakelijke handelingen betreffende kwaliteitsbewaking voor retabels die in opdracht werden vervaardigd, werden immers vaak in een contract vastgelegd. Dergelijke documenten konden op meerdere aspecten van een opdracht betrekking hebben, zoals bijvoorbeeld het iconografische programma, maar ook de kwaliteit van het hout.<sup>413</sup> Vandaar dat het aanbrengen van de merken voor de bestelde opdrachten vaak achterwege werd gelaten. Keurmerken konden echter eveneens van belang zijn voor de aannemer van de opdracht; in het geval van het Reinhold-altaarstuk naar alle waarschijnlijkheid Joos van

---

<sup>406</sup> Over merktekens, onder meer: Heppner 1940, pp. 172-180; Leuven 1971, pp. 423-434; Nieuwdorp 1981, pp. 85-98; Van Damme 1990; Wadum 1998. Afbeelding van een 'Antwerps handje' op het hoofd van één van de beeldhouwde figuren op het Reinhold-altaarstuk, Leeflang 2006b, fig. 7, p. 20.

<sup>407</sup> Van der Stock 1990, pp. 127-144; De Smedt 1990, pp. 145-183; Heppner 1940, pp. 174-175.

<sup>408</sup> Heppner 1940, p. 174; Jacobs 1989, p. 212.

<sup>409</sup> Szmydki 1986a, p. 27.

<sup>410</sup> Betekent het ontbreken van het kasteel dat het Reinhold-altaarstuk slechts één keer werd gecontroleerd? Op de bak is de combinatie van twee handen aangebracht. Twee linkerhanden (met de duim aan de rechterkant) werden naast elkaar geplaatst. De handjes op het Reinhold-altaarstuk verschijnen in twee verschillende formaten: sommige zijn één en andere twee centimeter hoog. Hoewel dit wellicht een verwijzing zou kunnen zijn naar twee verschillende controles van het retabel door het gilde, blijkt het gebruik van twee handen van verschillende grootte tijdens één keuring niet ongebruikelijk (Van der Stock in Van Vlieden/ Smeyers 1990).

<sup>411</sup> Jacobs 1989, p. 213; Prims 1938, pp. 296-300.

<sup>412</sup> Jacobs 1989, p. 213.

<sup>413</sup> Jacobs noemde het contract van 23 oktober 1517, waarin de kwaliteit van het hout uitvoerig werd bediscussieerd door de abdijs in Averbode en de beeldsnijder Jan de Molder (Jacobs 1989, p. 213). Het getranscribeerde document is opgenomen in Szmydki 1986, p. 52 (document 3). Zie voor enkele verschillende opdrachtdocumenten voor retabels: Huth 1923 (ed. 1967), pp. 108-139.

Cleve.<sup>414</sup> Op deze wijze konden zij immers de kwaliteit van de onderaannemers, zoals de bakmakers en beeldhouders, controleren. De inspectie van het hout door het gilde bij de bestelde altaarstukken, waaronder het Reinhold-altaarstuk, het Mariaretabel van de Meester van 1518 in Lübeck en het gesneden altaarstuk van Peter Pauw voor de burgemeesters van Duinkerken zijn wellicht in opdracht van de aannemer uitgevoerd.<sup>415</sup>

Een ander belangrijk aspect van het Reinhold-altaarstuk is het beeldhouwde middendeel. Hoewel de beeldhouwkunst een ander specialisatiegebied is en het gesneden interieur van het Reinhold-altaarstuk in dit proefschrift buiten beschouwing wordt gelaten, zijn toch enkele opmerkingen omtrent de toeschrijving op zijn plaats. Białostocki en Szmydki schreven het gesneden gedeelte van het altaarstuk toe aan Jan de Molder en zijn ateliermedewerkers.<sup>416</sup> De beeldhouwer was werkzaam in Antwerpen van 1513 tot 1518. Er kunnen slechts twee altaarstukken met zekerheid aan hem worden toegeschreven. Het eerste, een retabel met *De passie van Christus* was bestemd voor de abdij van Averbode (nu Parijs, Musée de Cluny) en werd in 1513 besteld. In het opdrachtdocument van dit werk worden de voorstellingen van zowel het gesneden interieur als de geschilderde luiken genoemd. De geschilderde zijpanelen zijn echter verloren gegaan, waardoor de verantwoordelijke kunstenaar (misschien wel Joos van Cleve?) onbekend is. Szmydki maakte een vergelijking tussen het Reinhold-altaarstuk en het retabel voor de abdij van Averbode en baseerde zijn toeschrijving op stilistische overeenkomsten. De beschrijving die Woods geeft voor het werk in Parijs zou eveneens betrekking kunnen hebben op het Reinhold-altaarstuk: 'This (...) altarpiece is a transitional work. The beginnings of the Antwerp Mannerism may be seen in the elaborate arched frame and the crowned compositions, but the compact and animated figure types, unaffected gestures and angular drapery folds are more characteristic of the late 15<sup>th</sup>-century carving'.<sup>417</sup> De Molders tweede altaarstuk werd in 1518 geleverd en was eveneens besteld door de abdij in Averbode en is enkel gekend uit documenten.<sup>418</sup>

Indien de toeschrijving aan Jan de Molder correct is, biedt het Reinhold-altaarstuk een mogelijkheid tot het formuleren van hypothesen met betrekking tot het sociale en professionele netwerk van Joos van Cleve. De vermoedelijke beeldsnijder Jan de Molder had zoals blijkt uit archiefstukken evenals Van Cleve contact met Joris Vezeleer.<sup>419</sup> In een document van 20 juni 1533 staat vermeld dat Catherina van der Haghen en Jan de Molder een erfelijke rente en een zak rogge verkopen aan Joris Vezeleer. Vezeleer bestelde, zoals gezegd, zijn portret en dat van zijn vrouw Margaretha Boghe bij Van Cleve. Daarbij was hij de contactpersoon tussen de kunstenaar en Frans I. Of Jan de Molder enkel een financiële regeling trof met Vezeleer of dat de twee mannen ook een vriendschappelijk relatie onderhielden is onbekend. Tevens ontbreekt er informatie over eventuele opdrachten die De Molder uitvoerde voor Vezeleer. Wanneer Joos van Cleve en Jan de Molder voor het eerst in contact kwamen met Joris Vezeleer is onduidelijk, maar desalniettemin blijkt de kring waarbinnen kunstenaars en opdrachtgevers zich bevonden wederom nauw aan elkaar gerelateerd. Of er een direct contact bestond tussen de Reinhold-broeders, en Georg en Nicasius Hackeney is mogelijk, maar kan niet worden bewezen. De opdrachten van de Keulse broers en van de leden van de *Reinhold-bank* in 1515/1516 tonen echter wel aan dat Joos van Cleve reeds aan het begin van zijn Antwerpse carrière, vier jaar nadat hij vrijmeester was geworden, een goede reputatie had opgebouwd. Hij kon zijn stijl en

---

<sup>414</sup> Met dank aan Max Martens, die mij op deze mogelijkheid wees.

<sup>415</sup> Jacobs 1989, p. 213 (zie ook Prims, 1939, pp. 278-285).

<sup>416</sup> Szmydki 1986, p. 56 and 61. Białostocki geciteerd in Szmydki 1986, p. 56.

<sup>417</sup> Woods 1996, p. 809.

<sup>418</sup> Ewing 1990, p. 571, p. 574 (n. 109).

<sup>419</sup> S.A.A., Schepenregister 1533, fol. 24 r-24 v. De genoemde erfelijke rente bestond uit 18 Brabantse groten en 15 schillingen.

werkmethodes aanpassen aan de wensen van zijn opdrachtgevers en aan de gangbare Antwerpse gebruiken, waarbij hij rekening hield met de gebruikelijke inspectie door de dekens van het Sint-Lucasgilde bij de productie van vleugelretabels in de Antwerpse Maniëristische stijl.

### 3.3. Lokale opdrachten

Zoals werd opgemerkt in de inleiding van dit hoofdstuk werden ten minste drie werken uit het atelier van Joos van Cleve vervaardigd in Nederlandse opdracht: het drieluik met *De kruisiging* in Napels, de triptiek met *De kruisafneming* in Edinburgh en het paneel met *Christus en Johannes de Doper als kinderen* in Chicago.<sup>420</sup> De opdrachtgevers van de triptiek met *De kruisiging* in Napels zijn op de binnenluiken vereeuwigd en konden op basis van hun wapenschilden worden geïdentificeerd.<sup>421</sup> Het altaarstuk werd gemaakt in opdracht van Marcus von Kirch en zijn echtgenote Margriet Schats.<sup>422</sup> De leeftijden van de beide opdrachtgevers zijn aangebracht op de *prieu-dieu*; de man was 45 en de vrouw 25 jaar. Marcus von Kirch werd geboren op 16 juli 1473 en stierf in 1546.<sup>423</sup> Uitgaande van de leeftijd van de opdrachtgever kan worden vastgesteld dat het drieluik in 1518 (1473 + 45) werd vervaardigd, twee jaar na de installatie van het Reinhold-altaarstuk in 1516. Deze ontstaansdatum sluit aan bij de kunsthistorische datering van rond 1520 die Hand in 1978 had verondersteld op basis van stilistische en compositorische overeenkomsten met andere werken.<sup>424</sup> Zoals reeds beschreven in de inleiding van dit hoofdstuk, kwam de familie van Marcus von Kirch oorspronkelijk uit Lindau, een stad in de Duitse deelstaat Beieren, en bezocht hij als handelaar de jaarmarkt in Bergen op Zoom in 1494. Tussen 1500 en 1514 bracht hij meerdere keren een bezoek aan Antwerpen, waar hij Joos van Cleve mogelijk benaderde voor het altaarstuk. Margriet Schats kwam uit Mechelen en werd op basis van de genoemde leeftijd op het rechterluik in 1493 (1518 - 25) geboren.<sup>425</sup> Margriet Schats en Marcus von Kirch traden op 25 januari 1513 in het huwelijk. Slechts één van hun kinderen is bij naam bekend, Caspar.<sup>426</sup> Van de vijf kinderen die zijn afgebeeld op de luiken van de triptiek in Napels waren er naar alle waarschijnlijkheid drie op het moment dat het werk werd vervaardigd, overleden. Het kleine meisje (op het rechterluik) heeft een crucifix in haar handen en de twee voorste jongens (op het linkerluik) dragen een buidel met de inscriptie 'IHS' voor Jezus. Deze beide elementen (crucifix en IHS) zijn verwijzingen naar de dood.

Het drieluik met *De kruisiging* in Napels (Museo di Capodimonte) is van zeer hoge kwaliteit. Zowel de ondertekening als het verfoppervlak sluiten aan bij het eigenhandige werk van Joos van Cleve. Op het linker zijpaneel is de mannelijke opdrachtgever met zijn

---

<sup>420</sup> Het paneel met *Christus en Johannes de Doper als kinderen* in Chicago wordt in dit hoofdstuk buiten beschouwing gelaten, omdat het ten eerste niet in het begin van Joos van Cleve carrière werd vervaardigd en het bovendien wordt behandeld in het volgende hoofdstuk (hoofdstuk 4)

<sup>421</sup> Op 12 september 2003 lichtte Hand mij in over de identificatie van de wapenschilden door Lorne Campbell. Ik ben hem hiervoor zeer erkentelijk. Hand 2004, p. 29 (catalogusnotitie 10).

<sup>422</sup> Schön 1888, pp. 112-116 (informatie genoemd in Hand 2004, pp. 30-31, catalogusnotitie 10).

<sup>423</sup> Ibidem.

<sup>424</sup> Hand 1978, pp. 175, 180. Hand behandelde de relatie tussen de panelen met *De kruisiging* in Napels en in New York. Volgens de auteur werden beide triptieken aan het begin van de jaren twintig van de zestiende eeuw vervaardigd.

<sup>425</sup> Hand 2004, p. 119. De familie Schets is een bekende Antwerpse familie, of deze familie gerelateerd is aan Margriet Schats uit Mechelen is in dit stadium van het onderzoek onbekend (met dank aan Natasja Peeters).

<sup>426</sup> Veel koopmanfamilies vernoemden hun kinderen naar de drie koningen, aangezien deze werden geassocieerd met de handel.



drie zonen afgebeeld. De opdrachtgever wordt voorgesteld door zijn naamheilige Marcus, die is te herkennen aan zijn attribuut de leeuw. Achter de vrouwelijke opdrachtgever op het rechterluik staat de Heilige Margaretha met een lachende draak, die zeer veel overeenkomsten vertoont met de draak op het rechter zijpaneel van de triptiek met *De kruisafneming* in Edinburgh (zie verder). Tijdens het onderzoek met IRR naar de triptiek met *De kruisiging* in Napels werden bijna alle verflagen transparant.<sup>427</sup> Enkel de donkere schaduwpartijen in het landschap en de donkere gewaden van de opdrachtgevers bleven opaak. Opmerkelijk is dat de kunstenaar mogelijk zwarte verf heeft gebruikt om de schaduwen in het witte gewaad van Johannes de Evangelist te suggereren, die hierdoor grotendeels ondoordringbaar bleven voor het oog van de camera. De volledige compositie van het drieluik werd in detail voorbereid in de fase van de ondertekening en werd aangebracht met een droog materiaal. De hoofdvormen zijn aangeduid met contourlijnen. Daarbinnen plaatste Joos van Cleve arceringen in verschillende richtingen voor schaduw en volume. Evenals in zijn andere eigenhandige werken zijn de handen van de figuren (met lange, slanke vingers) enkel aangeduid met contourlijnen (afb. 38, 66). De haren van Marcus zijn met sierlijke golvende lokken voorbereid. Zijn ogen, neus en mond werden aangeduid met enkele schetsmatige lijnen en de schaduwzijde van zijn gezicht met korte arceringen. Ook de haren van Johannes en de engelen werden geplaatst met korte gebogen arceringen. In de naakte lichamen van de engelen zijn de arceringen, die werden aangebracht om schaduw aan te duiden, gebogen naar de vorm van het lichaam, waardoor er tevens volume wordt gesuggereerd (afb. 67). De ondertekende figuren zijn over het algemeen nauwkeurig gevolgd in het verfoppervlak en er werden nauwelijks veranderingen aangebracht ten opzichte van de ondertekening. Aangezien in de meeste schilderijen die aan Joos van Cleve worden toegeschreven de achtergrond niet werd voorbereid, is het des te opvallender dat in deze triptiek ook het gehele landschap werd gepland in de fase van de ondertekening. De lay-out van de brug, bergen en stad aan de brede rivier is van dezelfde hand als de figuren, hoewel de achtergrond schetsmatiger en eenvoudiger lijkt te zijn voorbereid. De huizen zijn aangeduid met blokjes en de bergen slechts met vlot opgezette contourlijnen. Wellicht kan dit worden verklaard aan de hand van het formaat. De architectuur in het achtergrondlandschap meet immers hooguit anderhalve centimeter en daarbij waren er naar alle waarschijnlijkheid tevens tekeningen met landschapselementen in het atelier van Joos van Cleve aanwezig.<sup>428</sup>

Evenals het overgrote deel van de andere werken vervaardigd in opdracht (zoals onder meer de grote *Aanbidding* in Dresden en *De kruisiging* in New York) werden de opdrachtgevers anders ondertekend dan de heiligen (afb. 21). Het portret van de man op het linkerluik in Napels is minimaal voorbereid in de ondertekening. Enkel een lichtgrijze schetsmatige ovaal duidt de vorm van het hoofd en met een enkel lijntje zijn ogen, neus en mond aangegeven. Portretten werden meestal op papier voorbereid en deze tekening diende vervolgens als model bij het schilderproces.<sup>429</sup> Een gedetailleerde ondertekening werd hierdoor overbodig. De ondertekende lijnen in de gezichten van de twee voorste jongens hebben dezelfde toonsterkte als de ondertekening van de heiligen, maar ook hier is de lay-out minder uitvoerig aangebracht: een ovaal voor het gezicht, een lijntje voor de neus en mond, en halve cirkels voor de ogen. De haren van de rechterjongen zijn aangebracht met enkele arceringen. Opvallend is dat het derde kind, dat achteraan is gezeten, niet werd voorbereid in de ondertekening. De vorm van zijn hoofd werd echter

<sup>427</sup> Van het middenpaneel van de triptiek met *De kruisiging* in Napels zijn enkele kopieën bekend. De eerste is een exacte kopie en is onderdeel van de collectie van de Alte Pinakothek in München. De tweede is een kleinere variant en bevindt zich in Philadelphia (zie *Bijlage 1*).

<sup>428</sup> Scaillièrez 1991, pp. 68-69; Jansen 2006, p. 128 en tevens hoofdstuk 1 van dit proefschrift met betrekking tot achtergrondelementen bij Cornelis en Joos van Cleve.

<sup>429</sup> Ook op de grote *Aanbidding* in Dresden is de stichter voorbereid met een eenvoudige ovaal.

wel uitgespaard. Voordat de schilder de verflagen aanbracht, moet Joos van Cleve dus op de hoogte zijn geweest van een derde zoon, die op het paneel diende te worden vereeuwigd. Deze observatie biedt mogelijk een inzicht in de wijze waarop de opdrachtgevers bij de vervaardiging van het drieluik werden betrokken. Wellicht werd de zeer gedetailleerde ondertekening aan de opdrachtgevers getoond als *vidimus*. Bij goedkeuring werd de lay-out vervolgens nauwkeurig ingeschilderd. In dit geval werd waarschijnlijk door de opdrachtgevers opgemerkt dat de derde zoon niet was gepland in de ondertekening en werd de kunstenaar gevraagd deze alsnog toe te voegen.<sup>430</sup>

De vrouwelijke opdrachtgever en haar twee dochters op het rechter binnenluik zijn op dezelfde wijze voorbereid als haar echtgenoot en de twee voorste zoons (afb. 66).<sup>431</sup> Met halve cirkeltjes zijn de ogen aangeduid en met enkele schetsmatige lijntjes de neus en mond. Opmerkelijk zijn de handen van de meisjes die op een vereenvoudigde manier zijn weergegeven. De vingers zijn niet individueel aangeduid, maar vormen één geheel. Daarbij werd de kap van het oudste meisje gewijzigd in verf ten op zichte van de ondertekening. Of dit eveneens op aanwijzing van de opdrachtgever werd gedaan, is onduidelijk.

Ook in de triptiek met *De kruisafneming* in Edinburg (National Gallery of Scotland, afb. 68-70) werden correcties door de kunstenaar aangebracht. Enkele hiervan kunnen wellicht evenals bij de triptiek met *De kruisiging* in Napels worden verklaard vanuit een veronderstelde controle door de opdrachtgevers (zie verder). De opdrachtgevers konden op basis van hun wapenschilden op de binnenluiken worden geïdentificeerd. De man Jan Perls was de zoon van de Antwerpse burgemeester Jan Perls (de oudere).<sup>432</sup> De geportretteerde Jan Perls werd mogelijk rond 1480 geboren en studeerde op 16 augustus 1495 af aan de Universiteit van Leuven. Op latere leeftijd werd hij koopman. Hoewel zijn exacte sterfjaar onbekend is, blijkt uit documenten dat hij in 1536 was gestorven. De geportretteerde vrouw op het rechter binnenluik is zijn echtgenote Digna de Herde. Zij was evenals haar man een kind van een Antwerps burgemeester, Jan de Herde. Verdere gegevens inzake haar leven zijn echter onbekend. Desalniettemin kan worden verondersteld dat zowel Jan Perls als Digna van Herde uit gerenomeerde Antwerpse families kwamen en dat het drieluik met *De kruisafneming* in Edinburgh voor Joos van Cleve een belangrijke opdracht moet zijn geweest.

Het drieluik met *De kruisafneming* is een slag groter dan de triptiek in Napels.<sup>433</sup> Op het linker zijpaneel zit de geknielde man voor een *prie-dieu* vergezeld van zijn naamheilige Johannes de Doper en op het rechterluik zijn echtgenote met de Heilige Margaretha, die wordt bijgestaan door haar attribuut, een draak. Deze lachende draak is zoals hierboven reeds is opgemerkt zeer goed te vergelijken met die op het rechterluik van de triptiek met

---

<sup>430</sup> Misschien werd het kind geboren tijdens de vervaardiging van het drieluik. Aangezien het altaarstuk met 1518 kan worden gedateerd, en het geportretteerde echtpaar pas sinds 1513 waren getrouwd is het aantal kinderen (5) vrij hoog. Indien we de kans op meerlingen buiten beschouwing laten, werd er dus elk jaar een kind geboren. In de vijftiende en zestiende eeuw werden de kinderen van de opdrachtgevers bijna nooit als babies afgebeeld. Vandaar dat de derde zoon bij de afronding van het altaarstuk nog een baby kan zijn geweest. Ondanks dat hij als een jongen is afgebeeld. Een soortgelijk fenomeen, waarbij de opdrachtgevers mogelijk vroegen wijzigingen aan te brengen in de familiesamenstelling, vond plaats bij de vervaardiging van de triptiek met *De aanbidding van de koningen* in Praag (Narodni Gallery), zie *Bijlage 1. Lijst van onderzochte werken* (en tevens Kotková 1999, met name pp. 89-93).

<sup>431</sup> In dezelfde toonsterkte als de zonen. De ondertekende lijnen in de geportretteerde man zijn iets licht grijs dan de vrouwelijke opdrachtgever en de kinderen.

<sup>432</sup> Met dank aan John Hand, die deze gegevens reeds in 2004 met mij deelden (brief van 24 mei 2004). Zie ook Hand 2004, cat. 42, p. 138

<sup>433</sup> Hand 1978, pp. 179-181. Het middenpaneel van *De kruisafneming* (107 x 71 cm) is bijna gelijk aan de kleine *Aanbidding* in Dresden (110 x 71 cm). Het middenpaneel van *De kruisiging* in Napels is: 91 x 58 cm.

*De kruisiging* in Napels. De figuren op het middenpaneel en de luiken zijn geplaatst voor een Patenir-achtig landschap. De kunstenaar heeft veel aandacht geschonken aan de detaillering. Hoewel het middenpaneel in de loop der jaren veel te lijden heeft gehad, getuigt het van een hoge kwaliteit. De verflagen zijn dun aangebracht en op meerdere plaatsen is de ondertekening zichtbaar met het blote oog. Verschillende details wijzen op de hand van Joos van Cleves. Zo zijn de nagels van de voeten en handen van Christus omkaderd met een bruine contour en is de glans aangeduid met een lijntje loodwit aan één kant. De bruine bontvoering van onder andere Magdalena's mantel is heel transparant aangebracht met een droge kwast. Om haar hoofd draagt zij een transparante hoofddoek, die is geschilderd met een witte contourlijn. Daarbinnen werden bepaalde delen voorzien van transparante witte verf om de lichtval en vorm te accentueren. De schaduwpartijen in de rode gewaden zijn opgebouwd uit dunne glacislagen en gaan geleidelijk over in de lichtere gedeelten.

De oranjebruine, krullende haren van Johannes de Evangelist en Christus doen echter vlak aan, evenals de baard van Nicodemus. De bovenste verflagen waarin de individuele haren met een fijn penseel werden aangeduid, zijn hier mogelijk grotendeels verloren gegaan. Hand merkte terecht op dat: "The condition tends to inhibit judgements as to the degree of workshop participation and some of the slackness that I felt in front of the painting may be the result of the poor state of preservation."<sup>434</sup> De conditie van de luiken is beter dan het middenpaneel. Ook hier zijn de kenmerkende aspecten van Joos van Cleve waarneembaar. De nagels van Johannes de Doper zijn op dezelfde wijze uitgevoerd als die van Christus op het middenpaneel. De gezichten van de opdrachtgevers zijn van zeer hoge kwaliteit (afb. 68). De schaduwnuances in de figuren zijn subtiel weergegeven. De roze bloesjes op de wangen van de vrouwelijke opdrachtgever gaan geleidelijk over in haar bleke huidskleur. De ogen, neus en mond werden transparant in IRR en het gezicht werd verder niet voorbereid in de ondertekenfase. Andere elementen waaraan Joos van Cleve veel aandacht heeft geschonken zijn de *prie-dieux* voorzien van een donkergroene kleding, de witte handschoenen van de vrouw, haar rozenkrans met medaillon, de voering van de mantel van de man van hermelijnen bont, het getijdenboek in handen van de vrouwelijke opdrachtgever, de draak met fijn geschilderde grijze wenkbrauwen, de kleding van de Heilige Margaretha en het landschap.

Tijdens het onderzoek met IRR bleven de donkere gewaden van de opdrachtgevers en de mantel van de man met de lange baard achter Johannes de Evangelist, Jozef van Arimathea, ondoordringbaar voor het oog van de camera. In de overige partijen kon de ondertekening eenvoudig worden geregistreerd. De lay-out werd aangebracht met een droog materiaal en de kunstenaar maakte gebruik van zowel contourlijnen als arceringen (afb. 69-70). De ondertekening van het middenpaneel van *De kruisafneming* is echter in vergelijking met onder meer *De kruisiging* in Napels vrij schematisch. De typerende elementen van Joos van Cleves ondertekening zijn aanwezig, maar missen het losse en sierlijke karakter van de meester. De lijnen zijn trefzeker neergezet. In de gezichten op het middenpaneel wordt met korte halen de ogen, neus en mond aangeduid. Arceringen voor schaduw en volume werden aangebracht, maar zijn minder nadrukkelijk aanwezig dan in andere eigenhandig voorbereide schilderijen. Bovendien vonden er verscheidene kleine veranderingen plaats tussen de ondertekenfase en de verflagen; terwijl veel van Joos van Cleves autograaf voorbereide werken juist nauwkeurig werden nagevolgd in verf. De mantel van Johannes de Evangelist wordt in het schilderij bijeengehouden door middel van een lusje. In de ondertekening is hier sprake van een ovaalvormige broche (afb. 69). De positie van het been van de evangelist verschoof naar links. De ladder tegen het kruis stak in de lay-out met één trede boven de dwarsbalk uit. Het *INRI*-bordje had een meer sierlijke

---

<sup>434</sup> Hand 1978, p. 180.

vorm in de ondertekenfase. De kleding van Nicodemus had een puntkraag, die bij de hals werd gesloten door een ronde knoop. In het verfoppervlak draagt hij echter een ronde bontkraag en een witte doek rond zijn schouder, die niet werden voorbereid in het ondertekenstadium. Christus' haren en de mouw in *changeant* van Jozef van Arimathea werden door de schilder grof uitgespaard, maar niet in detail voorbereid.

Deze wijzigingen kunnen mogelijk worden geïnterpreteerd als een verwijzing naar het creatieve proces van de meester. Ondanks de matige conditie van het verfoppervlak van het middenpaneel van het drieluik met *De kruisafneming*, vertoont het werk schildertechnisch veel overeenkomsten met andere eigenhandige producten van Joos van Cleve.<sup>435</sup> Vandaar dat het mijn inziens aannemelijk is dat Van Cleve zelf de veranderingen aanbracht in verf ten opzichte van de ondertekening. Was hij echter ook verantwoordelijk voor de ondertekening? Maakte de kunstenaar modeltekeningen op papier, die hij natekende op de gegrondverfde drager of liet hij iemand anders, bijvoorbeeld een assistent de voorbereidende tekening op papier kopiëren op het paneel? Dit zou een verklaring kunnen zijn voor het schematische en afwijkende karakter van de ondertekening.<sup>436</sup> De lay-out functioneerde mogelijk niet als *vidimus* of als richtlijn voor de assistenten, zoals waarschijnlijk wel het geval bij de hiervoor behandelde *Kruisiging* in Napels, die veel uitgebreider werd voorbereid en bovendien nauwkeurig werd ingeschilderd.

In tegenstelling tot de schematische ondertekening op het middenpaneel wordt de lay-out op de zijpanelen gekenmerkt door een schetsmatige werkwijze, vergelijkbaar met onder meer de buitenluiken van het Reinhold-altaarstuk, het paneel met *Maria en Kind* in Praag en *Maria en Kind* in Wenen. Evenals op het middenpaneel werd ook de ondertekening op de luiken in Edinburgh niet nauwkeurig nagevolgd in verf. De linkerschouder van Johannes de Doper op het linkerluik was hoger gepland in de ondertekenfase (afb. 70). De plooi van zijn rode gewaad is rommelig ondertekend met veel contouren en arceringen. Naast de heilige zijn lange, snel opgezette arceringen geplaatst, waarbij de kunstenaar het ondertekenmateriaal niet van het paneel afhaalde, waardoor een zigzaglijn is ontstaan. De boomstam lijkt niet te zijn voorbereid en de stenen zijn van plaats veranderd. In zowel het gezicht van de Heilige Johannes de Doper als dat van de opdrachtgever is weinig ondertekening aanwezig. In Johannes' gelaat zijn met fijne lijntjes zijn oor, neus, krullende haren, arceringen in de hals en een lijn van de neusvleugel naar de mondhoek aangeduid. Het gezicht van de opdrachtgever is enkel aangegeven met een schetsmatige ovaal voor de vorm van het hoofd en was in de ondertekenfase meer naar links gepland.

Het rechterluik met de vrouwelijke opdrachtgever en de Heilige Margaretha is op dezelfde wijze voorbereid als het linker zijpaneel. De heilige werd vlot geplaatst met arceringen en contourlijnen. Evenals bij Johannes de Doper op het linkerluik zijn er slechts enkele lijntjes waarneembaar in het gezicht voor de neus, ogen en mond. Ook werden de horizon en een paar bomen in het achtergrondlandschap aangeduid in de ondertekenfase. De kleding van de vrouwelijke opdrachtgever werd vlot voorbereid met veel arceringen en contourlijnen. De vorm van haar gezicht werd evenals bij de man aangeduid met een ovaal en ook haar hoofdkap werd met contourlijnen voorbereid. Aanduidingen voor neus, mond

---

<sup>435</sup> De figuren op het middenpaneel zijn sleets. Mogelijk zijn deze partijen 'te hard' gerestaureerd. In de lucht zijn grote delen getouchéerd. Dit was met name goed zichtbaar tijdens het onderzoek met ultraviolet-licht (29 januari 2003, zie tevens *Bijlage 1*). Met dank aan Leslie Steverson.

<sup>436</sup> Ook het paneel van zeer hoge kwaliteit met *De kruisiging* in Boston (Museum of Fine Arts) heeft een vrije schematische ondertekening, die mogelijk kan worden verklaard op basis van in het atelier aanwezige modeltekeningen. Tevens was er mogelijk een routine ontstaan voor het vervaardigen van *Kruisigings*voorstellingen (en in mindere mate *De kruisafneming*) in het atelier van Joos van Cleve, want hoewel er nauwelijks exacte kopieën zijn, zijn verschillende elementen met enige variatie meerdere malen herhaald.

en ogen zijn achterwege gelaten. De draak werd niet gepland of uitgespaard in verf. Hij werd over de ondergrond geschilderd. In de IRR-montage zijn onder zijn kop lijnen van de grond zichtbaar. De draak is een bepalend element voor de identificatie van de Heilige Margaretha, en daarmee ook van belang voor de identificatie van de vrouwelijke opdrachtgever. Het is mogelijk dat Joos van Cleve hem vergeten was toe te voegen en dat de kunstenaar door de opdrachtgever werd gevraagd de draak alsnog bij te schilderen. Een soortgelijk fenomeen werd reeds opgemerkt bij de twee triptieken met *De dood van Maria* (München en Keulen) waarop beide linkerluiken de draak als attribuut van de Heilige Joris werd bijgeschilderd. In deze *Dood van Maria*-altaarstukken voor de gebroeders Hackeney werd tevens een wapenschild toegevoegd.

Ook met de familiewapens op de triptiek met *De kruisafneming* is het één en ander gebeurd. De wapenschilden werden namelijk gedurende het schilderproces gewijzigd (afb. 71). Hoewel de verandering zichtbaar is met het blote oog, gaf het onderzoek met IRR een nog duidelijker beeld: het in profiel, heraldisch naar rechts, afgebeelde paard op het ruitvormige schild op het linkerluik, werd in eerste instantie als een eenhoorn in profiel naar heraldisch links geschilderd. De eenhoorn op het rechterluik was eerst eveneens in profiel heraldisch naar links aangebracht en vervolgens veranderde de kunstenaar het in een eenhoorn in profiel met het hoofd heraldisch naar rechts. Beide dieren werden dus gespiegeld, en zijn op de gerealiseerde luiken allebei heraldisch naar rechts afgebeeld.

De door Joos van Cleve toegevoegde draak op het rechterluik van de triptiek met *De kruisafneming* en de veranderingen in beide wapenschilden doen vermoeden dat de opdrachtgevers het altaarstuk kwamen controleren. Voordat het drieluik werd geleverd, werden de door hen opgemerkte fouten door Van Cleve aangepast. Samengevat kan worden geconcludeerd dat de ondertekening van het middenpaneel van het drieluik met *De kruisafneming* wellicht niet door Joos van Cleve werd voorbereid. Misschien maakte hij een modeltekening op papier en werd deze gekopieerd door een ateliermedewerker op het middenpaneel. De veranderingen en schildertechniek wijzen er echter op dat waarschijnlijk Joos van Cleve verantwoordelijk was voor het overgrote deel van het verfoppervlak van het middenpaneel. De luiken, inclusief de ondertekening en het verfoppervlak, werden hoogstwaarschijnlijk in zijn geheel door de meester uitgevoerd. Zowel de schilderstijl als de manier van ondertekenen sluiten aan bij het eigenhandige werk van Joos van Cleve.

Het onderzoek met IRR naar *De kruisiging* in Napels en *De kruisafneming* in Edinburgh biedt inzichten in de wijze waarop de opdrachtgevers waren betrokken bij het ontstaansproces. De portretten van de man en vrouw werden in beide altaarstukken niet of nauwelijks voorbereid in de ondertekenfase. Mogelijk maakte Joos van Cleve voorbereidende tekeningen op papier van de opdrachtgevers of hij schilderde hen direct naar het leven op het paneel. De wijzigingen in familiewapens is een terugkerend element in bestelde altaarstukken van Joos van Cleve, zowel bij lokale als internationale opdrachten (zie verder). Een andere overeenkomst tussen de Nederlandse opdrachten: het drieluik met *De kruisiging* in Napels, *De kruisafneming* in Edinburgh, maar ook de kleine *Aanbidding van de koningen* in Dresden, die wellicht eveneens werd besteld door een Nederlander, is het klokvormige middelgrote formaat.<sup>437</sup> Dit formaat sluit aan bij de op dat moment (van circa

---

<sup>437</sup> Op basis van de hoge kwaliteit en extreme aandacht voor detail kan ook van de kleine *Aanbidding van de koningen* in Dresden worden verondersteld dat het werd besteld. De kleine *Aanbidding* heeft een middelgroot formaat en de voorstelling is beïnvloed door het Antwerpse Maniërisme. De figuren zijn afgebeeld in sierlijke, gedraaide houdingen en dragen extravagante gewaden. De compositie heeft een helder kleurenschema en sluit hiermee aan bij de populaire Antwerpse stijl van de eerste kwart van de zestiende eeuw. De kleine *Aanbidding* was wellicht het middenpaneel van een drieluik, waarbij moet worden vermeld dat de meeste triptieken uit het oeuvre van Joos van Cleve mogelijk in opdracht werden vervaardigd (Hand 2004, p. 43). Door de aanwezigheid van enkele kopieën bekend zijn van Antwerpse kunstenaars (onder meer Marcelles

1500 tot 1525) populaire memoriealtaarstukken, en tevens bij de afmetingen van de triptieken van Brugse voorgangers. Veel van de vroege altaarstukken uit het oeuvre van Joos van Cleve hebben een overeenkomstig formaat (middelgroot middenpaneel met een klok-, lob-, of boogvormige bovenkant), maar helaas is van de meeste van deze werken de opdrachtgever onbekend. Hierdoor kan onmogelijk worden vastgesteld of dit formaat hoofdzakelijk bestemd was voor de Zuid-Nederlandse markt.<sup>438</sup>

### 3.4. Genuese opdrachten

Zoals is gebleken uit de bestudering van schilderijen die onderdeel uitmaakten van het onderzoek naar Antwerpse retabels en drieluiken voor de tentoonstellingen ‘Antwerpse retabels’ in 1993 en ‘ExtravagAnt!’ in 2005/ 2006 waren de meeste Italianen minder geïnteresseerd in werken in de herkenbare Antwerpse Maniëristische stijl, maar bestelden zij wel veel schilderijen bij Antwerpse kunstenaars.<sup>439</sup> Joos van Cleve moest dus wederom zijn stijl aanpassen om aan de eisen van deze potentiële klanten te voldoen. Dat hij hierin slaagde, blijkt uit de maar liefst vijf bekende Italiaanse opdrachten.<sup>440</sup> Vanaf het einde van de dertiende eeuw maakten veel kooplieden gebruik van de zeeroute tussen Zuid- en Noordwest-Europa.<sup>441</sup> Hierdoor nam de aanwezigheid van Italiaanse handelaren in de Zuidelijke Nederlanden en met name in Brugge en later in Antwerpen toe. Diverse Italiaanse stadstaten onder meer Venetië, Lucca en Genua waren in de beide genoemde steden vertegenwoordigd. Sinds het begin van de dertiende eeuw waren er Venetianen gevestigd in Brugge. Tot in de vijftiende eeuw waren zij de belangrijkste handelaren in uitheemse kruiden in de Nederlanden, maar hier kwam aan het begin van de zestiende eeuw verandering in door de komst van de Portugezen.<sup>442</sup> In 1501 voerden de Portugese handelaren met hun specerijen voor het eerst op Antwerpen. De prijs van de Portugese peper was lager dan die van de Venetianen.<sup>443</sup> Hoewel de Venetiaanse kruiden in het begin favoriet bleven door een betere kwaliteit, kreeg het Portugese product binnen enkele jaren de voorkeur boven de Venetiaanse. Met als gevolg dat de Venetianen in juni 1518 voor de laatste keer met twee galeien en dertig schepen vol specerijen op Antwerpen voeren. De poging om de handelspositie van de Portugese concurrent over te nemen mislukte en de Venetiaanse kooplieden verlieten Antwerpen voorgoed.

In tegenstelling tot de Venetianen bleven de handelaren uit Genua wel in Antwerpen. Hun plaats in de Zuid-Nederlandse economie hadden zij met name te danken aan hun gunstige geografische ligging op de zeeroute van de oostelijke Middellandse Zeebekken naar de handelssteden aan de Noordzee in de Zuidelijke Nederlanden en

---

Coffermans, Brussel, inv. 566) naar de kleine *Aanbidding*, kan worden verondersteld het werk door een lokale opdrachtgever werd besteld en zich in een openbaar gebouw in (de omgeving van) Antwerpen bevond. De originele verblijfplaats en de identiteit van de opdrachtgever zijn echter onbekend.

<sup>438</sup> Opmerkelijk hierbij is echter het middelgrote drieluik met klokvormige bovenzijde met *De kruisiging* in New York, The Metropolitan Museum of Art, waarvan op basis van de afgebeelde heiligen en een zeer vroege Italiaanse herkomst, een Italiaanse origine wordt vermoed, zowel qua stijl als formaat aansluit bij de groep van Nederlandse opdrachten.

<sup>439</sup> Antwerpen 1993; Antwerpen/ Maastricht 2005.

<sup>440</sup> Over de populariteit van zestiende-eeuwse Antwerpse kunst in Italië en in het bijzonder Genua, zie Galassi 2006, pp. 179-200 (met betrekking tot Joos van Cleve pp. 179-180).

<sup>441</sup> Zie hiertoe onder meer: Denucé 1944; Van Houtte 1964, pp. 100-101; Vandewalle/ Geirnaert in Vermeersch 1992, p. 183.

<sup>442</sup> Van der Wee 1979, p. 80.

<sup>443</sup> Voet 1974, pp. 147-148.

Engeland.<sup>444</sup> Vanaf het eerste kwart van de veertiende eeuw vestigden Genuese handelaren zich in de Zuidelijke Nederlanden. Hoewel zij eerst handelden in verschillende producten, waaronder aluin, wede, specerijen, textiel, huiden, wijn, graan, olie en citrusvruchten, begonnen zij zich vanaf het midden van de vijftiende eeuw te richten op het zeeverzekeringswezen.<sup>445</sup> Hiermee boekten zij veel succes en aan het einde van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw was het grootste percentage Italianen in Antwerpen van Genuese afkomst.<sup>446</sup>

Op basis van de gepresenteerde gegevens kan worden vastgesteld dat het niet zo verwonderlijk is dat van de vijf Italiaanse opdrachten van Joos van Cleve er in ieder geval vier in opdracht van Genuese clients zijn vervaardigd. Daarbij was aan het begin van de zestiende eeuw in Genua (evenals in Gdańsk en wellicht ook Keulen) een gebrek aan lokale schildertalenten.<sup>447</sup> Genuese handelaren gingen hierdoor werken bestellen bij Antwerpse kunstenaars. Deze schilderijen mochten in stijl echter niet onder doen voor die van de grote Italiaanse kunstenaars. Dat Joos van Cleve er goed in slaagde om voor verschillende opdrachtgevers van verschillende herkomst zijn werk aan te passen, blijkt uit een vergelijking tussen de grote *Aanbidding van de koningen* (Dresden), die werd besteld door de Italiaan, Oberto de Lazario Cattaneo voor zijn kapel in de Chiesa di San Luca di Albaro, nabij Genua en de hiervoor besproken werken voor de gebroeders Hackeney, de Reinhold-broederschap in Gdańsk en de triptiek voor Marcus von Kirch. De grote *Aanbidding* was mogelijk reeds in 1518 geïnstalleerd in deze kapel en kwam dus in dezelfde periode tot stand als de genoemde triptieken en het Reinhold-altaarstuk. Allereerst is de compositie met de grote *Aanbidding* veel rustiger dan de twee triptieken met *De dood van Maria* en het Reinhold-altaarstuk. Het grote formaat met rondboog voorzien van grote figuren sluit aan bij de werken van Italiaanse meesters, zoals Leonardo da Vinci en Pietro Francesco Sacchi. Door deze kenmerken wordt het werk nog steeds vaak rond 1525 gedateerd.<sup>448</sup> Het archivalisch onderzoek van Scailliérez en Zanelli, dat aantoonde dat het werk zich in 1518 in de Chiesa di San Luca di Albaro bevond, wordt hierbij dan ook genegeerd. Het onderzoek met IRR en dendrochronologie bevestigt echter hun bevindingen (zie hoofdstuk 5). Hoewel de uitstraling van het werk zo wezenlijk verschilt van de binnenluiken van het Reinhold-altaarstuk, is het opmerkelijk dat de ondertekenstijl van beide werken veel overeenkomsten vertoont. In beide gevallen werd de compositie tot in detail vastgelegd met een vloeibaar medium. De figuren werden aangeduid met contourlijnen waarbinnen met arceringen in verschillende richtingen schaduw en volume werd gecreëerd. Het grafische repertoire dat werd toegepast voor de twee figuren in de achtergrond van de grote *Aanbidding* is gelijk aan de lay-out op de binnenluiken van het *Reinhold-altaarstuk*, met name wanneer men de met contouren aangeduide handen van de figuren met de geknikte lange vingers vergelijkt met bijvoorbeeld de ondertekening van de figuur geheel links op de voorstelling met *Christus voor Pilatus* (Reinhold-altaarstuk, afb. 27, 33).

Een andere overeenkomst tussen het werk voor de Reinhold-broederschap en de grote *Aanbidding* voor Oberto de Lazario Cattaneo is het aanwezige zelfportret in de achtergrond. Dergelijke signaturen lijkt Van Cleve zoals reeds behandeld in het eerste hoofdstuk met name bij werken in opdracht te hebben aangebracht; wellicht om zijn brede scala aan stijlen te promoten. Een andere aanbiddingscène met een zelfportret is de kleine *Aanbidding* in Dresden. De volle compositie met de kleine *Aanbidding* is sterk beïnvloed door het Antwerpse Maniërisme en werd waarschijnlijk besteld door een locale

---

<sup>444</sup> Vandewalle/ Geirnaert in Vermeersch 1992, p. 185.

<sup>445</sup> Ibidem, pp. 185-191.

<sup>446</sup> Dochaerd 1963 (deel 1), p. 100; Hand 2004, p. 57.

<sup>447</sup> Met dank aan Victor Smidt die mij hierop attendeerde.

<sup>448</sup> Hand 2004, p. 81.

(Nederlandse) opdrachtgever. De grote en kleine *Aanbidding* zijn totaal verschillend in stijl, maar kwamen hoogstwaarschijnlijk wel in dezelfde periode tot stand, hetgeen tevens werd bevestigd door het dendrochronologische onderzoek (zie hoofdstuk 5). Ook hieruit blijkt wederom dat Joos van Cleve zijn stijl aanpaste aan de opdrachtsituatie.

### Het San Donato-altaarstuk

Het San Donato-altaarstuk, dat zich als enige werk van Joos van Cleve nog op de oorspronkelijke locatie in Genua bevindt, is mogelijk iets later in het oeuvre te plaatsen dan de grote *Aanbidding* (afb. 72).<sup>449</sup> Het San Donato-altaarstuk werd waarschijnlijk rond 1522 vervaardigd (zie hoofdstuk 5). De stichter van het San Donato-altaarstuk is tezamen met zijn naamheilige (de Heilige Stefanus) op het linker binnenluik vereeuwigd. Hij kon aan de hand van het wapenschild, waarop afgebeeld een gouden leeuw in profiel, heraldisch naar links op een zwart/ blauw schild met daarover een rode diagonale band, worden geïdentificeerd met Stefano Fieschi Raggio.<sup>450</sup> De opdrachtgever kwam uit een belangrijke Genuese koopmans- en patriciërsfamilie.<sup>451</sup> Raggio was lid van de Hoge Raad van Genua in 1500. In 1511 werd hij koopman (*mercante*) en zes jaar later (in 1517) werd hij verkozen tot staatsman (*anziano*). In 1529 stichtte hij een paltsgraafschap voor Karel V en van 1529 tot 1530 en in 1536 organiseerde hij ambassadoriale bijeenkomsten. Tevens zat hij in de bouwcommissie (*fabbrica*) die verantwoordelijk was voor de bouw van de kathedraal in 1530. Op basis van deze gegevens kan worden verondersteld dat Stefano Raggio een gerespecteerd Genues burger was, die belangrijke functies in de stad bekleedde.

Stefano Fieschi Raggio bestelde het San Donato-altaarstuk voor zijn familiekapel in de Chiesa di San Donato in Genua. Er is ook een autonoom portret van Stefano Raggio bewaard gebleven dat door Joos van Cleve werd geschilderd (Genua, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola).<sup>452</sup> Hierop is in een zeventiende-eeuws handschrift de volgende inscriptie aangebracht 'Luca d'Olanda/ Pittura/ Stefano Raggio'. Dit opschrift identificeert de vereeuwigde persoon en de schilder. De identificatie van de afgebeelde man is correct, de toeschrijving van het paneel aan Lucas van Leyden is echter onjuist. Aangezien er geen opdrachtdocumenten voor de beide werken (het portret en het San Donato-altaarstuk) bekend zijn, die inzicht kunnen geven in de wijze waarop het contact tussen Stefano Raggio en Joos van Cleve tot stand kwam, moeten enkele hypothesen naar voren worden gebracht. Allereerst zou Stefano Raggio zelf naar Antwerpen kunnen zijn gereisd om hier een altaarstuk te bestellen bij Joos van Cleve. Er kan uiteraard ook sprake zijn van een tussenpersoon. Stefano Raggio's oom Lorenzo (Laureys) Regius bracht tussen 1506 en 1513 meerdere malen een bezoek aan Antwerpen.<sup>453</sup> De portretten van Stefano Raggio in de Galleria Nazionale di Palazzo Spinola en op het linkerluik van het San Donato-altaarstuk zijn echter van een dermate hoge kwaliteit, dat zij doen vermoeden dat zij naar het leven zijn geschilderd (afb. 52-53).<sup>454</sup> Hoewel een ondertekening voor het portret van Stefano Raggio in het Palazzo Spinola ontbreekt, werd de opdrachtgever op het zijpaneel van het altaarstuk op dezelfde wijze voorbereid als de andere figuren op het altaarstuk, zoals de Heilige Stefanus en de geknielde koning, Caspar. Vandaar dat dit laatste portret (op het San Donato-altaarstuk) wellicht naar het reeds eerder (en naar het leven)

---

<sup>449</sup> Ook het Cerezo-altaarstuk bevindt zich nog grotendeels op de oorspronkelijke locatie. Dit werk is echter verzaagd en de panelen zijn verdeeld over twee kerken (zie verder). Voor een uitvoerige beschrijving van de ondertekening van het San Donato-altaarstuk, zie hoofdstuk 2.

<sup>450</sup> Rietstap 1861, deel 5, afbeelding CXXI.

<sup>451</sup> Biografische gegevens Raggio, grotendeels gebaseerd op Hand 2004, p. 59.

<sup>452</sup> Inv. GNL 56/2001 (Meest recente literatuur: Zanelli in Simonetti/ Zanelli 2003, pp. 102-104).

<sup>453</sup> Scailliérez 1991, p. 77; Cavelli Traverso 2003, p. 25; Hand 2004, p. 59.

<sup>454</sup> Fontana Amoretti 2002, p. 186.



geschilderde portret in het Palazzo Spinola werd vervaardigd.<sup>455</sup> Of Stefano Raggio en Joos van Cleve elkaar in Antwerpen hebben ontmoet of tijdens een veronderstelde verblijf van de kunstenaar in Italië is echter onbekend.

Opmerkelijk is dat het wapenschild op het San Donato-altaarstuk wederom (zoals ook in Edinburgh) niet correct is weergegeven.<sup>456</sup> De rode band is in het geschilderde wapen van linksonder naar rechtsboven weergegeven; terwijl in het officiële wapen de band van linksboven naar rechtsonder loopt. Indien Stefano Raggio het werk in Antwerpen had gecontroleerd, zou de fout in het familiewapen door hem zijn opgemerkt. In dit geval zou Joos van Cleve de band waarschijnlijk moeten hebben aangepast. Dit is echter niet gebeurd. Hieruit zou kunnen worden geconcludeerd dat het niet Stefano Raggio zelf was die de inspectie uitvoerde, maar dat hij wellicht een afgevaardigde stuurde, die de foutief weergegeven band niet opmerkte. De wijze waarop de opdrachtgever betrokken was bij de vervaardiging van het altaarstuk verschilt hiermee wellicht van andere werken die in opdracht werden gemaakt, zoals de triptieken in Edinburgh (*De kruisafneming*), Frankfurt (*De bevening*) en München (*De dood van Maria*), waarbij opdrachtgevers mogelijk in het laatste stadium de drieluiken zelf kwamen controleren en Joos van Cleve correcties liet uitvoeren.

Evenals de grote *Aanbidding* sluit het formaat van het San Donato-altaarstuk aan bij de Italiaanse kunst. Het altaarstuk voor Stefano Raggio is evenals het Santa Maria della Pace-altaarstuk (zie verder) voorzien van een lunet. Hoewel het werk direct herkenbaar is als een product van Joos van Cleve, en zelfs Antwerps Maniëristisch aandoet, doen het formaat en de compositie met grote figuren niet onder aan schilderijen van de Italiaanse kunstenaars. Het San Donato-altaarstuk is voor veel auteurs het uitgangspunt geweest om de relatie tussen Joos van Cleve en Genua te bestuderen.<sup>457</sup> Zo schreef Friedländer: 'It is true that the master entertained particularly close connections with Genoa, and if one feels compelled to conclude that he visited the city, it would have been most likely in the period between 1530 and 1533 (...). The Ligurian City had always exerted a certain fascination on the painters of the North. It may have tempted him all the more, since he had no lack of acquaintance with Genoese merchants and more than one work of his hand in Genoa already testified to his skill.'<sup>458</sup> Friedländer benadrukte tevens dat sommige auteurs van mening waren dat Joos van Cleve een bezoek bracht aan Genua. Rotondi Terminiello vermoedde zelfs dat het San Donato-altaarstuk in Genua werd geschilderd.<sup>459</sup> Het middenpaneel zou Van Cleve tijdens een eerste verblijf in Genua tussen 1512 en 1516 hebben geschilderd en de luiken tijdens een tweede bezoek aan de stad.<sup>460</sup> Het materieel-technisch onderzoek wees echter uit dat het altaarstuk hoogstwaarschijnlijk niet in Genua, maar in Antwerpen werd geschilderd. De luiken en het middenpaneel zijn gemaakt van eikenhout, dat met name in de Nederlanden werd gebruikt en niet in Italië. Bovendien werden de panelen voorzien van een grondering die witte kalk (calcium carbonaat) bevat.

---

<sup>455</sup> Scaillièrez 1991, p. 79. Galassi ziet echter een verschil in leeftijd tussen de twee portretten en veronderstelt dat beide portret naar het leven door Joos van Cleve werden geschilderd. Op basis hiervan concludeert zij dat 'the Genoese merchant was more than an occasional client of the painter. (...) and that the two men probably kept in touch for some time – at least between 1515 and 1520.' (Galassi 2006, p. 180).

<sup>456</sup> Mijn dank gaat uit naar John Hand, die mij hierop attent maakte.

<sup>457</sup> Cavelli Traverso 2003, p. 25, pp. 57-63; Simonetti/ Zanelli 2003; Fontana Amoretti 2002, pp. 183-190; Zanelli 2001, pp. 79-84; Scaillièrez 1997, pp. 110-125; Scaillièrez 1991, pp. 77-79 (Joos van Cleve et Gênes); G. Rotondi Terminiello 1978, pp. 251-257; Marlier 1967, pp. 24-27.

<sup>458</sup> Friedländer 1972, p. 26.

<sup>459</sup> Rotondi Terminiello 1978, p. 253.

<sup>460</sup> Ibidem.

<sup>461</sup> Het materiaal dat werd gebruikt voor de grondering van panelen was evenals het gebruik van hout voor de drager plaatsgebonden. In Italië grondverfden kunstenaars hun panelen met gips (calcium sulfaat) en in de Nederlanden met witte kalk (calcium carbonaat) gemengd met lijm van konijnenhuiden.<sup>462</sup> Indien Joos van Cleve het San Donato-altaarstuk in Genua had geschilderd, zou hij zowel gebruik hebben gemaakt van het lokaal beschikbare hout als van de gangbare materialen voor de grondering.<sup>463</sup> Uitgaande van de ondertekening, schildertechniek, gebruikte materialen en het dendrochronologische rapport blijkt dat het altaarstuk in één periode in Antwerpen tot stand is gekomen.

### **Santa Maria della Pace- en het Cerezo-altaarstuk**

Zoals opgemerkt, werd het formaat van het San Donato-altaarstuk evenals dat van het Santa Maria della Pace-altaarstuk aangepast aan de Italiaanse kunst en kunnen beide werken in verband worden gebracht met Genua. Scailliérez identificeerde de opdrachtgever van het Santa Maria della Pace-altaarstuk (nu in Parijs, Musée du Louvre) met Niccolo Bellogio en zijn vrouw, Franchischetta. Op 23 oktober 1520 stichtte Bellogio een kapel gewijd aan de Heilige Anna in de Chiesa di Santa Maria della Pace, waar later het altaarstuk van Joos van Cleve werd geïnstalleerd.<sup>464</sup> Op 15 december 1536 maakte Bellogio zijn testament op en in 1537 werd hij begraven in de Anna-kapel. Er zijn geen documenten die inzicht geven in de datering van het altaarstuk. Op basis van stijl en vergelijkingen met Italiaanse schilderijen die waarschijnlijk werden beïnvloed door Joos van Cleves Santa Maria della Pace-altaarstuk, kan worden vastgesteld dat het werk mogelijk rond 1525 werd vervaardigd.<sup>465</sup> Scailliérez toonde aan dat de Italiaan Pietro Francesco Sacchi voor zijn *Kruisafneming* in de kerk Monte Oliveto in Multedo (nabij Genua) verschillende elementen (zoals het vergezicht op Jeruzalem) overnam van Joos van Cleves altaarstuk voor Bellogio. Sacchi's altaarstuk werd in 1524 besteld en is gedateerd met 1527. Vandaar dat het jaar 1527 als *terminus ante quem* voor het Santa Maria della Pace-altaarstuk kan worden beschouwd.

Het Cerezo-altaarstuk is een vrij onbekend werk van Joos van Cleve en is iets later dan het Santa Maria della Pace-altaarstuk in het oeuvre van de kunstenaar te situeren.<sup>466</sup> Hoewel het werk zich van oorsprong bevindt in Agaete op het eiland Gran Canaria heeft het, evenals de grote *Aanbidding*, het San Donato-altaarstuk en het Santa Maria della Pace-altaarstuk een belangrijke relatie met de stad Genua.<sup>467</sup> De adellijke opdrachtgevers Antón Cerezo en zijn echtgenote Sancha Díaz de Sorita kwamen immers uit de Italiaanse havenstad. Wanneer de suikerhandelaar, Antón Cerezo naar Gran Canaria emigreerde is onbekend. De bewaard gebleven documenten die (mogelijk) betrekking hebben op het altaarstuk geven inzicht in de opdracht, maar vormen tevens het uitgangspunt voor verschillende hypothesen (zie verder). De oorspronkelijke constructie van het Cerezo-

---

<sup>461</sup> De restaurator Nimo Silvesta presenteerde de resultaten van het verfmonster tijdens het congres over Joos van Cleve e Genova op 13 maart 2003 in de Palazzo Spinola, Genua. Publicatie: Silvestri 2003, pp. 71-73.

<sup>462</sup> Van Asperen de Boer, Faries en Filedt Kok in Filedt Kok 1986, p. 88; Carr/ Leonard 1992, p. 37.

<sup>463</sup> Zo is bekend dat Dürer zijn *Heilige Hieronymus in zijn studievertrek* schilderde in Antwerpen op eikenhout en niet op lindehout, zoals gebruikelijk in Duitsland (met dank aan Peter Klein).

<sup>464</sup> Cavelli Traverso 2003, p. 25; Scailliérez 1991, pp. 50-51.

<sup>465</sup> Scailliérez 1991, pp. 50-51.

<sup>466</sup> Negrín Delgado 1995, pp. 39-49.

<sup>467</sup> Het *Cerezo-altaarstuk* werd bestudeerd op 8 oktober 2003 door Leeflang. Op het moment van het onderzoek bevonden alle panelen zich in de Nuestra Señora de la Concepción. De Ermita Nuestra Señora de las Nieves was gesloten wegens restauratie. Zonder de hulp van Juan Godoy y Barasso was het onderzoek niet mogelijk geweest. Daarnaast ben ik Jeroen van Harten erkentelijk voor zijn hulp bij het fotograferen.

altaarstuk is verloren gegaan en ook dit heeft bijgedragen aan de vorming van verscheidene opvattingen. Vandaag de dag bestaat het altaarstuk uit vijf losse panelen: vier voorstellingen bevinden zich in de Ermita Nuestra Señora de las Nieves in Puerto de las Nieves, de haven van Agaete en het grootste paneel met *Maria en Kind* wordt bewaard in de Nuestra Señora de la Concepción in het centrum van Agaete.

De meeste auteurs zijn in de veronderstelling dat het schilderij met *Maria en Kind* en de twee losse ovaalvormige panelen met opdrachtgevers het middenpaneel vormden van een groter altaarstuk (afb. 73-75).<sup>468</sup> Het paneel met *Maria en Kind* (Nuestra Señora de la Concepción) is aan de bovenzijde verzaagd tot een klokvormig formaat. Hierdoor zijn twee putti abrupt afgesneden: aan de linkerkant zijn enkel de benen van de staande putto zichtbaar en aan de rechterkant alleen de knie van het zittend figuurtje. Tevens lijken de ornamenten aan de bovenzijde en het landschap aan de linker- en rechterkant van het schilderij afgesneden. De panelen met stichters zijn uit de voorstelling met *Maria en Kind* gezaagd. Tegenwoordig zijn de panelen met opdrachtgevers ovaalvormige. Op het veronderstelde linkergeedeelte van het altaarstuk zitten een geknielde man, Antón Cerezo en zijn zoon Francisco Palomar, beiden met gevouwen handen. De jongen heeft om zijn middel een koord met daaraan een beurs met een moeilijk leesbare inscriptie, mogelijk *Ab. Negrín Delgado* en Godoy y Barasso veronderstelden dat deze letters het monogram van de kunstenaar zijn.<sup>469</sup> Aan de rechterkant van het paneel met de mannelijke opdrachtgever is nog een gedeelte van het rode gewaad van Maria zichtbaar. Op het andere ovaalvormige paneel is de echtgenote van Antón Cerezo, Sancha Diaz de Zorita eveneens in gebedshouding afgebeeld.

De twee panelen met de *Heiligen Antonius en Christoffel* op het ene (het veronderstelde linkerluik) en de *Heilige Franciscus* op het andere paneel (het veronderstelde rechterluik) zijn in dezelfde vorm gezaagd als *Maria en Kind* en zijn aan de bovenzijde klokvormig (afb. 73, 75). De ontbrekende gedeeltes aan de bovenkant zijn hier echter minder opvallend dan bij de getroonde Maria en Kind. Enkel in het schilderij met Antonius en Christoffel is de boom aan de linkerkant een vreemd element, omdat alleen de stam nog aanwezig is. De boomtakken waren hoogstwaarschijnlijk geschilderd op de afgezaagde linker bovenhoek. In andere werken waarin een soortgelijke boom, met dunne stam, is geschilderd is deze niet door de lijst afgesneden.<sup>470</sup> De Heilige Antonius is geplaatst in een wijds landschap met in het midden een Patenir-achtige rotsformatie. Links en rechts hiervan zijn rotsen geschilderd die overeenkomen met het landschap rond de Puerto de las Nieves (Gran Canaria). Uit het onderzoek met infrarood en tevens de bestudering met het blote oog bleek echter dat deze twee rotspartijen latere toevoegingen zijn.<sup>471</sup> Wanneer de bergen zijn bijgeschilderd is onbekend, maar zij zijn zeker niet van de hand van Joos van Cleve. Aan de linkerkant is het vaste land weergegeven en aan de rechterkant een haven en de zee. Op de oever staan twee mannen te wachten op hun overtocht met Christoffel, die rechts van de Heilige Antonius, meer in de achtergrond is geschilderd. De Heilige Franciscus op het andere paneel (het veronderstelde rechterluik) toont met opgeheven armen de kruiswonden op zijn handen. Hij kijkt naar boven waarin de hemel een visioen met een crucifix verschijnt.

---

<sup>468</sup> Hand 2004, cat. 45-46, pp. 139-142; Scailliérez 2003; Negrín Delgado 1995; Díaz Padron 1985; Lopez García 1990, pp. 7-16.

<sup>469</sup> Negrín Delgado 1995, p. 39.

<sup>470</sup> Altaarstukken met soortgelijke bomen: Kruisigingstriptiek in Tokyo, National Museum of Western Art (zie Hand 2004, fig. 137, p. 148), San Donato-altaarstuk in Genua en de drieluiken in Berlijn en Edinburgh.

<sup>471</sup> Infraroodfoto's van het Cerezo-altaarstuk werden gemaakt door Juan Godoy y Barasso (zie *Bijlage 1*).

## Documenten inzake het Cerezo-altaarstuk

In een document van maart 1532 werd vastgelegd dat Antón Cerezo de bouw op zich nam van een klooster, een kerk en een kapel ter ere van de Onze-Lieve-Vrouw van de Sneeuw (Nuestra Señora de las Nieves): 'Primeramente, que nos vos damos para hacer y fabricar el dicho Monasterio de dicha Iglesia y capilla de Nuestra Señora de las Nieves, con sus puertas, herraduras e llaves con los ornamentos siguientes: De retablo grande que está en el altar de la dicha Capilla, de Nuestra Señora de Virgen Maria, de pincel, con Señor San Antón e San Cristóbal en la una puerta e en la otra Señor San Francisco, e en la peana (...) los doce apóstoles con Nuestro Señor Jesucristo en medio: en él puesto e pintado yo el dicho Antonio Cerezo e mi mujer Sancha Díaz de Zorita, bajo de Nuestra Señora'. Op het altaar moest een groot retabel worden geplaatst met op de luiken een voorstelling van de Heilige Antonius en Christoffel en de heilige Franciscus, op de predella een *Laatste Avondmaal* met in het midden Christus omringd door zijn apostelen en op het middenpaneel de Maagd met aan haar voeten de opdrachtgever Antón Cerezo en zijn echtgenote Sancha Díaz de Zorita. De huidige verblijfplaats van de predella is onbekend. Voor 1930 werd dit predellapaneel naar Sevilla overgebracht, waar het nooit van terugkeerde.<sup>472</sup>

Joos van Cleve ontving mogelijk rond dezelfde tijd dat het document werd opgetekend, in 1532, de opdracht voor het altaarstuk, waarbij de opgenomen beschrijving als richtlijn gold voor het uit te voeren werk. Drie jaar later, op 11 oktober 1535, werd in het testament van Antón Cerezo opgenomen dat er in zijn opdracht een altaarstuk uit Vlaanderen ('de Flandes') moest worden meegenomen en dat bij aankomst moest worden geplaatst op het hoofdaltaar van de Nuestra Señora de la Concepción ter herinnering aan zijn ziel: 'Item declaro que yo mandé traer de Flandes para la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de este Agaete, un retablo grande de pincel del mejor maestro que se hallare, de la advocación de Nuestra Señora la Concepción. Mando que luego que sea llegado se dé e ponga en el altar mayor de dicha Iglesia sin por llevar cosa alguna, sino porque haga memoria de mi alma en dicha Iglesia de la Concepción, e sea mi abogada'. De belangrijkste vraag, die uit dit document kan worden afgeleid, is: wordt in de twee documenten van 1532 en 1535 verwezen naar hetzelfde altaarstuk of is er sprake van twee verschillende altaarstukken, die beide uit de Zuidelijke Nederlanden afkomstig waren?<sup>473</sup>

In het eerste archiefdocument van 1532 wordt gesproken over een werk dat moest worden geplaatst in de nog te realiseren 'capilla de Nuestra Señora de las Nieves'. Door de opgenomen beschrijving van het altaarstuk is het mijn inziens met zekerheid vast te stellen dat hiermee het veelluik van Joos van Cleve wordt bedoeld. In het tweede document verlangde de opdrachtgever Antón Cerezo dat het altaarstuk uit Vlaanderen ('de Flandes') moest worden geplaatst op het altaar in de 'Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción'. Is dit altaarstuk, 'van de hand van de beste schilder die er is' (*de pincel del mejor maestro que se hallare*) het werk van Joos van Cleve met op de linkerluik de Heiligen Antonius en Christoffel, op het rechterluik de Heilige Franciscus en op het middenpaneel Maria en Kind met opdrachtgevers? In de documenten worden twee verschillende locaties in Agaete genoemd, de Ermita Nuestra Señora de las Nieves in de haven en Nuestra Señora de la Concepción in het centrum. Het is onbekend of de kerk van de Onze-Lieve-Vrouw van de Ontvangenis (Nuestra Señora de la Concepción) een kapel had die was gewijd aan Maria van de Sneeuw (Nuestra Señora de las Nieves). Deze mogelijkheid is echter denkbaar, want de twee gebeurtenissen (Onbevleete Ontvangenis en Maria van de Sneeuw) zijn immers nauw verbonden. Zoals Hand opmerkt, wordt de dag ter ere van de Maria van de Sneeuw gevierd op 5 augustus en de Onbevleete Ontvangenis drie dagen later, op 8

<sup>472</sup> Díaz Padron 1985, p. 506. Mondeling: Godoy y Barasso (8 oktober 2003).

<sup>473</sup> Hand 2004, cat. 45-46, pp. 139-142; Scailliérez 2003; Negrín Delgado 1995; Díaz Padron 1985; Lopez Garcia 1990, pp. 7-16.

augustus.<sup>474</sup> Ook vandaag de dag is de kerk van de Nuestra Señora de la Concepción in het centrum van Agaete nog steeds nauw verbonden met de Ermita de Nuestra Señora de las Nieves in de haven van Agaete, waardoor een naamsverwarring voor één en dezelfde locatie niet ondenkbaar is. Elk jaar, op 5 augustus, wordt het altaarstuk van Joos van Cleve tijdens een processie ter ere van Maria van de Sneeuw van de Ermita de Nuestra Señora de las Nieves (in de haven) naar de Nuestra Señora de la Concepción (in het centrum) gedragen.<sup>475</sup> Indien de kapel, gewijd aan de Nuestra Señora de las Nieves, inderdaad een onderdeel was van de Nuestra Señora de la Concepción zouden beide archiefdocumenten betrekking kunnen hebben op hetzelfde retabel van Joos van Cleve. Ondanks de verschillen in de documenten van 1532 en 1535 is Díaz Padron van mening dat de altaarstukken die worden genoemd in de beide archiefstukken verwijzen naar één en hetzelfde werk.<sup>476</sup>

Negrín Delgado en Hand veronderstelden echter dat de panelen met de Heilige Antonius (en Christoffel) en de Heilige Franciscus tot één altaarstuk behoorden en dat *Maria en Kind* en de twee ovale panelen met stichters onderdeel vormden van een ander retabel.<sup>477</sup> De documenten verwijzen volgens de auteurs naar twee verschillende kerken met daarin elk een eigen altaarstuk van de hand van Joos van Cleve. In dit geval zou Antón Cerezo, evenals de gebroeders Hackeney in Keulen, twee altaarstukken hebben besteld bij de in Antwerpen werkzame kunstenaar. Een derde document van 13 december 1537, waarin het retabel op het hoogaltaar van de Nuestra Señora de la Concepción (in het centrum van Agaete) wordt beschreven door een bezoeker, lijkt hun veronderstelling deels te onderbouwen: ‘el retablo que está en el altar mayor, el qual tiene pintada a Señora Sancta Ana e a Joachin y ençima la Conçepción de Nuestra Señora y con sus puertas: en la una pintado San Francisco y en la otra Sancto Antó[n]’. Op het middenpaneel stonden de Heiligen Anna en Joachim met Maria van de Onbevleete Ontvangenis afgebeeld en op de luiken de Heiligen Antonius en Franciscus. Volgens Negrín Delgado en Hand worden met de panelen met ‘San Francisco y en la otra Sancto Antó[n]’ Joos van Cleves linkerluik met Antonius en Christoffel en het rechterluik met de Heilige Franciscus van het Cerezo-altaarstuk bedoeld (afb. 73). Deze twee luiken behoorden volgens hen tot een verloren gegaan middenpaneel met Maria van de Onbevleete Ontvangenis. In de beschrijving van 1537 worden enkel de Heiligen Franciscus en Antonius genoemd en niet de Heilige Christoffel, die wel is opgenomen in het document van 1532 en eveneens op het linkerluik is geschilderd. Vanwege Christoffels positie in de achtergrond kan zijn afwezigheid in het document echter wel worden aanvaard.

In het document van 1537 wordt vermeld dat op het middenpaneel Joachim en Anna zijn afgebeeld, maar niet de opdrachtgever met vrouw en zoon.<sup>478</sup> In aansluiting bij Hand en Negrín Delgado is hier mijns inziens dan ook sprake van een beschrijving van een ander middenpaneel, want een verwarring van de opdrachtgevers met Anna en Joachim lijkt onmogelijk door de aanwezigheid van de zoon, Francisco Palomar. De in het

---

<sup>474</sup> Hand 2004, cat. 46, p. 142.

<sup>475</sup> Het altaarstuk werd tot 1993 ieder jaar op 5 augustus, ter verering van Maria van de Sneeuw, van de Ermita Nuestra Señora de las Nieves in de haven van Agaete in de processie naar de Nuestra Señora de la Concepción in het centrum gedragen. Of alle jaren de vijf panelen werden vervoerd is niet duidelijk. Op een foto van 1933 is enkel de *Maria en Kind* te zien, terwijl op de foto van 1943 alle panelen aanwezig zijn. Vanaf 1993 wordt een kopie van het middenpaneel (*Maria en Kind*) gebruikt die werd geschilderd door Carlos Morón Cabrera, een lokale kunstenaar uit Agaete.

<sup>476</sup> Díaz Padron 1985, p. 506.

<sup>477</sup> Hand 2004, pp. 139-140; Negrín Delgado 1995, nr. 8.

<sup>478</sup> Er is tevens een document van 1556 waarin mogelijk hetzelfde altaarstuk wordt beschreven. Hierin staat vermeld dat Maria en Kind met de Heilige Geest zijn afgebeeld met onder hen, Joachim en Anna.

document van 1537 beschreven luiken met ‘San Francisco y en la otra Sancto Antó[n]’ zijn in mijn opinie niet de panelen van Joos van Cleve die zich vandaag de dag in de Ermita de Nuestra Señora de las Nieves bevinden. Aangezien Antón Cerezo in 1535 in zijn testament liet opnemen dat er op het hoofdaltaar van de Nuestra Señora de la Concepción een ‘Vlaams’ altaarstuk ter nagedachtenis aan hem moest worden geplaatst, is het werk dat wordt genoemd in het document van 1537 mogelijk een ander altaarstuk. Of dit altaarstuk eveneens van Joos van Cleve was is onbekend. Het werk werd echter wel met zekerheid in opdracht van Antón Cerezo vervaardigd. Vandaar dat op de luiken van dit altaarstuk (op het hoogaltaar van de Nuestra Señora de la Concepción) evenals op het Cerezo-altaarstuk de Heilige Antonius en de Heilige Franciscus, als naamheiligen van Antón Cerezo en zijn zoon Francisco Palomar, stonden afgebeeld.

De aanwezigheid van schilderijen van lokale kunstenaars was aan het begin van de zestiende eeuw op Gran Canaria (evenals in Genua en Gdańsk, en mogelijk ook Keulen) minimaal. Vandaar dat er veel Zuid-Nederlandse, en dan met name Antwerpse, retabels en schilderijen naar Spanje en de Spaanse eilanden werden geëxporteerd.<sup>479</sup> Het is dus zeer goed mogelijk dat er meerdere zestiende-eeuwse Zuid-Nederlandse (Antwerpse) altaarstukken in Agaete bevonden. Tussentijds samengevat lijkt het document van 1532 te verwijzen naar Joos van Cleves Cerezo-altaarstuk, dat was geplaatst in de Ermita Nuestra Señora de las Nieves, de kerk gelegen in de haven van Agaete naast de suikerfabriek in het bezit van de familie Antón Cerezo.<sup>480</sup> In de archiefdocumenten van 1535 en 1537 wordt echter gesproken over een ander Zuid-Nederlands retabel. Het onvermeld laten van de prominent aanwezige stichters aan de voeten van de getroonde Maagd lijkt immers onmogelijk bij een beschrijving van Joos van Cleves Cerezo-altaarstuk. Bovendien valt ook de vermelding van Joachim en Anna niet te rijmen met het Cerezo-altaarstuk van Joos van Cleve. Behalve als er naast de verdwenen predella tevens een lunet tot het Cerezo-altaarstuk behoorde, zoals ook bij het altaarstuk voor de Chiesa di San Donato en de Chiesa di Santa Maria della Pace? Misschien stonden Joachim en Anna hierop afgebeeld? Opmerkelijk is echter dat er in het document van 1532 wel wordt gesproken van een predella en niet van een lunet. De mogelijkheid dat Joachim en Anna op de keerzijden van de luiken waren geschilderd, kan worden uitgesloten; aangezien de bestudering van de achterkanten van de luiken geen sporen laat zien van het eventueel overdwars doorzagen van de panelen. De zijpanelen lijken hun oorspronkelijke dikte te hebben behouden. Bovendien bevinden zich op de achterzijden van het veronderstelde rechterluik met *De Heilige Franciscus* en het veronderstelde linkerluik met *De Heiligen Antonius en Christoffel* enkel resten roodbruine verf. Mogelijk hadden de luiken een gemarmerde achterkantbeschildering en was er dus geen sprake van een voorstelling van Joachim en Anna.

Hand en Negrín Delgado veronderstellen dat het paneel met de getroonde Maria en Kind met stichters bestemd was voor de Nuestra Señora de las Nieves en dat de luiken met links *De Heilige Antonius en de Heilige Christoffel* en rechts *De Heilige Franciscus* tot een ander middenpaneel behoorde dat zich bevond in de Nuestra Señora de la Concepción. Mijns inziens behoren de vijf losse panelen in Agaete echter tot één altaarstuk, het Cerezo-altaarstuk van Joos van Cleve. In hoeverre biedt het onderzoek met infrarood inzicht in de

---

<sup>479</sup> De catalogus *Pintura flamenca, del Siglo XVI* (Las Palmas 1995) toont de aanwezigheid van Zuid-Nederlandse kunstwerken aan op de Canarische Eilanden. Tevens bevindt zich in Telde (Gran Canaria) een zestiende-eeuws gesneden retabel uit Brussel. De economische relatie tussen Antwerpen en Spanje (Canarische eilanden) wordt uitvoerig aangehaald in de tweedelige tentoonstellingscatalogus *Luister van Spanje* (Duvosquel/ Vandervivere 1985) en tevens in Asaert 1993, p. 22.

<sup>480</sup> Vandaag de dag zijn nog steeds de restanten van een zestiende-eeuwse suikermakerij naast de kerk aanwezig.

relatie tussen de verschillende panelen? Zijn de panelen op dezelfde wijze voorbereid in de fase van de ondertekening en kan één van de theorieën worden bevestigd of ontkracht?

### **De ondertekening van het Cerezo-altaarstuk**

De ondertekening van de vijf panelen is op meerdere plaatsen zichtbaar met het blote oog, zoals in de handen van de Maagd, het lichaam van het Christuskind en het grijze gewaad van de Heilige Franciscus. De infraroodfoto's tonen aan dat de vijf losse voorstellingen zijn voorbereid door dezelfde hand.<sup>481</sup> De kunstenaar bereidde de composities tot in detail voor met een droog materiaal. De ondertekening is typerend voor Joos van Cleve. Hij maakte gebruik van zowel contourlijnen als van horizontale en verticale arceringen. De gedetailleerde lay-out werd vrij nauwkeurig nagevolgd in verf. De arceringen in het lichaam van Christus geven zowel schaduwpartijen aan, zoals onder zijn rechterbovenarm, als ook volume (afb. 77). Zo zijn de arceringen op het linkerbovenbeen gebogen in de vorm van het lichaam, waardoor op een grafische manier het volume wordt gesuggereerd. De donkerste schaduwpartijen worden in de panelen van het Cerezo-altaarstuk aangeduid met kruisarceringen. Tevens bracht de kunstenaar een onderscheid aan in de diepte van de schaduw door de afstand tussen de arceringen te variëren. Door de lijnen dicht naast elkaar te zetten, ontstaat er optisch gezien een donkerder vlak. Grote schaduwvlakken worden met lange wijd gespatieerde lijnen aangeduid, zoals het donkerrode gedeelte van het gewaad van de Maagd en de architectuur rechts van Sancha Diaz de Zorita. De rechterhand van Maria is enkel aangeduid met een contourlijn, zoals ook de hand van de Heilige Stefanus op het linkerluik van het San Donato-altaarstuk (afb. 52). In de linkerhand van de Maagd is echter met korte arceringen eveneens schaduw aangegeven, vergelijkbaar met de hand van Anna op *Maria en Kind met Joachim en Anna* (Brussel) en de handen van de Heilige Lucas op de grote *Aanbidding* (Dresden, afb. 32).

Het gezicht van de Maagd is voorbereid met een schetsmatige ovaal, waarbinnen met enkele lijnen, ogen, wenkbrauwen, mond en neus, zijn aangebracht. De schaduwzijde werd aangeduid met korte horizontale arceringen. De plooien en schaduwpartijen in Maria's gewaad zijn vlot, maar gedetailleerd, ondertekend. Langs de contouren van de plooien werden korte en lange arceringen geplaatst. In tegenstelling tot het lichaam van Christus dienen de arceringen hier niet voor de indicatie van volume, maar enkel voor schaduw. De ovale panelen met stichters werden, zoals opgemerkt, door dezelfde hand als *Maria en Kind* voorbereid. De lijnen in het paars met groene gewaad van de jongen zijn vlot opgezet met heftige halen. De gevouwen handen van de drie geportretteerde figuren werden met contourlijnen aangeduid (afb. 78). In de achterste hand van Antón werden eveneens arceringen voor schaduw aangebracht. De lay-out voor het gezicht van de man komt overeen met de ondertekening van Maria: een contour voor de vorm van het hoofd, enkele indicaties voor ogen, neus en mond en horizontale arceringen aan de rechterzijde van het gezicht. Ook in de hals werden enkele arceringen aangebracht. Zijn haren werden met lange golvende lijnen weergegeven. De haren op het voorhoofd werden enkel ondertekend en niet uitgevoerd in verf. In de ondertekening van de jongen is evenals in het gezicht van Sancha Diaz de Zorita geen gebruik gemaakt van arceringen. Met enkele lijntjes zijn de neus, mond, ogen en kaaklijn aangeduid. Evenals bij zijn vader, is Francisco Palomars haarlok op het voorhoofd ondertekend met lange halen. Bij hem werden deze haren echter wel gerealiseerd. De positie van de ogen van Sancha Diaz de Zorita is veranderd. Zij waren in de ondertekenfase lager en meer naar rechts voorbereid. In het witte gedeelte van haar gewaad is aan de linkerkant een ondertekende contourlijn zichtbaar, die meer naar rechts is geplaatst. Ook de contourlijnen van het architectonische element links van de echtgenote van Antón zijn verschoven.

---

<sup>481</sup> De infraroodfoto werden gemaakt door Godoy y Barasso (zie *Bijlage 1*).

De luiken met de Heiligen Antonius en Franciscus laten dezelfde opzet zien als in de overige drie panelen die tot het Cerezo-altaarstuk behoren (afb. 76-79). Enkele ondertekende arceringen in het zwijn werden zo snel opgezet, dat de lijnen aan de onderzijde eindigen in gebogen halen, zoals ook in het gewaad van Francisco Palomar. De manier waarop de oogkassen van beide heiligen met een driehoekige vorm zijn aangeduid, is een kenmerkend en terugkerend element in de ondertekening van Joos van Cleve en is tevens aanwezig in de kleine *Aanbidding* in Dresden. Langs de contour van de baard van Antonius plaatste de kunstenaar korte gebogen lijntjes, die het krullende karakter ervan weergeven. De handen werden voorbereid met contourlijnen en in zijn rechterhand zijn eveneens de knokkels aangeduid. In de pols zijn aan de schaduwzijde korte arceringen geplaatst. Het donkere gedeelte van de handpalm van de linkerhand is ook voorbereid met korte arceringen. Het uiteinde van de pelgrimstaf was in de ondertekening lager en groter gepland. In het landschap en in het donkere gewaad van de heilige is op de infraroodfoto's nauwelijks tot geen ondertekening zichtbaar. De plooien van de Heilige Franciscus' mantel werden voorbereid met contourlijnen. De schaduwpartijen in het gewaad duidde de kunstenaar aan met arceringen. De bovenlip van de Heilige Antonius met een duidelijk golving is overeenkomstig met de manier waarop de mond van de Maagd werd ondertekend. De plaatsing van de arceringen in het gezicht vertoont veel gelijkenissen met onder meer de Maagd op het paneel met *Maria en Kind met Joachim en Anna* (Brussel, afb. 12). De kunstenaar plaatste korte arceringen op de slaap, langere parallel geplaatste lijnen onder het jukbeen, een contour voor de kaaklijn en arceringen in de hals. In de handen van de Heilige Franciscus zijn eveneens enkele arceringen aangebracht. Zijn rechterhand werd niet nauwkeurig uitgespaard en de vingers werden over de donkere ondergrond geschilderd. De blote voet van Franciscus werd aangeduid met een bibberige contourlijn. De kruiswond is voorbereid met een cirkel en de rechterzijde van de voet is voorzien van horizontale arceringen om schaduw aan te geven. De slapende figuur in de achtergrond is voorbereid met gebogen arceringen voor de bolle wangen en cirkels voor de ogen. Het visioen met het crucifix is met een schetsmatige ovaal aangeduid, zoals ook het geval bij de aureolen in het San Donato-altaarstuk en *De geboorte van Christus* in Wenen.

Samengevat vertoont de ondertekening van de losse panelen van het Cerezo-altaarstuk een analoge manier van werken, waaruit kan worden geconcludeerd dat de panelen tot één altaarstuk behoorden. Bij de vergelijking tussen het Cerezo-altaarstuk, dat laat in het oeuvre van de kunstenaar kan worden geplaatst en andere eigenhandig voorbereide schilderijen van Joos van Cleve, is het opmerkelijk er nauwelijks sprake is van een stilistische verandering. Er kan dan ook worden vastgesteld dat Joos van Cleves manier van ondertekenen gedurende zijn gehele carrière vrij constant bleef.

### **Reconstructie van het Cerezo-altaarstuk**

Zoals reeds geconcludeerd aan de hand van de genoemde archiefdocumenten, lijkt het onderzoek met infrarood en de bestudering van de schildertechniek en paneelformaten met het blote oog en een loep de veronderstelling dat de vijf panelen in Agaete één geheel vormden te bevestigen (zie reconstructie, afb. 80).<sup>482</sup> Op het middenpaneel stond de getroonde *Maria en Kind* afgebeeld met aan de linkerzijde Antón Cerezo en zijn zoon Francisco Palomar en aan de rechterkant Sancha Diaz de Zorita. De gedeelten met de

---

<sup>482</sup> Volgens Cruz y Saavedra had het middenpaneel met *Maria en Kind met stichters* de volgende afmetingen: 143,8 x 130,7 cm. (Cruz y Saavedra 1990). Aangezien Hand van mening is dat de panelen met *De Heilige Anthonius* en *De Heilige Franciscus* niet tot het drieluik behoorden, haalt hij deze gegevens met betrekking tot de veronderstelde afmetingen van Cruz y Saavedra aan om aan te geven dat de huidige 'luiken' die 117 cm hoog zijn en tezamen 104 cm breed, niet aansluiten bij het paneel met *Maria en Kind met stichters*. Daarbij stelt hij dat de 'luiken' weinig in formaat zijn gewijzigd; hetgeen mijns inziens op basis van de afgesneden boom onjuist is (Hand 2004, p. 142).



stichters aan de linker- en rechterzijde van het paneel met de getroonde Maagd en het Christuskind werden echter op een onbekend moment uit het geheel gezaagd. Hierdoor is het huidige paneel met Maria en Kind niet volledig origineel. Aan de linkerkant van Maria en Kind, onder de zuilen, is een strook van circa 12 cm breed ingevoegd; aan de rechterzijde een gedeelte van circa 13 cm. Uit de archiefstukken is bekend dat Antón Cerezo en zijn vrouw stonden afgebeeld aan de voeten van de Maagd. Aan de linkerzijde van het paneel met de stichter is een deel van de rode mantel van Maria zichtbaar. Dit bevestigt dat de twee panelen met de opdrachtgevers deel uitmaakten van het middenpaneel met de getroonde Maria en Kind. Bij het verzagen is behalve aan de zijkanten tevens een deel aan de boven- en onderzijde van de stichters verloren gegaan. De architectonische elementen met de krullende ornamenten, mogelijk leuning van de troon en het doorkijkje op de grasvlakte doen vermoeden dat er aan de binnenzijde (bij het paneel met de man aan de rechterkant en bij het paneel met de vrouw aan de linkerkant) een strook van circa vijf centimeter verloren is. Direct onder de gewaden van de opdrachtgever, zijn echtgenote en hun zoon is het paneel afgezaagd. Indien we de panelen van Antón Cerezo en Sancha Diaz de Zorita in de huidige toestand vergelijken met andere schilderijen met stichters, die zijn toegeschreven aan Joos van Cleve, valt op dat de opdrachtgevers veelal ten voeten uit zijn weergegeven. Vandaar dat er tevens aan de onderzijde van de paneeltjes met opdrachtgevers van het Cerezo-altaarstuk mogelijk oorspronkelijk nog een gedeelte van circa 10 cm aanwezig moet zijn geweest. In dit geval zou de hoogte van het middenpaneel circa 141 cm hoog zijn geweest (131 + 10 cm).

De luiken met op het veronderstelde linker zijpaneel *De Heilige Antonius en Heilige Christoffel* en op het rechter *De Heilige Franciscus* zijn nu 117 x 54 cm. Aan de achterzijde zijn behalve enkele roodbruine verfresten geen sporen van een beschildering of oorspronkelijke afschuiningen aanwezig. Hoewel de bovenzijde met zekerheid is aangepast, zijn waarschijnlijk ook de onder-, linker- en rechterzijde afgezaagd. Indien de luiken werden gesloten waren zij ten minste 108 cm breed (54 + 54 cm), waarbij geen rekening is gehouden met de breedte van de lijst (zie verder).<sup>483</sup> Het oorspronkelijke middenpaneel moet dan eveneens minimaal 108 cm breed zijn geweest. De ovale panelen met stichters zijn in de huidige toestand elk 46 cm breed. De delen die van het paneel met *Maria en Kind* zijn weggezaagd bedragen circa 13 cm. Het middenpaneel moet dus aan beide zijden minimaal 33 cm (46-13) tot maximaal 38 (circa 5 cm verloren gegane voorstelling door het zagen) breder zijn geweest. Het middenpaneel is in huidige situatie 70 cm breed en was mogelijk oorspronkelijk tussen de circa 136 cm (70 + 33 + 33) en 146 cm (70 + 38 + 38) breed.

Indien men enkel naar de beschilderde panelen kijkt, missen de luiken circa 14 tot 19 cm in de breedte, per zijpaneel.<sup>484</sup> De veronderstelde breedte van de originele lijst moet hiervan echter worden afgetrokken. Door de breedte van de lijst, is de breedte van het middenpaneel immers niet gelijk aan de breedte van de twee luiken (zonder lijst) in gesloten toestand. Op basis van tien drieluiken (Frankfurt; Edinburgh; *Kruisiging*, New York; Berlijn; Detroit; *Kruisiging* en *Aanbidding*, Napels; Wenen; Parijs, Musée des Art Décoratifs; drieluik geveild bij Koller, Zürich), die zijn opgenomen in *Bijlage 1. De lijst van onderzochte werken* (waarbij de waarde zijn afgerond tot ronde getallen) kan worden vastgesteld dat het verschil tussen de breedte van de twee luiken en de breedte van het middenpaneel: 8,7 cm (afgerond 9 cm) bedraagt. In dit geval bedraagt het verlies van de breedte van luiken 5 tot 10 cm per paneel; hetgeen zeer acceptabel is indien men kijkt naar de mate waarin de voorstelling lijkt te zijn afgesneden (in de breedte lijkt er immers niet heel veel van de voorstelling verloren te zijn gegaan).

<sup>483</sup> Bij de reconstructie wordt geen rekening gehouden met de breedte van de lijsten van het middenpaneel en de luiken.

<sup>484</sup>  $136 - 108 = 28 : 2 = 14$  of  $146 - 108 = 38 : 2 = 19$ .

Ook bij de berekening van de hoogte van zowel het middenpaneel als de luiken moet eveneens de breedte van de lijst worden betrokken. De lijst van het middenpaneel was vanwege het gewicht van de luiken die deze moest dragen vaak massiever en breder. Vandaar dat het middenpaneel in hoogte iets kleiner kan zijn geweest dan de luiken. Dit is onder meer het geval bij het San Donato-altaarstuk in Genua, *De kruisiging* in New York, *De kruisafneming* in Edinburgh en *De dood van Maria* in Keulen.<sup>485</sup> Uitgaande van deze vier altaarstukken is het middenpaneel van een middelgroot tot groot drieluik gemiddelde 2,8 cm kleiner (afgerond 3 cm) dan de luiken. De hoogte van het middenpaneel met *Maria en Kind met stichters* zou circa 141 cm zijn geweest (131 + 10). De luiken meten nu 117 en zouden oorspronkelijk dus 144 (141 + 3 cm) moeten zijn geweest en missen elk circa 27 cm missen in hoogte.

Als deze veronderstelde reconstructie correct is, waren de afmetingen: 141 x 136/146 cm en de luiken: 144 x 59/64 cm. Het middenpaneel en de luiken waren oorspronkelijk niet klokvormig, maar mogelijk recht, aan de bovenzijde. Qua afmetingen en grootte was het Cerezo-altaarstuk vergelijkbaar met het drieluik voor de Sankt Maria im Kapitol in Keulen in opdracht van de gebroeders Hackeney (München, Alte Pinakothek); *De bevening* in Frankfurt; het San Donato-altaarstuk in Genua en het Santa Maria della Pace-altaarstuk in Parijs.<sup>486</sup>

### **Samenvatting: het Cerezo-altaarstuk, één of twee altaarstukken?**

Door het verzagen van de panelen en de jarenlange traditie waarbij het paneel met Maria en Kind eens per jaar op 5 augustus door de straten van Agaete werd gedragen, is de conditie van het altaarstuk matig. Bovendien was het paneel met *Maria en Kind* volledig overschilderd.<sup>487</sup> Naast de gezichten van beide figuren was de blauwe jurk van de Maagd bedekt met een rode laag verf en het Christuskind voorzien van een wit hemd. De overschilderingen werden in 1963 grotendeels verwijderd. Het lendendoekje van Christus mocht van de priester op dat moment nog niet worden verwijderd. Pas vanaf 1984/1985, na een tweede restauratie waarbij ook de andere panelen werden behandeld, is Christus weer zoals oorspronkelijk was bedoeld naakt te aanschouwen. Vandaag de dag is het vernis mat en sterk vergeeld. De groentinten zijn nagedonkerd en geven met name de panelen met *De Heiligen Antonius en Christoffel* en *De Heilige Franciscus* een grauw uiterlijk. Van de brokaatmotieven op de blauwe jurk van de Maagd en de kledij van Francisco Palomar is nog nauwelijks iets zichtbaar. De infraroodfoto's van Cerezo's zoon tonen echter nog de restanten van de bloemmotieven op zijn donkere gewaad.

Enkele auteurs, waaronder Hand zijn van mening dat de panelen met *De Heilige Franciscus* en met *De Heiligen Antonius en Christoffel* tot een ander altaarstuk, dat eveneens door Joos van Cleve werd uitgevoerd, behoorden dan het schilderij met *Maria en Kind* en de twee ovaalvormige stichterpanelen. Hij veronderstelde dan ook dat het landschap op de twee panelen met de Heiligen Antonius en Christoffel en Franciscus moet hebben doorgelopen op het oorspronkelijke middenpaneel van Maria en Kind met opdrachtgevers. Hij schreef dan ook: 'It is difficult to see a natural evolution of this landscape into the loggia and background of the *Enthroned Madonna and Child* and the donor and donatrix

---

<sup>485</sup> San Donato-altaarstuk in Genua: het middenpaneel 158,0 cm hoog en de luiken 162,6 cm (verschil van 4,6 cm); *De kruisiging* in New York: het middenpaneel 98,4 cm en de zijpanelen 101,0 cm (verschil van 2,6 cm); *De kruisafneming* in Edinburgh: het middenpaneel 106,7 cm hoog en de luiken 109 cm (verschil van 2,3 cm) en het middenpaneel van *De dood van Maria* in Keulen: 65,0 cm en de luiken 66,8 cm (verschil van 1,8 cm).

<sup>486</sup> Voor de afmetingen van deze werken zie *Bijlage 1*.

<sup>487</sup> Jiménez Sánchez 1945, p. 32; Hand 2004, p. 142. Vandaar dat er ook lange tijd geen relatie werd gelegd tussen het paneel met *Maria en Kind* en het oeuvre van Joos van Cleve.

panels.<sup>488</sup> In het paneel met de getroonde *Maria en Kind* in Wenen is het landschap van de luiken inderdaad doorlopend en is tevens het muurtje van de loggia achter de opdrachtgevers doorgetrokken. Wanneer echter wordt gekeken naar de beide voorstelling met *De dood van Maria* in Keulen en München valt op dat de opdrachtgevers op de luiken voor een landschap zijn geplaatst, terwijl de gebeurtenis op het middenpaneel binnenshuis afspeelt. Ook bij *De aanbidding van de koningenscènes* in Praag, Genua en Napels vinden de luiken met een landschap geen aansluiting bij de architectuur en het landschap op het middenpaneel. Een continuïteit van de achtergrond was in Joos van Cleve drieluiken blijkbaar geen vereiste.

Mijns inziens behoren de vijf losse panelen in Agaete tot één altaarstuk. Ze werden op dezelfde manier voorbereid en uitgevoerd. Hoewel de heldere roodtinten op de zijpanelen ontbreken komt het kleurgebruik en de transparante schilderijstijl van beide voorstellingen overeen met het schilderij van *Maria en Kind* en de ovale stichterpanelen. Ook de verhouding van de grootte van de figuren op zowel de luiken als het middenpaneel met *Maria en Kind en stichters* zijn in evenwicht. Bij het San Donato-altaarstuk kon het onderzoek met dendrochronologie een gelijktijdige vervaardiging van de verschillende panelen aantonen. Ook voor het Cerezo-altaarstuk is een dendrochronologische analyse vereist om deze veronderstelling te onderbouwen en wellicht te bewijzen. De ondertekening in een droog materiaal is zeer gedetailleerd en vertoont zeer veel overeenkomsten met het eigenhandige werk van Joos van Cleve. Vandaar dat het Cerezo-altaarstuk dat mogelijk tussen 1532 en 1537 werd vervaardigd als een grotendeels autograaf werk kan worden beschouwd. De manier van tekenen is vrij los en lijkt te getuigen van de ervaren hand van de kunstenaar.

### **Conclusie: Genuese opdrachten**

Hoewel het onmogelijk is om zonder opdrachtdocumenten vast te stellen hoe het contact verliep tussen Joos van Cleve en de Genuese handelaren, moeten enkele hypothesen naar voren worden gebracht. Twee van de Italiaanse opdrachten voorzagen de kunstenaar van zijn zelfportret, de grote *Aanbidding van de koningen* (Dresden) en het Santa Maria della Pace-altaarstuk (Parijs). Of het portret van de schilder in Genua herkenbaar was bij de lokale bevolking is onbekend, maar mogelijk gokte Joos van Cleve op mond-tot-mondreclame, zowel binnen de Genuese gemeenschap in Antwerpen, alsmede in Genua. Hoewel er op dit moment te weinig gegevens bekend zijn over de onderlinge relaties tussen Joos van Cleves Italiaanse opdrachtgevers, lijkt het aannemelijk dat zij allen in meer of mindere mate zakelijke of persoonlijke contacten onderhielden met personen in Antwerpen. Of zij het werk van Van Cleve in Genua zagen en vervolgens besloten een werk bij de kunstenaar te (laten) bestellen of dat zij tijdens een bezoek aan Antwerpen in contact kwamen met zijn werk en hier besloten tot een opdracht over te gaan, blijft onduidelijk.

Evenals bij de Duitse, Poolse en Nederlandse opdrachten lijkt Joos van Cleve voor zijn werken die waren bestemd voor Italië zowel stijl, composities als formaat aan te passen aan de specifieke wensen van zijn opdrachtgevers. Dat er niet altijd sprake is van een specifieke stijl of standaardformaat voor een opdrachtgevers van een bepaalde herkomst, blijkt uit het drieluik met *De kruisiging* in New York. Hoewel de opdrachtgever aan de voet van het kruis op het middenpaneel niet is geïdentificeerd, wordt het altaarstuk door een zeer vroege Italiaanse herkomst en de aanwezigheid van de Heilige Antonius van Padua en de Heilige Nicolaas van Tolentino over het algemeen beschouwd als een Italiaanse opdracht.<sup>489</sup> Opmerkelijk is echter dat het middelgrootte formaat met

---

<sup>488</sup> Hand 2004, p. 142.

<sup>489</sup> Ainsworth in Ainsworth/ Christiansen 1998, pp. 356-358; Hand 2004, pp. 56-57; Galassi 2006, p. 179. Volgens Galassi bevond het altaarstuk zich oorspronkelijk in de kerk van de Santissima

klokvormige bovenzijde, en de stijl met kleine figuren in gedraaide Antwerpse Maniëristische houdingen van *De kruisiging* (in tegenstelling tot de grote *Aanbidding* in Dresden, het San Donato-, Cerezo- en het Santa Maria della Pace-altaarstuk) beter aansluit bij de Nederlandse opdrachten, zoals *De kruisafneming* in Edinburgh en *De kruisiging* in Napels. Hoewel de altaarstukken voor Italiaanse opdrachtgevers niet onder mochten doen aan de kunstwerken van Italiaanse meesters, is het mogelijk dat de veronderstelde Italiaanse opdrachtgever van *De kruisiging* in New York er bewust voor koos om een drieluik te laten schilderen in de Antwerpse stijl. De Antwerpse kunst van het begin van de zestiende eeuw was immers wel degelijk zeer populair. Misschien woonde de vermoedelijk Italiaanse opdrachtgever in de Nederlanden en was het drieluik bestemd voor een Nederlandse kerk of privé-kapel. Vandaar dat hij juist koos voor een triptiek dat niet afweek van andere (traditionele) Nederlandse altaarstukken. Dit in tegenstelling tot de overige behandelde Italiaanse opdrachten, die zich allemaal bevonden in kerken in Italië.

### 3.5. Samenvatting

De toevoeging van signaturen in de vorm van een monogram of zelfportret op belangrijke opdrachten lijkt een aanwijzing voor de veronderstelling dat Joos van Cleve zich wilde profileren als een kunstenaar die van verschillende markten thuis was. De kunstenaar en zijn ateliermedewerkers integreerden verschillende stijlen, maar wisten desondanks een eigen product te creëren. Naast stijlaspecten paste de kunstenaar tevens het paneelformaat en wellicht soms ook het werkprocedé aan, aan de gebruiken van het land waarvoor het werk was bestemd. Zo hebben de twee drieluiken voor de gebroeders Hackeney een liggend formaat; hetgeen overeenkomt met een groot aantal vroeg zestiende-eeuwse Duitse altaarstukken. Van Cleves composities voor Genuese opdrachtgevers zijn over het algemeen op een groot formaat vervaardigd en worden gedomineerd door grote halffiguren. Daarbij werd het sfumato-effect in deze werken in met name de gezichten verder doorgevoerd, dan in de lokale, Keulse en Baltische opdrachten. Ondanks de verschillen tussen de schilderijen die werden besteld door opdrachtgevers van verschillende herkomst vertoont de ondertekening veel overeenkomsten. Vandaar dat men kan vaststellen dat Van Cleve reeds in de eerste jaren van zijn vrijmeesterschap in Antwerpen zijn werkplaatsroutine vastlegde en dat de manier van ondertekenen gedurende zijn gehele carrière vrij constant bleef.

Het onderzoek met IRR naar de Keulse, Baltische, lokale en Genuese opdrachten biedt inzicht in de wijze waarop opdrachtgevers werden betrokken bij het ontstaansproces van een altaarstuk. De later toegevoegde draak en het linkerwapenschild op het linkerluik van beide triptieken met *De dood van Maria* (Keulen en München) hebben mogelijk te maken met de specifieke eisen van de opdrachtgevers. Zoals is gebleken, bewijst de toevoeging van het familiewapen en de draak in zowel Keulen als München dat de twee paar zijpanelen gelijktijdig werden gecontroleerd. De opdrachtgevers (of hun afgevaardigden) wezen Van Cleve op de twee elementen die nog moesten worden aangebracht.

De gedetailleerde ondertekening van het Reinhold-altaarstuk functioneerde behalve als richtlijn voor de assistenten mogelijk als vidimus. Bovendien lijkt de aanwezigheid van de Heilige Reinhold op de buitenluiken een specifieke wens van de Reinhold-broederschap; aangezien deze heilige vrijwel onbekend was in de Nederlanden. Daarnaast was een gebeeldhouwd retabel met geschilderde vleugels een dermate kostbare opdracht dat het onwaarschijnlijk is dat de opdrachtgevers (of afgevaardigden) het ontstaansproces

---

Annunziata della Costa in Sestri Ponente (nabij Genua) bevond. Zowel Hand als Ainsworth noemen als vroegste herkomst echter de Del Vecchio-collectie in 1889.

niet kwamen controleren. In het altaarstuk met *De bewening* (Frankfurt) voor het Keulse raadlid, Schmitgen en het San Donato-altaarstuk (Genua) voor Stefano Raggio zijn de wapenschilden foutief weergegeven. Op de triptiek met *De kruisafneming* (Edinburgh) in opdracht van Jan Perls en Digna de Herde werden de familiewapens gecorrigeerd. In tegenstelling tot het drieluik met *De kruisafneming* (in Zuid-Nederlandse opdracht), werden de altaarstukken voor Schmitgen en Raggio (beide buitenlandse opdrachten) waarschijnlijk niet vlak voor aflevering gecontroleerd. Het was vanwege de afstand voor lokale opdrachtgevers eenvoudiger om een werk dat in hun opdracht werd vervaardigd vaker te komen bekijken. Het drieluik met *De kruisiging* in Napels, dat eveneens in Zuid-Nederlandse opdracht werd geschilderd werd waarschijnlijk tevens tussentijds gecontroleerd. Nadat de ondertekening de compositie in detail had vastgelegd werd Joos van Cleve erop gewezen dat er een derde zoon bij moest worden geplaatst.

Op basis van de bestudering van de portretten op de altaarstukken in opdracht met IRR kan worden vastgesteld dat Joos van Cleve veel van zijn opdrachtgevers anders voorbereidde dan de overige, fictieve figuren. Mogelijk maakte hij van zijn opdrachtgever eerst een tekening naar het leven op papier. Hierbij dient men zich ook af te vragen of (met name in het geval van de buitenlandse opdrachten) vrouwen en kinderen model zaten voor de kunstenaar in zijn atelier. Voor Francisco Palomar, de zoon van Antón Cerezo, werd waarschijnlijk een bestaand model gebruikt. De jongen vertoont immers veel overeenkomsten met de oudste zoon op het linker binnenluik van de triptiek met *De aanbidding van de koningen* in Praag. Joos van Cleve had mogelijk studies en tekeningen van opdrachtgevers en kinderen in zijn atelier. Een aantal figuren die op de altaarstukken van Joos van Cleve zijn vereeuwigd, zoals de genoemde oudste zoon in Praag, drie van de vijf kinderen op het drieluik in Napels en Sibille van Merle op de twee *Dood van Maria*-triptieken, waren reeds voor voltooiing van het werk overleden. In sommige gevallen zullen zij reeds overleden zijn geweest op het moment dat Joos van Cleve de opdracht kreeg. In dit geval moest de kunstenaar uitgegaan van modeltekeningen, de gelaatstreken van de ouders, broer of zus, of beschrijvingen door derden. Over het algemeen vertonen de geportretteerde mannen op Joos van Cleves werken meer karakteristieke eigenschappen dan de vrouwen. Dit kan op basis van de positie van de man in de zestiende-eeuwse maatschappij eenvoudig worden verklaard: mannen waren immers over het algemeen de opdrachtgevers en daarom belangrijker dan de vrouwen.

Uit dit hoofdstuk over Joos van Cleves altaarstukken in opdracht blijkt wederom hoe belangrijk het is om verschillende soorten onderzoek te combineren, zoals ook het geval in het eerste hoofdstuk waarbij het materieel-technische onderzoek werd gecombineerd met het archiefonderzoek. Joos van Cleve adapteerde zijn stijl, compositie en soms wellicht ook zijn werkmethode aan de wensen van zijn opdrachtgevers. Dat er tevens onder invloed van het sterk toenemende economische belang van de stad Antwerpen aan het begin van de zestiende eeuw veranderingen plaatsvonden op het gebied van de kunstproductie, zal blijken uit het volgende hoofdstuk waarin de bestudering van een ander belangrijk segment van Joos van Cleves atelierproductie, de vervaardiging van zogenaamde kopiereksen of serieproducten, centraal staat. Door de groeiende speculatieve handel van kunstobjecten moesten kunstenaars, zoals Joos van Cleve, hun werkmethode niet enkel aanpassen aan specifieke opdrachtgevers, maar tevens aan de markt. Zoals reeds opgemerkt in het eerste hoofdstuk, speelde de productie van kopiereksen in Van Cleves werkplaats met name vanaf circa 1530 een zeer grote rol. Het atelier had rond dit moment haar hoogtepunt bereikt wat betreft de bezetting en de meesterschilder moest zijn medewerkers zo snel en efficiënt mogelijk inzetten bij de vervaardiging van schilderijen. De wijze waarop dit geschiedde wordt in het vierde hoofdstuk behandeld op basis van verschillende aspecten.