

Van *Job en een muzikant* naar *De terugkeer van de verloren zoon* van Cornelis Matsys.

Een transformatie natuurwetenschappelijk onderzocht*

Het schilderij van Cornelis Matsys (1510/11–1556/57) in het Rijksmuseum te Amsterdam heeft niet altijd de terugkeer van de verloren zoon voorgesteld (afb. 1). Natuurwetenschappelijk onderzoek heeft uitgewezen dat het werk aanvankelijk een heel ander onderwerp had. Met het blote oog zijn al diverse veranderingen in de compositie zichtbaar, zowel in de figuren als in de achtergrond.¹ Verschillende auteurs hebben er op gewezen dat Cornelis Matsys anatomisch onmogelijke figuren construeerde, terwijl bij *De terugkeer van de verloren zoon* ook de doelmatigheid van de poses van de figuren is bekritiseerd.² Ook het grote formaat en de prominente positie van de rots rechts op de voorgrond hebben verbazing gewekt.³ Kennis van de onderliggende opzet werpt een ander licht op de compositie van *De terugkeer van de verloren zoon* en op de gebaren van de figuren in dit schilderij. Met deze voorkennis is dan al direct de omtrek van een zittende man onder de prominente rotspartij te zien.

Het schilderij is onderzocht met behulp van infraroodreflectografie (afb. 2–6) en röntgenfotografie (afb. 8), ondersteund en aangevuld door observaties met het blote oog en door de stereomicroscop. Tevens zijn verfmonsters genomen. Aan de hand van het natuurwetenschappelijk onderzoek beoogt dit artikel in te gaan op een aantal vragen: Wat was de oorspronkelijke voorstelling? Is deze volledig voltooid? Hoeveel tijd is er verstreken tussen het verlaten van de eerste voorstelling

en het begin aan *De terugkeer van de verloren zoon*? Zijn beide voorstellingen van dezelfde hand? Wat was de reden voor de drastische verandering van onderwerp?

Cornelis Matsys heeft het moment uit de gelijkenis van de verloren zoon (Lucas 15: 11–32) verbeeld waarop de zoon terugkeert, voor zijn vader knielt en hem om vergiffenis smeekt. De vader helpt zijn zoon overeind, gade geslagen door twee mannen, waarschijnlijk de dienaren uit de bijbeltekst. Zij lijken niet erg betrokken bij het gebeuren, doordat zij gebaren naar de grote rotsformatie naast de vader en zijn zoon. Verschillende andere scènes uit het verhaal van de verloren zoon zijn bij de architectuur links op de achtergrond uitgebeeld: het vetgemeste kalf dat van stal wordt gehaald, de vader die met de oudste zoon discussieert en, begeleid door twee muzikanten, het feestmaal ter ere van de terugkeer. Een heuvelachtig landschap met een rivier, rechts op de achtergrond, herbergt nog weer andere scènes uit het verhaal: de verloren zoon tussen de zwijnen en de oudste zoon die het land aan het bewerken is op het moment van de terugkeer van zijn broer. Een scène met een carré soldaten, midden op de achtergrond, is niet met de gelijkenis in verband te brengen.

De drager is een paneel van 72 bij 98 cm dat uit drie horizontale planken is opgebouwd, die verbonden zijn door penverbindingen, zoals zichtbaar is op de röntgenfoto's (afb.

Afb. 1. Cornelis Matsys, *De terugkeer van de verloren zoon*. Olieverf op paneel, 72 × 98 cm. Gesigneerd en gedateerd 'Cor Met 1538'. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. A 1286.



8). De middelste plank van het paneel is gebarsten, waarna de barst aan de achterzijde met linnen beplakt en met drie latten verstevigd is, terwijl de verflaag langs de barst is geretoucheerd. De achterkant van het paneel is met een waslaag ingesmeerd.⁴ Het paneel is tot aan de rand beschilderd. Op het paneel is een plamuur van krijt aangebracht.⁵ De röntgenfoto's tonen grove, brede vegen over het hele oppervlak van het schilderij (afb. 8). Met de gedachte dat het zou kunnen gaan om een grove tussenlaag van loodwit, zoals die bijvoorbeeld bij Jan van Scorel en Pieter Aertsen voorkomt, is een verfmonster genomen op een plaats waar de vegen goed te zien zijn op de röntgenfoto's.⁶ In de verfdoorsnede van dit monster is echter geen spoor van deze laag terug te vinden.⁷ Slechts in één ander monster was in de verfdoorsnede een witte laag direct op de pla-

muur te zien.⁸ Het is mogelijk dat het paneel wel degelijk met een witte tussenlaag bedekt is, maar dat het eerstgenoemde monster naast die laag is genomen.⁹

Met behulp van de in de bijlage gedocumenteerde natuurwetenschappelijke methodes is het volgende vast te stellen over de overschilderde voorstelling:

De figuur uiterst links (afb. 1-4, 8) droeg in plaats van de hoed met een rand met afhanginge punten een soort Frygische muts. Zijn gezicht was niet *en profil*, maar driekwart van voren gezien. Hij keek iets naar beneden en had geen baard. Op de infraroodreflectogram-montage ziet men in zijn handen een lang, rechtaangeblazen muziekinstrument met een trompetvormig mondstuk, waarschijnlijk een trompet. De houding van de handen van de muzikant in de eerste versie

en van de huidige dienaar verschillen niet, alleen de vingers zijn anders gepositioneerd; bij de muzikant waren de vingers gebogen op het blaasinstrument geplaatst, terwijl ze bij de dienaar uitgestrekt zijn. Onder de oranje-kleurige draperie die de dienaar om zijn schouders en over zijn linkerarm draagt, toont de infraroodreflectogram-montage bij de muzikant een buis met een sluiting midden voor. De kleine draperie op de heupen van de dienaar ontbrak in de onderliggende versie; op de infraroodreflectogram-montage is zichtbaar dat de plooiën van de broek er onderdoor lopen. Op die montage is ook te zien dat de benen en een gedeelte van het blaasinstrument van de muzikant onder de figuur van de bukkende vader door geschilderd zijn. De houding van de thans afgebeelde linker dienaar is nauwelijks gewijzigd ten opzichte van die van de muzikant, terwijl hun functies totaal verschillend zijn. Daardoor komen bijvoorbeeld de handgebaren van deze figuur nu houterig en weinig functioneel over in *De terugkeer van de verloren zoon*.

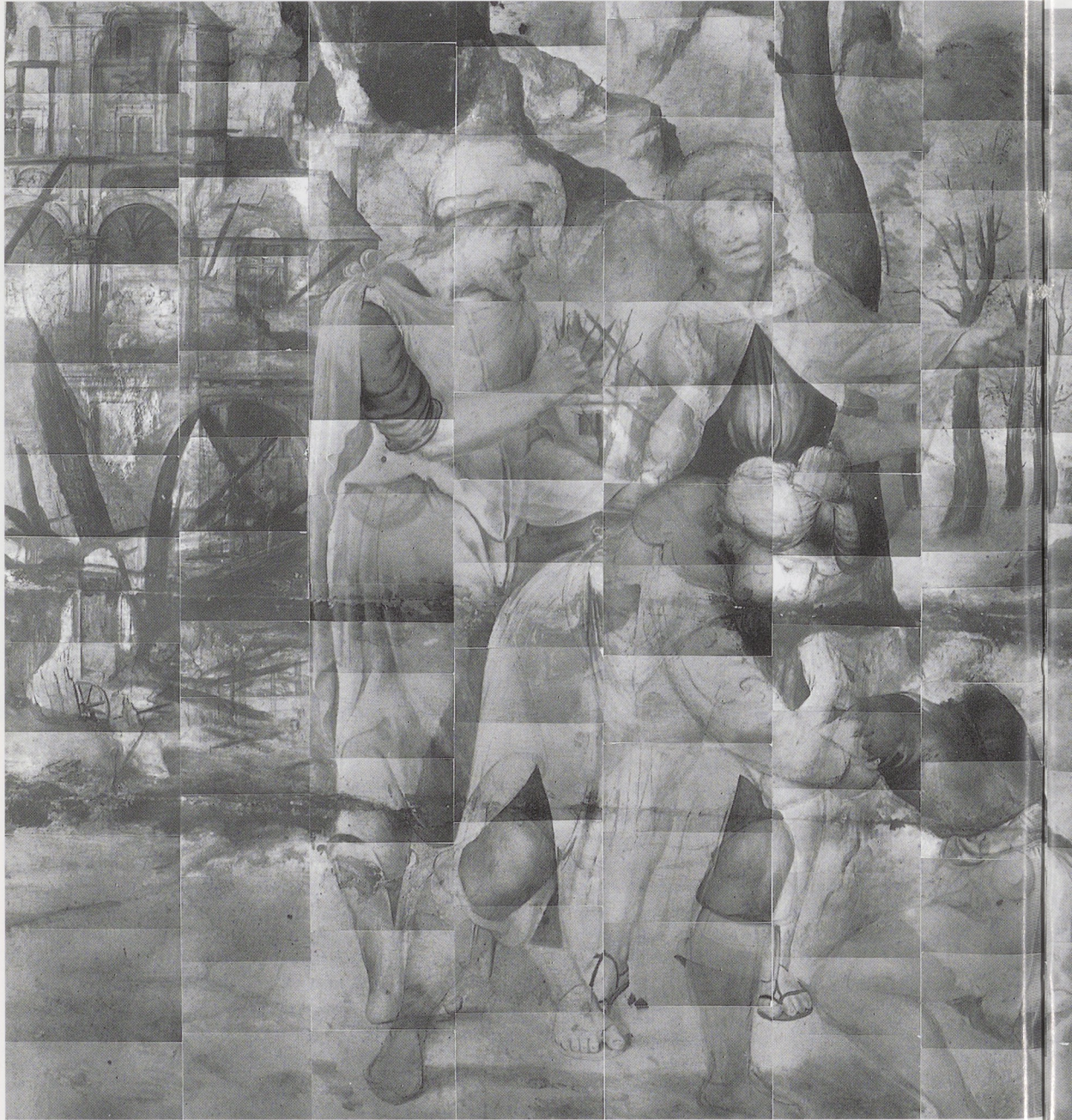
Op de infraroodreflectogram-montage ziet men dat de dienaar rechts (afb. 1-3, 5, 8) in een eerdere opzet recht voor zich uit keek in plaats van schuin naar links. Zijn hoofd was eerst niet frontaal gezien, maar driekwart naar rechts gedraaid. Zijn hoofddekseel, hoewel moeilijk te preciseren op de infraroodreflectogram-montage, verschilde in de rechthoekige omranding van het gezicht van de huidige ronde tulbandvormige hoed. De rechter onderarm van de figuur was niet opgeheven, maar de hele arm was horizontaal voor zijn buik langs met geopende hand naar rechts gestrekt. Om de linkerarm zat een nauwere mouw, terwijl de rechterarm in ieder geval tot halverwege de bovenarm bloot was. Met de stereomicroscop ziet men onder de blauwe mantel rechts van de opgeheven hand roze lijntjes en ook elders onder de blauwe mantel roze verf. Vermoedelijk was niet alleen de rechterarm maar ook de rechterschouder ontbloot, met schuin over de linkerschouder een draperie of een streng haar. De benen van deze figuur zijn onder de figuren van de bukkende vader en de knielende zoon te zien op de infraroodreflecto-

gram-montage. In de bomen op de achtergrond is ruimte uitgespaard voor het linkerbeen en de armen van de figuur van de eerste opzet.

Zoals gezegd overlapt de figuur van de vader gedeeltes van de twee staande figuren. Ook een boom op de achtergrond liep in een eerder stadium door tot onder de tulband van de vader. Bovendien is de groep van vader en zoon ook over de grond waarop zij staan heengeschilderd, zoals met de stereomicroscop is vast te stellen. Die figuurgroep is dus later toegevoegd. De figuur van de zoon is na zijn toevoeging ongewijzigd gebleven. De figuur van de vader blijkt verschillende malen veranderd te zijn, zoals zelfs op een gewone foto al te zien is. Zo is de geschulpte vorm van zijn schoudermantel op het huidige schilderij weggeschilderd onder het oranje overkleed. De lichtblauwe draperie voor zijn buik heeft oorspronkelijk ontbroken, want op de infraroodreflectogram-montage is te zien dat de lijnen van zijn kleed eronder door lopen. De vorm van zijn laarzen was oorspronkelijk eenvoudiger, zonder de slobbroek die er overheen is geplooid. De röntgenfoto's laten zien dat de vader oorspronkelijk een beurs op zijn heup droeg. Het meest opzienbarend is een zittende figuur, die op het huidige schilderij geheel ontbreekt. Hij is weggeschilderd onder de rots rechts op de voorgrond, zoals met het blote oog al valt te vermoeden en door de infraroodreflectogram-montage en de röntgenfoto's duidelijk wordt onthuld (afb. 1-3, 6, 8). Het is een bebaarde man die naar beneden kijkt, het hoofd driekwart naar links gewend. Zijn naakte tors is eveneens in driekwart aanzicht. Zijn rechterarm rust op het rechterbeen, de linkerarm is niet te onderscheiden. De röntgenfoto's tonen een deel van het andere been en een soort doek om de lendenen. Er is één voet te zien, die iets is gedraaid zodat de voetzool zichtbaar is. De voet loopt onder de figuur van de zoon door, hetgeen er op duidt dat de zittende man eerder aanwezig was dan de groep van de verloren zoon en zijn vader.

In de eerste versie waren ruïnes op de achtergrond weergegeven, waar in de huidige voorstelling een statig huis verrijst. Onderaan de

Afb. 2. Infraroodreflectogram-assemblage van Cornelis Matsys' *De terugkeer van de verloren zoon*.





ruïnes was een grote poort met daarnaast een rechthoekig raam. Op de infraroodreflectogram-montage is te zien dat tussen de twee staande figuren een klein vervallen gebouw stond. De infraroodreflectogrammen tonen tevens veel grove strepen in de achtergrond, die met een breed penseel opgebracht lijken te zijn. Met de stereomicroscop is onder de bovenste verflaag een bruine kleur waar te nemen op deze plaatsen. Op een gewone foto schemeren zij al door de overliggende verflaag heen. Mogelijk zijn de strepen een onderdeel van de ruïne.

In een eerder stadium toonde het schilderij dus twee staande mannen die beiden naar rechts keken naar een zittende figuur met een naakt bovenlijf. De linker man speelde op een lang blaasinstrument, terwijl de ander met beide handen in de richting van de zittende figuur wees. Naar zijn houding en schaarse kledij te oordelen moet dit Job zijn; het blaasinstrument geeft verdere aanwijzingen dat het hier om een voorstelling van Job en een muzikant moet gaan. In de vijftiende en zestiende eeuw waren uitbeeldingen van het apocriefe verhaal van Job en de muzikanten zeer gangbaar (afb. 10-12). De functie van de rechter staande man is niet direct te verklaren. Aan de iconografie van de 'verborgen' voorstelling wordt later in dit artikel aandacht besteed.

Met behulp van het natuurwetenschappelijk onderzoek kan men zich ook een idee vormen van het stadium van voltooiing waarin *Job en een muzikant* verkeerde toen de ingrijpende wijzigingen plaatsvonden: slechts ondertekend, voltooid of iets daartussenin. Sommige vormen die op de infraroodreflectogrammen wel, maar op het schilderij niet te zien zijn, worden door grijstonen binnen de infraroodreflectogrammen gedefinieerd, niet door lijnen. Een voorbeeld is de oorspronkelijke houding van de rechterarm van de rechtse staande figuur (afb. 2). Van de lijnen die de infraroodreflectogrammen zichtbaar maken, kunnen sommige bovendien geschilderd, andere getekend zijn. De infraroodreflectogrammen blijken zo niet alleen informatie over de ondertekening te verschaffen, maar ook over een mogelijke

Afb. 3. Tekening van de figuren van de overschilderde voorstelling Job en een muzikant, op basis van de infraroodreflectogrammen en de röntgenfoto's.

Afb. 4. Infraroodreflectogram-assemblage van Cornelis



geschilderde versie onder de huidige verflaag. Ook op de röntgenfoto's is de voorstelling van Job en de muzikanten duidelijk af te lezen, veelal door witte lijnen en vlakken. Dat wijst er op dat in de eerste opzet pigmenten zoals loodwit zijn gebruikt. Het is daarom waarschijnlijk dat in ieder geval delen van de eerste opzet al geschilderd waren.

De achtergrond was zeker al voltooid. Zoals gezegd is bij het schilderen van de bomen door uitsparingen rekening gehouden met de armen van de rechter staande figuur van de eerste opzet (afb. 2). Hetzelfde is het geval bij het vervallen gebouw direct achter de rechterhand van de figuur uiterst links. Er is nog een ander, iconografisch argument voor de veronderstelling dat de achtergrond in de eerste opzet al voltooid was. In het middenplan van het vergezicht op het schilderij is een tafereel geschilderd dat niet bij de gelijkenis van de verloren zoon past, maar wel een scène uit het verhaal van Job zou kunnen verbeelden. Te zien zijn een carré van soldaten met witte en lichtblauwe vlaggen, ruiters, groepjes mensen en een kudde schapen. De duivel stortte Job door verschillende rampen in het ongeluk. Sabeeërs roofden zijn runderen en ezellen en vermoordden zijn knechten. Vuur uit de hemel verbrandde knechten en schapen. Chaldeeën overvielen in benden de knechten en de kamelen. De kinderen van Job kwamen om toen het huis instortte waar zij aan het eten waren (Job 2: 14-19). De

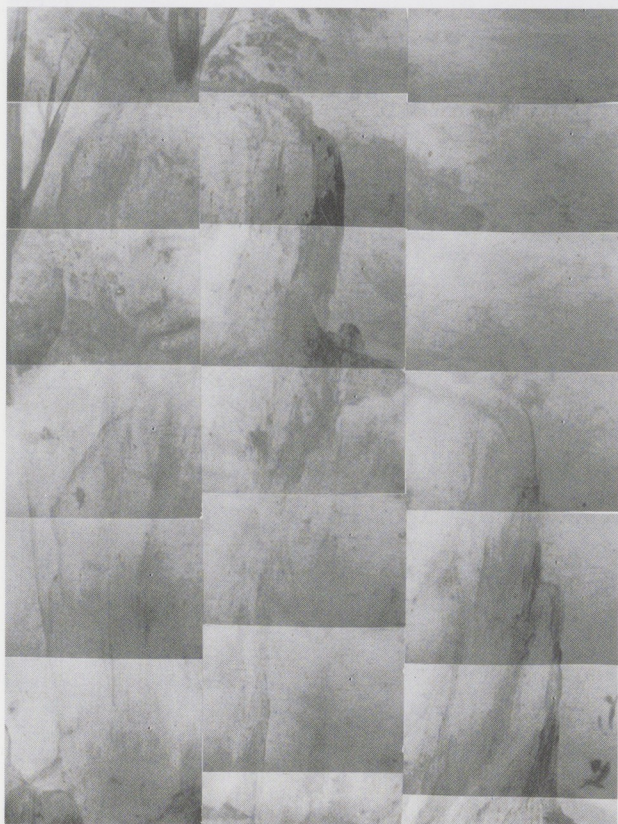
Matsys' *De terugkeer van de verloren zoon*, detail van het gezicht van de figuur uiterst links.

Afb. 5 (onder). Infraroodreflectogram-assemblage van Cornelis Matsys' *De terugkeer van de verloren zoon*, detail van het gezicht van de rechter staande figuur.



puinhopen van een huis waren links op Matsys' *Job*-voorstelling te zien. Het leger in het vergezicht is mogelijk een bende Chaldeeën, de ruiters zijn mogelijk Sabeeërs, die Jobs kuddes roven. Wellicht heeft Cornelis Matsys bij de verandering van de voorstelling een enkele van die scènes gehandhaafd, omdat zij niet zo opvallend zijn.

Afb. 6. Infraroodreflectogram-assemblage van Cornelis Matsys' *De terugkeer van de verloren zoon*, detail van de rotspartij/Job.



Bestudering van de doorsnedes van de genomen verfmonsters kan tevens de veronderstelling staven dat de achtergrond voltooid was. Er is een monster genomen aan de rand

Afb. 7. Cornelis Matsys, *De terugkeer van de verloren zoon*. De cijfers duiden de plaatsen aan waar de verfmonsters zijn genomen.

van het schilderij, in de lucht direct rechts van de centrale boom, waar onder de stereomicroscop twee boven elkaar gelegen blauwe verflagen zichtbaar zijn (afb. 7). De onderste laag bleek het blauwe pigment azuriet te bevatten, de bovenste laag het blauwe pigment smalt. De twee lagen zijn gescheiden door een laagje vuil.¹⁰ Eerst is er dus een lucht geschilderd met azuriet en na een bepaalde periode, waarin zich vuil op het schilderij heeft kunnen ophopen, is met smalt de lucht overschilderd of misschien alleen plaatselijk bijgewerkt. Een vergelijkbare structuur toont ook de verfddoorsnede van een monster dat in een groene partij in het landschap is genomen.¹¹ De twee genoemde monsters documenteren twee verschillende stadia van het schilderij. Drie andere monsters, genomen in het landschap – links en bovenin de grote boom –, tonen echter alle een verfstructuur die slechts bij één stadium van het schilderij kan horen, bij de eerste voorstelling.¹² Alles wijst erop dat de schilder de lucht en het landschap van de eerste voorstelling voltooid heeft en dat hij bij de tweede schildercampagne gedeeltes van de lucht en het landschap onveranderd heeft gelaten. De verfddoorsnedes geven geen informatie over de veranderingen in de figuurgroep omdat er alleen aan de rand van het schilderij verfmonsters zijn genomen. Het is echter zeer aannemelijk dat ook de figuren al vervorderd waren. Bij het veranderen van de voorstelling is de schilder zuinig omgegaan met ingrijpende veranderingen in zijn figuren. Ze zijn zelfs in zo geringe mate aangepast dat hun houdingen, gebaren en blikrichting nauwelijks overeenstemmen met hun nieuwe functie. Een dergelijke economie moet wel gebaseerd zijn op bruikbare elementen van figuren die al eerder voltooid waren. Bij figuren die alleen nog maar getekend waren, zou de schilder deze economie wellicht niet hebben betracht.

Met de stereomicroscop is op verschillende plaatsen kleur of structuur zichtbaar onder de huidige verflaag. In het gezicht en in de gele mantel van de staande man links is een licht reliëf waarneembaar, waarschijnlijk van een onderliggende verflaag. Rechts van de opgeheven hand van de rechter dienaar ziet

Afb. 8. Assemblage van röntgenfoto's van Cornelis Matsys' De terugkeer van de verloren zoon.



men roze ribbeltjes. Deze kunnen corresponderen met de ontblote borst van deze figuur in de eerste versie, temeer daar het roze zeker een mengsel met loodwit zal zijn. Ook elders onder de blauwe mantel van deze figuur ziet men roze-rode verf. Daarentegen is er van de weggeschilde Job onder de stereomicroscoop geen spoor van kleur te bespeuren, zijn lippen zijn bijvoorbeeld zwart en niet rood. Door bestudering van de röntgenfoto's en door de aanwijzingen over de tonaliteit, die de infraroodreflectogrammen verschaffen (een 'oneigenlijk' gebruik van infraroodreflectografie), kan men een indruk krijgen van de kleurvlakken die liggen onder de definitieve voorstelling. Zo zijn op de röntgenfoto's in de kledij van de figuur uiterst links verfstreken te zien die de plooiën van de broek aangeven en die doorlopen onder de draperie die de figuur in de huidige voorstelling over zijn heup draagt. Deze verfstreken zijn op de röntgenfoto's wit, hetgeen duidt op een metaalhoudend pigment, hier waar-

schijnlijk het rode pigment vermiljoen. Als een zwarte vorm is daarentegen de fluit op de röntgenfoto's te zien, terwijl deze op de infraroodreflectogram-montage wit is. De benen van de staande mannen, die nu door de figuur van de vader zijn bedekt, tonen als zwarte vlekken op de röntgenfoto. Ook over de figuur van Job is op deze manier informatie te krijgen. Zijn lendedoek is op de röntgenfoto te zien als een vlak dat qua toon afwijkt van de omgeving. De vorm van zijn borstkas en ledematen is daarentegen door lijnen gedefinieerd op de infraroodreflectogrammen. Het is het toonverschil, en niet een lineaire aanduiding, waardoor uit de infraroodreflectogrammen is af te leiden hoe de houding van de rechterarm van de rechter staande figuur in de eerste opzet was. De vorm van de eerste voorstelling is dus mede af te lezen door grijs- en witverschillen in de röntgenfoto's en de infraroodreflectogrammen. Deze verschillen zijn onder meer bepaald door de dikte en compositie van de

verflaag van de eerste opzet.¹³ De verklaring voor de geobserveerde toonverschillen kan niet anders luiden dan dat de protagonisten van de voorstelling van *Job en een muzikant*, in ieder geval grotendeels, voltooid waren.

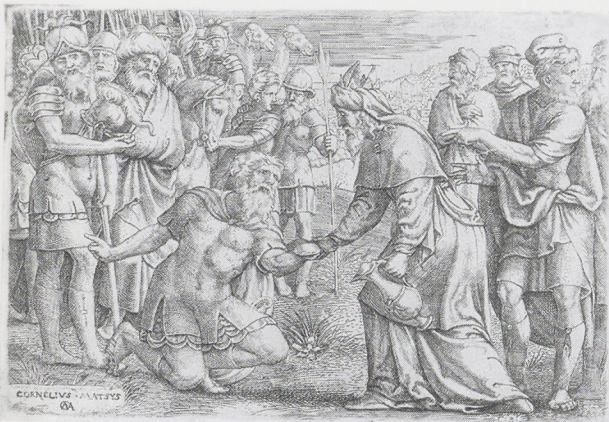
De infraroodreflectogrammen geven natuurlijk ook informatie over de aard van de ondertekening. De figuren van de eerste voorstelling zijn licht en slechts plaatselijk ondertekend (afb. 2). De tekening is waarschijnlijk in zwart krijt, te oordelen naar de wollige, korrelige lijnen. Dat is bijvoorbeeld te zien in de vrij slordige aanduiding van de plooiën in de mouw van de bovenste arm van de rechter staande figuur, de mouw van de fluitspeler, de plooiën van diens broek en mogelijk zijn hoed. Iets naast de elleboog van de fluitspeler zijn een paar zeer korte arceringen te zien. Veel contourlijnen in de infraroodreflectogrammen lijken niet getekend maar geschilderd te zijn, te oordelen naar de graduele overgang van de donkere contour naar lichtere vlakken (zie bijvoorbeeld de linkervoet van de fluitist in de infraroodreflectogram-montage). De ondertekening van de later toegevoegde vader en zoon is iets uitgebreider, zij het ook hier betrekkelijk slordig. De benen van de vader zijn duidelijk omlind, zoals ook verschillende plooiën van zijn kledij. Zijn gezicht is eveneens ondertekend, in tegenstelling tot zowel de eerste als de tweede versie van de gezichten van de staande personages. De neus van de vader is kort getekend, maar in de geschilderde versie iets groter uitgevallen. Onder de hele figuur van de knielende zoon is ondertekening te bespeuren in de infraroodreflectogrammen. Waarschijnlijk heeft de schilder voor deze figuurgroep opnieuw krijt gebruikt, hoewel de korreligheid van de lijn op sommige plaatsen ook anders kan worden geïnterpreteerd. De laarzen van de vader zijn namelijk tweemaal ondertekend, voor een eerste eenvoudige versie en voor de huidige vorm. Over de eerste ondertekening werd een verflaag gelegd, waarop vervolgens een nieuwe ondertekening is gezet voor de uiteindelijke versie. De stippelige lijnen van de laarzen van de vader die de infraroodreflectogrammen tonen, kunnen zijn ontstaan

door kraalvorming toen de tweede ondertekening met niet-vette waterverf op de reeds geschilderde, oliehoudende, oorspronkelijke vorm van de laarzen is gezet.¹⁴

Op een steen onderaan de rotspartij op de voorgrond is het schilderij gesigneerd en gedateerd 'Cor Met 1538'. Aangezien de hele rotspartij een vervanging is van de figuur van Job moeten de signatuur en de datering behoren bij *De terugkeer van de verloren zoon*.¹⁵ Ook *Job en een muzikant* moet van Cornelis Matsys zijn. De slordige en vrij spaarzame manier van ondertekenen van beide voorstellingen komt sterk overeen. Daarnaast hebben de figuren in beide voorstellingen de robuuste ledematen en hoekige houdingen, die ook in andere werken van Cornelis Matsys te vinden zijn. Cornelis Matsys schilderde voornamelijk landschappen en slechts een paar figuurstukken. Daardoor is hij meestal als landschapschilder bestudeerd.¹⁶ Zijn grafiek bestaat daarentegen voor het grootste deel uit figuurcomposities.¹⁷ *De ontmoeting van Abraham en Melchisedek*, een gravure die deel uitmaakt van een serie van drie uit 1545, toont in verschillende opzichten overeenkomst met *Job en een muzikant* (afb. 9).¹⁸ De figuur uiterst rechts op de prent lijkt qua gebaar en kleding op de rechter staande figuur van de weggeschilderde *Job en een muzikant* (afb. 3). De figuur uiterst links op de prent staat in een anatomisch moeizame pose, die Cornelis Matsys veelvuldig hanteert, onder andere voor de linker staande figuur die ongewijzigd in de huidige en in de verborgen voorstelling op het paneel van het Rijksmuseum voorkomt. Jobs houding, haartooi en baard zijn van hetzelfde type als die van de *H. Mattheus*, een gravure uit een serie van de vier evangelisten.¹⁹ Deze overeenkomsten maken duidelijk dat beide voorstellingen op het paneel van dezelfde hand zijn.

De terugkeer van de Verloren Zoon is het vroegst gedateerde geschilderde werk van Cornelis Matsys. Hij moet vóór 1538 echter ook al hebben geschilderd. In 1531, een jaar na de dood van zijn vader Quinten Matsys, werden Cornelis en zijn eveneens schilde-

Afb. 9. Cornelis Matsys, *De ontmoeting van Abraham en Melchisedek*, 1545. Gravure, 95 × 139 mm.



rende oudere broer Jan als meesters opgenomen in het Sint-Lucasgilde te Antwerpen.²⁰ De signatuur en de datum 1538 op het paneel in het Rijksmuseum moeten, zoals gezegd, op *De terugkeer van de verloren zoon* slaan. *Job en een muzikant* is daarom vóór 1538 te dateren.

In een verfmonster dat in de luchtpartij rechts van de boom werd genomen, zijn, zoals al vermeld werd, twee verflagen gevonden, waarvan de onderste azuriet en de bovenste smalt bevat.²¹ Het jaar 1538 is voor het gebruik van smalt vroeg te noemen. Doorgaans wordt aangenomen dat smalt als pigment tussen 1540 en 1560 is geïntroduceerd. Deze veronderstelling wordt gelogenstraft door een aantal aanzienlijk vroegere voorbeelden van smalt-gebruik in schilderijen, hoewel de meeste voorbeelden inderdaad uit de tweede helft van de zestiende eeuw dateren. Het smaltgebruik in Cornelis Matsys' *Terugkeer van de verloren zoon* kan bij de vroegere voorbeelden worden gevoegd. Aangenomen wordt dat smalt is geïntroduceerd ter vervanging van het kostbare lapis lazuli en van azuriet, dat uit Hongarije werd gehaald. Azuriet was na de verovering van Hongarije in 1526 door de Turken kostbaar, en moeilijk te verkrijgen.²² Misschien heeft Cornelis Matsys toen zijn voorraad op was, in 1538 het azuriet op zijn palet door smalt vervangen. De periode waarin Cornelis Matsys zijn voorstelling veranderde, valt samen met een historische ver-

schuiving in het gebruik van deze blauwe pigmenten, maar daaruit is helaas geen nauwkeuriger datering voor *Job en een muzikant* af te leiden.

Het is moeilijk te zeggen hoeveel tijd er verstreken is tussen het verlaten van *Job en een muzikant* en het begin aan *De terugkeer van de verloren zoon*. Hierboven is geconcludeerd dat Cornelis Matsys het schilderij met *Job en een muzikant* grotendeels had voltooid toen hij de iconografie wijzigde. De voorstelling met *Job en een muzikant* is niet gevernist. Een schilderij moet altijd een tijd drogen voordat het gevernist kan worden. Het is daarom goed mogelijk dat Cornelis Matsys het werk kort na het ontstaan van *Job en een muzikant* veranderd heeft, nog voor van vernissen sprake kon zijn, maar niet eerder dan dat zich een laagje vuil op het paneel had kunnen ophopen. Een andere hypothese is echter dat het schilderij nog niet geheel voltooid was en dus ook nog niet gevernist en dat het voor onbestemde tijd ongebruikt heeft gestaan.

Over de reden van de verandering kan men slechts gissen. De uitbeeldingstradities van de twee thema's – Job luisterend naar muzikanten en de terugkeer van de verloren zoon – werpen echter een interessant licht op de radicale verandering in de iconografie.

Job en de muzikanten

Kathi Meyer traceerde in een artikel uit 1954 de herkomst van de iconografie van Job en de muzikanten.²³ In de officiële christelijke traditie is geen aanknopingspunt te vinden voor Jobs rol als schutspatroon van beroepsmuzikanten.²⁴ In de christelijke traditie geldt Job doorgaans als voorafbeelding van de Wederopstanding of als toonbeeld van geloof en lijdzaamheid. Een onofficiële oosterse traditie brengt Job echter wel met muziek in verband. De bron voor die associatie ligt vermoedelijk in het *Testamentum in Job*, een geschrift dat ongeveer uit het begin van onze jaartelling dateert. Hierin wordt Job als muzikant afgeschilderd. Het verhaalt hoe muzikanten Job in zijn rijke periode aan tafel vermaken. Telkens wanneer zij moe werden, zou Job zelf de harp hebben gegrepen. Job geeft volgens dit apocriefe boek zijn

dochteren ook muziekinstrumenten in handen om God te loven.

De paus verbood het *Testamentum in Job* in 496. In het Nabije Oosten bleef het desalniettemin populair. Later brachten Arabieren de kennis van het boek met zich mee naar het westen. Het apocriefe verhaal leverde de stof voor een tweetal vijftiende-eeuwse mysteriespelen, *The Story of Holy Job* en *La Patience de Job*, die voortborduurden op de muzikaliteit van Job. Volgens de Franse tekst bezoeken Jobs vrouw en vrienden hem op de mestvaalt en voeren de vrienden een klein concert op in een poging Jobs pijnen te verlichten. In het Engelse mysteriespel belooft Job de muzikanten – het zijn in deze versie professionele muzikanten, niet zijn vrienden – met schilfers van zijn schurftige huid. Wanneer de muzikanten de huidschilfers aan Jobs vrouw laten zien, veranderen deze door toedoen van de duivel in goud. De vrouw beklagt zich daarop dat Job haar niets geeft, maar aan de luxe van muziek wel geld spendeert. Vanaf de zeventiende eeuw wordt er in de literatuur geen melding meer gemaakt van Job als muzikliefhebber.²⁵

De vijftiende-eeuwse aanvullingen op het Job-verhaal vinden vanaf het midden van die eeuw hun neerslag in de westerse beeldende kunst. Zo'n honderd jaar lang geniet het thema een vrij grote populariteit in de Noordepese schilderkunst, boekverluchting en grafiek. Job wordt afgebeeld op zijn mestvaalt, luisterend naar twee of drie muzikanten, een enkele keer naar één. Zij spelen op allerlei instrumenten en vormen meestal ensembles die in de tijd ook voor muziek in de open lucht zo geformeerd moeten zijn geweest.²⁶ Jobs vrouw is er vaak bij afgebeeld.

Op het centrale paneel van het Job-altaar uit 1485 door de Meester van de legende van de H. Barbara zijn verschillende episodes uit het verhaal van Job volgens de mysteriespelen uitgebeeld (afb. 10). Rechts op de voorgrond spelen drie trompettisten, van wie er één schilfers van Jobs huid als beloning voor hun muzikale troost aanneemt. Op de achtergrond in het midden staan de muzikanten die Jobs vrouw de in goudstukken veranderde huidschilfers laten zien. Rechts op de achter-

Afb. 10. Meester van de legende van de H. Barbara, *Taferelen uit de geschiedenis van Job*, omstreeks 1485. Olieverf op paneel, 120 × 89 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Keulen.

grond is Job in gesprek met zijn vrouw die een emmer water in haar hand houdt. Het is onduidelijk of ze hem het betalen van de muzikanten verwijt en uit woede een emmer water over hem wil uitstorten, of dat zij, hetgeen waarschijnlijker lijkt, de emmer met water over Job heen wil gooien om de jeuk van zijn huidziekte te verzachten.

Op de buitenzijde van de zijluiken van Dürers *Jabach*-altaar uit 1503–1504 is Job voorgesteld vergezeld door muzikanten met een trommel en een hobo-achtig instrument (een bombarde?) en door zijn vrouw die een emmer water over hem leegt (afb. 11a-b). Veel commentatoren zien spot in de handeling van de vrouw. Het lijkt logischer dat de



emmer water ook hier verzachting moet brengen.²⁷ Dat wordt nog aannemelijker wanneer men bedenkt dat dit altaarstuk van Dürer door de opdrachtgever, keurvorst Frederik de Wijze, was bestemd voor een altaar in de slotkerk te Wittenberg dat gewijd was aan beschermheiligen tegen ziektes. In de jaren 1503–1504 woedden namelijk verschrikkelijke epidemieën in Duitsland.²⁸ Muziek

Afb. 11a-b. Albrecht Dürer, *Twee vleugels van het Jabach-altaar, 1503-1504: Job op de mestvaalt en zijn vrouw die een emmer water over hem uitgiet. Olieverf op paneel, 96 × 51 cm. Städtisches Kunstinstitut,*



Frankfurt a.M.; *Twee muzikanten. Olieverf op paneel, 94 × 51,2 cm. Wallraf-Richartz Museum, Keulen.*



stond, naar het voorbeeld van Davids harpspel voor Saul, bekend om zijn therapeutische werking. Dürers altaarstuk was bedoeld om de genezing van ziektes af te smeken. Zou het daarom niet zo zeer kwelling, alswel genezing en verzachting in beeld hebben willen brengen? Muziek tegen de melancholie en water ter verlichting van jeuk.

In Cornelis Matsys' directe omgeving ontstond een uitbeelding van Job en de muzikanten geschilderd door een Zuidnederlandse maniërist omstreeks 1520 (afb. 12). Links op de voorgrond zit Job op de mestvaalt en geeft een huidschilfer aan een muzikant, die een trommel en een éénhandsfluit vasthoudt. Twee andere muzikanten bespelen een vedel en een luit.

Cornelis Matsys' overschilderde *Job en een muzikant* past niet helemaal in de uitbeeldingstraditie. Er zijn wel andere voorbeelden

bekend waarbij Job door slechts één muzikant vermaakt wordt.²⁹ Er zijn mij echter geen voorbeelden bekend van uitbeeldingen waarbij een mannelijke figuur aanwezig is die, voor zover te zien, geen instrument in de hand heeft of bespeelt. Omdat zijn mond niet geopend is, lijkt het niet aannemelijk dat hij een zanger is. Is het hier een man, misschien een van de vrienden, die in plaats van Jobs vrouw Job het muzikale divertissement aanbiedt?

Cornelis Matsys' *Job met een muzikant* staat min of meer aan het einde van een uitbeeldingstraditie. Slechts 5 van de 39 mij bekende uitbeeldingen van het thema zijn na 1538 (de absolute *datum ante quem* voor Cornelis' voorstelling) te dateren. Mogelijk hangt Cornelis Matsys' onconventionele iconografie, en ook het overschilderen van de voorstelling, samen met een geleidelijk onbe-

Afb. 12. Zuidnederlandse meester, *Job op de mestvaalt met drie muzikanten*, omstreeks 1520. Olieverf op paneel, 145 × 101 cm. Muzeum Narodowe, Warschau (bruikleen aan Muzeum Narodowe, Poznań).



kend worden van de betekenis van het thema Job en de muzikanten.

In de loop van de zestiende eeuw raakte de combinatie van Job en de muzikanten in de beeldende kunsten in vergetelheid. Uit Wezemael, een pelgrimsoord waar Job als heilige werd vereerd, zijn pelgrimsinsignes in de vorm van medailles bekend. De medailles die dateren van 1472 tot het midden van de zestiende eeuw tonen aan één zijde telkens Job vergezeld door muzikanten. Een medaille uit de laatste helft van de zestiende eeuw draagt nog steeds een voorstelling van Job, maar nu is de oudtestamentische held alleen op zijn mestvaalt weergegeven.³⁰

In verschillende steden hadden de muzikantengildes, zeker sinds het begin van de zestiende eeuw, Job als schutspatroon gekozen. Ook hier raakte de speciale iconografie van

Job, die hem met de muzikanten in verband bracht, later in onbruik.³¹ Deze ontwikkeling is pas wat later aantoonbaar. In 1612 schilderde Rubens een altaarstuk voor de kapel van het Sint-Jobgilde in de St. Nicolaaskerk in Brussel dat helaas verloren is gegaan. Het gilde kon zich verheugen in tafereelen van Jobs ongeluk en herstel, maar in geen enkel tafereel figureerden muzikanten.³² Rubens' altaarstuk had dus iconografisch niets meer te maken met de apocriefe traditie die Job met de muziek associeerde, ondanks het feit dat het altaarstuk voor muzikanten bedoeld was!

Waarschijnlijk de allerlaatste voorstelling van Job en de muzikanten is een houtsnede bij een uitgave van *La Patience de Job* uit 1570.³³ In datzelfde jaar fulmineerde Joannes Molanus – hoogleraar in de theologie aan de universiteit van Leuven – in zijn *De picturis et imaginibus sacris*, tegen de wijze waarop de schilders Job en de muzikanten voorstelden. Molanus schreef dat Jobs vrienden koningen en wijzen waren en geen laag-bij-de-gronde muzikanten, zoals zij volgens Molanus ten onrechte door de schilders uitgebeeld werden.³⁴ Duidelijk is dat hij het apocriefe karakter van de uitbeeldingen afkeurt, maar Molanus en zijn tijd lijken ook niet meer op de hoogte te zijn van de inhoud van deze apocriefe uitbeeldingstraditie van Job en de muzikanten. Over de identificatie van de muzikanten met de vrienden in dit Jobverhaal bestaat in de literaire bronnen geen eenduidigheid. In de beeldende kunst werden de muzikanten oorspronkelijk waarschijnlijk los van de vrienden gezien, want soms figureren vrienden en muzikanten tezamen in een voorstelling. Bovendien lijkt de identificatie van de muzikanten met de vrienden alleen geëigend wanneer er drie muzikanten zijn, terwijl de muzikanten in de beeldende kunst ook in andere aantallen voorkomen.³⁵ Mogelijk verwaagde in de loop van de zestiende eeuw ook in de beeldende kunst het onderscheid.

De functie van de muzikanten werd al eerder op een andere manier geïntegreerd in het bijbelse verhaal. Zij werden niet alleen met de bijbelse vrienden verward, maar ook met de bijbelse kwellingen van Job. Op de linkerzijvleugel van een Job-triptyek uit de omgeving

Afb. 13. Omgeving van Hiëronymus Bosch (eerste helft van de zestiende eeuw), Drieluik met tafereelen uit de geschiedenis van Job en de heiligen Antonius en Hiëronymus. Olieverf op paneel, 112,5 × 43,8 cm.

van Hiëronymus Bosch is de verleiding van de H. Antonius uitgebeeld, op de rechterzijvleugel de boetedoening van de H. Hiëronymus (afb. 13). Het middenpaneel toont Job gezeten voor een ruïne van waaruit duivelse figuren hem lonken, terwijl hij van de andere kant benaderd wordt door zes gedrochtelijke muzikanten. Alledrie de heiligen moeten duivelse kwellingen doorstaan en bij Job zijn die folteringingen onder andere in de vorm van wanstaltige muzikanten gegoten. De muzikanten hebben hier geen vertroostende functie meer. Job heeft zijn hoofd zelfs van ze afgewend.³⁶ De functie van de apocriefe muzikanten is versmolten met de traditionele, bijbelgetrouwe voorstellingen van de geteisterde Job op zijn mestvaalt. Deze negatieve interpretatie van de muzikanten duidt op slijtage van het begrip van de uitbeeldingstraditie van Job en de muzikanten en zou nog iets later uitmonden in totale vergetelheid of verguizing.³⁷

Het feit dat men de toedracht van het verhaal van Job en de muzikanten niet zo pre-

112,5 × 87,6 cm en 112,5 × 43,5 cm (met de oorspronkelijke lijst gemeten). Groeninge Museum, Brugge.

cies meer kende, is wellicht een verklaring voor de afwijkende iconografie van Cornelis Matsys' *Job met een muzikant*. Wellicht gaat het bij hem om één van de vrienden, in plaats van Jobs vrouw, die met een muzikant Job op de mestvaalt bezoekt. In Cornelis Matsys' *Job en een muzikant* lijkt in ieder geval verwarring te heersen over de precieze toedracht van het apocriefe Job-verhaal.

Die intredende vergetelheid en het vrij plotseling daarop volgende verdwijnen van het thema in de beeldende kunst moeten worden gezien in het licht van de Reformatie. Cornelis Matsys' overschildering van zijn Job en een muzikant is in datzelfde licht te plaatsen. Het thema van Job en de muzikanten paste niet meer in de Antwerpse, vroeg-reformatische tijden van het begin van de zestiende eeuw, waarin bijbelgetrouwheid hoofdzaak was. Job en de muzikanten is een apocrief verhaal bij uitstek, waarvan de uitbeeldingstraditie bovendien nog eens was afgedwaald van haar apocriefe literaire uitgangspunt. Het was een thema dat tijdens de verbreiding



van de Reformatie wel in ongenade moest vallen.

De verloren zoon

Tegenover de neergang van het motief van Job en de muzikanten, stond in dezelfde periode een opkomst van uitbeeldingen van de gelijkenis van de verloren zoon. Aan dit thema is vanaf de dertiende eeuw in de westerse beeldende kunst gestalte gegeven. Het verhaal van de verloren zoon is aanvankelijk altijd cyclisch weergegeven. In de zestiende en zeventiende eeuw werden afzonderlijke onderdelen van de summiere bijbeltekst uitgewerkt, met name het verbrassen van het erfdeel.³⁸ Bij voorstellingen van de terugkeer van de verloren zoon werd de bijbeltekst echter nauwgezet en zonder toevoegingen gevolgd. Deze episode wordt vaak moralistisch geïnterpreteerd als voorbeeld voor boetvaardigheid. Een andere, typologische interpretatie werd door Ambrosius gegeven en bleef ook veel later gangbaar, bijvoorbeeld in de *Bible Moralisée*. Volgens deze interpretatie is de heilsgeschiedenis van de mens in de gelijkenis weerspiegeld. Het vertrek van de verloren zoon uit zijn vaderlijk huis de wereld van aardse geneugten in, is te vergelijken met de zondeval en het zondige leven van de eerste mens Adam. Het slachten van het vetgemeste kalf, ter gelegenheid van de terugkeer van de verloren zoon, is een prefiguratie van de kruisdood van Christus waardoor de mensheid in staat werd gesteld terug te keren tot God. De vader die zijn zoon bij zijn terugkomst verwelkomt, verwijst naar de barmhartigheid en vergevingsgezindheid van God tegenover de zondaren.³⁹ Aan het begin van de zestiende eeuw, ten tijde van de Reformatie, was het thema van de verloren zoon zeer actueel. Centraal stond het vraagstuk in welke mate de mens kan bijdragen aan de verlossing van zijn zonden. De katholieken stelden dat de verloren zoon de terugkeer bij zijn vader verdiende doordat hij boete deed voor zijn zonden. Reformatorische interpretatoren benadrukten daarentegen dat de verloren zoon niet door eigen verdiensten vergiffenis vond bij zijn vader. Volgens hen wordt de mens door Gods genade alleen verlost.⁴⁰ Schrijvers gingen in

toneelstukken die geheel aan de gelijkenis waren gewijd in op hetzij het katholieke, hetzij het protestantse standpunt.⁴¹ In de beeldende kunst was het thema eveneens populair, maar aan de afbeeldingen is geen religieuze stellingname af te lezen.⁴²

De grote populariteit van uitbeeldingen van de terugkeer van de verloren zoon aan het begin van de zestiende eeuw vloeide natuurlijk wel voort uit de actualiteit van de vraagstukken die de gelijkenis opwierp. Met name in de prentkunst kwam het thema veel voor. Dürer en Lucas van Leyden beeldden enkele episodes uit, terwijl Cornelis Anthonisz., Hans Sebald Beham en iets later Maarten van Heemskerck hele prentcycli aan de verloren zoon wijdde.⁴³ Interessant is een negentiende-eeuwse vermelding van een triptiek dat nu spoorloos is. Volgens de beschrijving is het 1526 gedateerd en zou het te plaatsen zijn in de omgeving van Quinten Matsys. Het middenpaneel stelt volgens de beschrijving de terugkeer van de verloren zoon voor, terwijl de zijpanelen zijn vertrek en de overpeinzing tussen de zwijnen tonen.⁴⁴ Dat brengt ons terug naar Cornelis Matsys' paneel in het Rijksmuseum.

Cornelis Matsys' uitbeelding van de terugkeer van de verloren zoon toont gelijkenis met een houtsnede door de Gentenaar Lieven de Witte met hetzelfde onderwerp (afb. 14). De compositie, de groepering van de figuren en de houding van de hoofden stemmen ruwweg overeen.⁴⁵ De houtsnede is een van de illustraties voor een evangelie-harmonisatie, *Dat leven ons Heeren*, gedrukt in Antwerpen in 1537 door Mattheus Crom. Het boekje, samengesteld door de kartuizer monnik Willem van Branteghem, kan reformatorisch genoemd worden in zijn opzet om ter wille van het zuivere geloof terug te gaan tot de oorspronkelijke bijbeltekst van het evangelie. Het is bekend dat De Witte en Crom sympathiseerden met het gereformeerde geloof en ook Van Branteghem heeft mogelijk contact gehad met de nieuwe religie.⁴⁶ Cornelis Matsys zou kennis hebben kunnen nemen van de illustraties bij *Dat leven ons Heeren*, omdat het boek een jaar voor het voltooiën van zijn *Terugkeer van de Verloren Zoon* in

Afb. 14. *Lieven de Witte, De terugkeer van de verloren zoon. Houtsnede in: Willem van Branteghem, Dat leven ons Heeren, 1537, fol. ccli. Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.*



zijn woonplaats gepubliceerd werd. Het was duidelijk populair aangezien het in verschillende talen verscheen.

Cornelis Matsys en zijn broer Jan hadden onomstotelijk reformatorische sympathieën. Zij waren aanhangers van een libertijnse secte. De leden van deze groepering stonden in Antwerpen bekend als Loïsten, genoemd naar hun geestelijk leider Eligius Pruystinck of Loy de Schaliedecker. De secte was waarschijnlijk internationaal vertakt, maar genoot vooral grote aanhang in het liberale Antwerpen.⁴⁷ De ideeën over de heilsgeschiedenis, zoals men die in de zestiende eeuw in de gelijkenis van de verloren zoon weerspiegeld zag, speelden ook een rol in het Loïstische gedachtengoed. Volgens de leer der Loïsten wordt de mensheid niet verlost door het geloof, maar alleen door de genade van God, die hij aan alle mensen beloofd heeft. Wanneer Gods oordeel beïnvloedbaar zou zijn door geloof en gebeden, zou Hij volgens hen inconstant en dus feilbaar zijn.⁴⁸

Pruystinck werd op 15 juli 1544 gearresteerd en op 25 oktober van dat jaar terechtgesteld. De groep van 25 Loïsten die in 1544 met hem berecht werd, telde opvallend veel beeldende kunstenaars: een graveur-drukker en zes kunstschilders. Cornelis en Jan Matsys werden, evenals de andere vier schilders, op 10 november 1544 uit Antwerpen verbannen, terwijl hun goederen werden geconfiscieerd. Over Cornelis zwijgen de Antwerpse archieven na die datum, terwijl Jan nog zo af en toe als voortvluchtig wordt vermeld.⁴⁹

Cornelis Matsys verkeerde dus in reformatorische kringen. Het is verleidelijk de verande-

ring van voorstelling op het paneel van het Rijksmuseum toe te schrijven aan een ommekeer in de religieuze overtuigingen van de schilder of zijn opdrachtgever. Het apocriefe oorspronkelijke onderwerp van Job en de muzikanten – zoals dat door natuurwetenschappelijk onderzoek aan het licht is gekomen – werd vervangen door een veel bijbelgetrouwer, veel voorbeeldiger thema: de terugkeer van de verloren zoon.

Noten

* Dit artikel vormt de neerslag van een bijvak materieel onderzoek van kunstvoorwerpen onder leiding van prof. dr. J.R.J. van Asperen de Boer, Rijksuniversiteit Groningen, tevens begeleid door prof. dr. I.M. Veldman, Vrije Universiteit, Amsterdam, en dr. W. Kloek, Rijksmuseum, Amsterdam. Ik ben hen veel dank verschuldigd voor alle hulp en waardevolle raadgeving.

¹ Xenia S. Egorova van het Pushkin Museum, Moskou was de eerste die veranderingen in het schilderij signaleerde en aandrang op nader onderzoek; mededeling van Wouter Kloek.

² Zie bijvoorbeeld M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, 14 delen, Leiden en Brussel 1924–1937, deel XIII, p. 33; G. Marlier in cat.tent. *De eeuw van Breughel. De schilderkunst in België in de 16de eeuw*, Brussel (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1963, p. 131, cat.nr. 154; L. van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Breughel*, Brussel 1964, p. 233; B.L. Dunbar, 'The Landscape Paintings of Cornelis Massys', *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 1–3 (1974–1980), p. 100.

³ H.G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 delen, Graz 1969, deel I, p. 94.

⁴ Een dergelijke waslaag is vaker bij restauraties in de eerste helft van deze eeuw in het Rijksmuseum aangebracht. Aan de achterzijde van het paneel is te zien dat de rechterbovenhoek over een hoogte van 4 cm en een breedte van 15,8 cm vernieuwd is. Iets daaronder zijn twee driehoekvormige stukjes hout ingezet.

⁵ Zie bijlage, onder de microchemische analyse van de plamuur van monster A 355/5.

⁶ Verfmonsters genomen uit werken van Pieter Aertsen tonen dat de schilder vaak een witte tussenlaag gebruikte; J.M. Boreel en F.W.H.

van Zon-Christoffels, 'Enkele aspecten van de schilderspraktijk in het atelier van Pieter Aertsen natuurwetenschappelijk nader bekeken', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 40 (1989), p. 172; J.P. Filedt Kok, 'Underdrawing and other technical aspects in the paintings of Lucas van Leyden', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29 (1978), p. 13.

⁷ Zie bijlage, onder monster A 355/5.

⁸ Zie bijlage, onder monster A 355/4. In dit geval kan de witte laag echter ook opgebracht zijn om de bovenliggende blauwe laag (voor de lucht) meer helderheid te geven.

⁹ Aangezien de laag met een zeer grove kwast is opgebracht, is de structuur van de vegen op het paneel onregelmatig. Zo'n veeg bestaat in doorsnede uit richeltjes met een opeenhoping van verf en uit dalletjes die misschien soms geheel zonder verf zijn. Het is mogelijk dat de monsters in deze 'dalletjes' zijn geprikt. Bovendien zijn alle monsters aan de rand van het schilderij genomen, dus aan of voorbij het einde van de kwaststreken.

¹⁰ Zie bijlage, onder monster A 355/4 en onder microchemische analyse en preparaten in doorvallend licht van azuriet en smalt.

¹¹ Zie bijlage, onder monster A 355/5. Het gaat hier niet om een enkele verflaag die later is gerevoucheerd, zoals met de stereomicroscop en het blote oog is te zien.

¹² Als het om de verfstructuur van de tweede voorstelling zou gaan, zou er een laagje stof tussen de plamuur en de verflagen hebben moeten zitten. Zie bijlage onder monsters A 355/1, A 355/2 en A 355/3. Monster A 355/1 is genomen op een plaats waar de infraroodreflectogram-montage grove, donkere strepen toont. De intensiteit van de grijzen op een infraroodreflectogram is echter geen afspiegeling van de werkelijke intensiteit. De strepen zouden heel goed lichtgrijze penseelstreken van een gewassen ondertekening kunnen zijn. Onder de stereomicroscop toonden deze strepen echter donkerbruin van kleur. Die observatie strookt op zijn beurt niet met de gegevens van de verfdoorsnede. Deze toonde slechts één verflaag. Het monster zou naast de streep genomen kunnen zijn. Bij monster A 355/2 blijkt dat het groen van de graspartij is bereikt door een vrij transparante geel-bruine laag te glaceren over een laag met blauwe, zwarte en rode deeltjes; het gaat om een verfstructuur, die bij één versie hoort. Bij monster A 355/3 gaat het om drie lagen verf, die tot één versie moeten behoren. Aangezien het monster

aan de rand van de boom is genomen, is laag 2 waarschijnlijk de verflaag van de lucht. Vergelijk deze verflaag met de laag van de lucht in verfdoorsnede A 355/4, laag 3. Toen hij na de lucht de boom schilderde, heeft Matsys dat randje lucht overlapt met de verflagen benodigd voor de boom: eerst een laag van waarschijnlijk malachiet, met daar overheen geglaceerd een donkerder groene laag, waarschijnlijk verdonkerd koperresinaat.

¹³ Voor de optische eigenschappen van pigmenten in infrarood-straling zie J.R.J. van Asperen de Boer, *Infrared Reflectography. A Contribution to the Examination of earlier European Paintings*, Amsterdam (diss.) 1970, pp. 24-43, 56-57.

¹⁴ Bij Gerard David is hetzelfde fenomeen van druppel- of kraal-vorming ('beading') geconstateerd; zie J.O. Hand en M. Wolff, *Early Netherlandish Painting. The Collections of the National Gallery of Art. Systematic Catalogue*, Washington/Cambridge 1986, p. 70, afb. 2.

¹⁵ Het lijkt bovendien onwaarschijnlijk dat de schilder een eventuele verouderde datum van de eerste voorstelling op het voltooid schilderij met *De terugkeer van de verloren zoon* zou hebben laten staan.

¹⁶ Ook Cornelis' tekeningen zijn grotendeels landschappen. E. de Callatay, 'Cornelis Massys paysagiste, collaborateur de son père et de son frère et auteur de l'album Errera', *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 1965, p. 55, noemt Cornelis Matsys bijvoorbild een 'paysagiste par excellence'.

¹⁷ J. van der Stock, *Cornelis Matsys 1510/11-1556/57*, Brussel 1985 (catalogus bij de tentoonstelling in de Koninklijke Bibliotheek Albert 1), p. 12, ziet de oorsprong van de nadruk op het kleine geschilderde oeuvre (landschappen) ten koste van het omvangrijke grafische oeuvre in F.J. van den Brandens *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* uit 1883.

¹⁸ Van der Stock, *op. cit.* (noot 17), pp. 37-38, met afb.; J.S. Peters, *The illustrated Bartsch. German Masters of the Sixteenth Century* 18 (voorheen vol. 9 deel 1), New York 1982, p. 67, nr. 21 (104); F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, deel XI, Amsterdam [s.a.], p. 176, nr. 3.

¹⁹ Hollstein, *op. cit.* (noot 18), deel VI [s.a.], p. 189, nr. 54; Peters (Bartsch), *op. cit.* (noot 18), p. 75, nr. 34-1 (109).

²⁰ J. van der Stock, 'Enkele nieuwe gegevens over Cornelis Matsys (1510/11-april 1556/janu-

ari 1557)', *Jaarboek 1984. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten – Antwerpen*, Antwerpen 1984, pp. 105–106 en 110–121 met veel nieuw archiefmateriaal over Cornelis' leven.

²¹ Zie bijlage, onder monster A 355/4 en onder microchemische analyse en preparaten in doorvallend licht van azuriet en smalt.

²² Zie R.J. Gettens en G.L. Stout, *Painting Materials. A Short Encyclopedia*, New York 1966, s.v. 'Smalt', pp. 157–158; B. Mühlethaler en J. Thissen, 'Smalt', *Studies in Conservation* 14 (1969), p. 48 en op pp. 53–59 een chronologische tabel met schilderwerken waarin smalt is gevonden. Voor een zeer vroeg voorbeeld zie ook het smaltgebruik door Dieric Bouts op zijn *Tüchlein* met de *Graflegging* in de National Gallery te London; zie D. Bomford en A. Roy, 'The technique of two paintings by Dieric Bouts', *National Gallery Technical Bulletin* 10 (1986), p. 50 en pl. 6b op p. 55. Jan van Scorels *Bathseba* uit 1543–1544 is het vroegste schilderij uit de Noordelijke Nederlanden waarop smalt gevonden is. Het enthousiasme waarmee het smalt werd gebruikt, nam snel af. Het pigment is een blauw kobaltglas, dat onvermengd snel tot vuil grijsgroen verkleurt; G.B. Armenini, *De veri precetti della pittura*, Ravenna 1587 (facsimile Hildesheim, New York 1971), 2e boek, p. 125, wijst al op dit gevaar. Voor het tekort aan azuriet na 1526 zie J.R.J. van Asperen de Boer, M. Faries en J.P. Filedt Kok, 'Schilderstechniek en atelierpraktijk in de zestiende-eeuwse Noordnederlandse kunst', in cat.tent. *Kunst voor de Beeldenstorm*, 2 delen, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, deel II, p. 91.

²³ K. Meyer, 'St. Job as a Patron of Music', *The Art Bulletin* 36 (1954), pp. 21–31.

²⁴ In het bijbelboek *Job* wordt melding gemaakt van muziek wanneer Job het over de goddelozen heeft in zijn tweede antwoord aan zijn vriend Sofar: *Zij zingen bij tamboerijn en citer./ en zijn vrolijk bij de tonen der fluit* (Job 21:12), en wanneer Job zijn ellende op de mestvaalt beschrijft: *mijn citerspel werd tot rouwklacht./ mijn fluitspel tot bitter gewezen* (Job 30:31). Deze twee vermeldingen lijken echter de iconografische traditie van de muzikanten bij Job op zijn mestvaalt niet te kunnen verklaren.

²⁵ Meyer, *op. cit.* (noot 23), pp. 23–25.

²⁶ E. Helenius-Öberg, 'De glädja sig vid pipors ljud. Om Job såsom yrkesmusikernas skyddspatron', *Iconographisk Post* (1989) nr. 4 (met Engelse samenvatting), pp. 9–13, 15.

²⁷ Volgens G. Bandman, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln 1960,

p. 58, en V. Denis, 'Saint Job patron des musiciens', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 21 (1952), p. 266, bespot de vrouw Job. Meyer, *op. cit.* (noot 23), pp. 29–30, geeft twee mogelijkheden: ofwel als spot, ofwel als verzachting van het lijden, zo ook de medicus M. Lannois, 'Job, sa femme et les musiciens', *Aesculape* 29 (1939), p. 202. H. Kauffmann, 'Albrecht Dürers Dreikönigs-Altar', *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 10 (1938), p. 172, is van mening dat de vrouw met de emmer water de pijn van de door huidziekte geplaagde Job wil verzachten. Het thema van de vrouw met een emmer water komt vaker voor bij afbeeldingen van Job en de muzikanten: zie twee Saksische voorbeelden bij Kauffmann, p. 173, afb. 109 en p. 178, afb. 112. Voor de uitbeeldingstraditie van Jobs vrouw zie Y. Bleyerveld, *Het Oude Testament in de Nederlandse schilderkunst, tekenkunst en grafiek (1430–1533)*, in *het bijzonder de uitbeelding van de oudtestamentische vrouwen*, scriptie VU, Amsterdam, augustus 1991, pp. 127–137. Hier worden twee tradities onderscheiden: één waarin de vrouw goed afgeschilderd wordt (gebaseerd op het *Testamentum in Job*) en één waarin de vrouw Job bespot en slaat, een traditie die volgens Bleyerveld vooral bepaald werd door het *Speculum humanae salvationis*, waarin *Job geslagen door zijn vrouw* een voorafbeelding is van de *Geseling van Christus*. Met veel dank aan Yvonne Bleyerveld voor het inzien van haar scriptie.

²⁸ Bandman, *op. cit.* (noot 27), p. 56.

²⁹ Anonieme kunstenaar, waarschijnlijk uit de Elzas, *Job met zijn vrouw, een demon en een muzikant*, houtsnede (Kupferstichkabinett, Berlin; vermeld in W.L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des xv. Jahrhunderts*, 8 delen, Leipzig 1926–1929, deel 3, nr. 1547a); anoniem, tapijt met voorstellingen uit het Oude Testament waaronder *Job op de mestvaalt met zijn vrouw en een muzikant met een blaasinstrument* (1550), afkomstig uit het nonnenklooster in Lunebourg (afb. in Denis, *op. cit.* (noot 27), pl. 1).

³⁰ Denis, *op. cit.* (noot 27), pp. 259–260.

³¹ *Ibidem*, pp. 254–255 veronderstelt dat de muzikantengildes, analoog aan de andere gildes, omstreeks 1350 opgericht zullen zijn. Hij leidt daaruit af dat de gildes dan ook vanaf die datum aan Job gewijd zullen zijn geweest. Men vindt echter pas in de eerste helft van de zestiende eeuw in statuten en andere documenten Jobs naam aan die van muzikantengildes verbonden. Het muzikantengilde in Antwerpen was in ieder geval in 1535 aan Job, maar ook

aan de H. Maria Magdalena opgedragen; het gilde in Brussel is volgens een document uit 1574 aan Job opgedragen; ook de gildes in Wezemaal en Karlo waren aan Job gewijd. Bij het gilde in Brugge valt daarentegen de naam van Job niet en het gilde van de muzikanten te Leuven besluit in 1502 niet Job maar de H. Cecilia als schutpatrones te kiezen. Zie E. vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, 8 delen, Parijs 1867–1888 (herdruk New York/Dover 1969), deel IV, p. 206 (Antwerpen), p. 165 (Brussel), deel II, pp. 27–28 (Wezemaal en Karlo), deel IV, pp. 96–98 (Brugge) en deel II, pp. 22–26.

³² Het werk ging in 1695 bij een brand verloren, maar men kan zich er nog een beeld van vormen door tekeningen en gravures naar het centrale paneel en helaas slechts één van de beide zijpanelen en door een oude beschrijving; zie W. Weisbach, 'L'histoire de Job dans les arts', *Gazette des Beaux Arts* 78 (1936), p. 105 en afb. 3 op p. 107, en Denis, *op. cit.* (noot 27), pl. XVIII. Geopend stelde het triptiek het ongeluk van Job voor (Job als *exemplum patientiae*): de verwoesting van Jobs goederen, Job op de mestvaalt met vrienden en vrouw, Job op de mestvaalt gekweld door duivels en door zijn vrouw. In gesloten toestand toonde het Job hersteld in zijn geluk.

³³ In: *La Patience de Job*, gedrukt door Simon Calvarin te Parijs omstreeks 1570; voor een afbeelding zie Denis, *op. cit.* (noot 27), pl. IX.

³⁴ Joannes Molanus, *De picturis et imaginibus sacris, liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus*, Leuven 1570, p. 48v. Een herdruk verscheen in 1771 in Leuven; geciteerd in Denis, *op. cit.* (noot 27), p. 276. De commentator van deze heruitgave, Jean Paquot, begrijpt de iconografie helemaal niet meer. Hij denkt dat de schilders uit Molanus' tijd bij het schilderen van de vrienden van Job geïnspireerd werden door de minnestrelen van hun tijd!

³⁵ Denis, *op. cit.* (noot 27), p. 276, noot 1; voorstellingen met muzikanten en de vrienden: Jean Fouquet, miniatuur in het getijdenboek van Étienne Chevalier (omstreeks 1450), *Job op de mestvaalt met drie vrienden en in de achtergrond de vrouw van Job die drie muzikanten voor gaat*, Musée Condé, Chantilly; anonieme Noord-nederlandse schilder uit de eerste helft van de zestiende eeuw, *Taferelen uit de geschiedenis van Job*, Museo Civico, Cremona; afb. in Denis, *op. cit.* (noot 27), pl. XI en XV.

³⁶ D. de Vos, *Stedelijke musea Brugge. Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw*, Brussel 1987,

pp. 90–91, is van mening dat de muzikanten op dit paneel wel een vertroostende functie hebben. Om de in de tekst genoemde redenen kan ik het niet met deze gedachte eens zijn. Muzikanten op twee andere werken uit de omgeving van Bosch (Meester uit Antwerpen, omstreeks 1530, *Jobs beproevingen*, Douai, Musée des Beaux Arts, en omgeving van Bosch, *Job gekweld op de mestvaalt*; afb. in Denis, *op. cit.* (noot 27), pl. XXI en pl. XXII) sluiten inderdaad wel aan bij de iconografie van de troostende muzikanten, hier samengetrokken met de vrouw die in woede ontsteekt en dreigend met een sleutelbos zwaait om Jobs beloning van de muzikanten. Denis (pp. 290–292) gaf de muzikanten in deze werken een negatieve betekenis, maar hij was dan ook nog niet bekend met hun apocriefe, literaire achtergronden.

³⁷ Een ander voorbeeld van een muzikant die bespottend de aandacht richt op Jobs ellende is mogelijk te vinden in de houtsnede uit 1490–1500, geciteerd in noot 29, waarin Job bestookt wordt door een duivel, zijn vrouw met een soeplepel en een muzikant met een doedelzak. Muzikanten in scènes met de doornenkroning of bespottung van Christus hebben mijns inziens ook bespottende bedoelingen. C. D. Cuttler, 'Job–Music–Christ. An Aspect of the Iconography of Job', *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* 15 (1975), pp. 86–94, verklaart de aanwezigheid van muzikanten in deze scènes middels een ingewikkelde relatie tussen de Job- en de Christus-iconografie. Omdat Job een prefiguratie van Christus' lijden en een *exemplum patientiae* is en hij bovendien met muzikanten geassocieerd wordt, zouden muzikanten in een scène uit het Lijden van Christus wijzen op de lijdzaamheid van Christus. De aanwezigheid van de muzikanten in deze Christus-scènes is ook te verklaren door de muzikanten niet therapeutisch, *in bono*, maar bespottend, *in malo*, te zien. Mijns inziens kan men de muzikanten op de achtergrond van Juan de Flandes' *Doornenkroning* in Detroit, naar aanleiding waarvan Cuttler zijn artikel schrijft, ook zo zien. Trompetten, fluiten en trommels kwamen vroeger ook in gewelddadige context voor: bij oorlogvoering (Helenius-Öberg, *op. cit.* (noot 26)), bij terechtstellingen en wellicht ook bij bespottungen op het schavot (een achttiende-eeuws voorbeeld in P. Spierenburg, *The spectacle of suffering. Executions and the evolution of repression: from a preindustrial metropolis to the European experience*, Cambridge 1984, p. 48).

³⁸ W.E.D. Atkinson, *Acolastus: a Latin play of the sixteenth century by Gulielmus Gnapheus*, London (Ontario) 1964, p. 6 en Appendix pp. 207–227.

³⁹ E. Vetter, *Der verlorene Sohn*, Düsseldorf 1955, pp. IX–X, XIV–XV, afb. 8 en 9 voor de *Bible Moralisée*.

⁴⁰ B. Haeger, 'The prodigal son in sixteenth- and seventeenth-century Netherlandish art: depictions of the parable and the evolution of a Catholic image', *Simiolus* 16 (1986), p. 128.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 128–129; Vetter, *op. cit.* (noot 39), pp. XXVIII–XXIX; J.F.M. Kat, *De verlorene zoon als letterkundig motief*, Amsterdam 1952, pp. 35–74. Met name Gulielmus Gnapheus' toneelstuk *Acolastus* was in de zestiende eeuw zéér populair. Vijf jaar na het verschijnen van de eerste druk te Antwerpen in 1529, was het werk al elf maal herdrukt; zie Atkinson, *op. cit.* (noot 38), p. 2.

⁴² De tekstgetrouwheid van de voorstellingen staat een stellingname in de weg; Haeger, *op. cit.* (noot 40), pp. 128–138. Ook in de toneelstukken is niet altijd een specifiek religieus standpunt ingenomen: Kat, *op. cit.* (noot 41), pp. 60–61 en 71. Een uitzondering in de beeldende kunst is de serie prenten door Cornelis Anthonisz. waarin protestantse overtuigingen weerklinken door toevoeging van teksten en allegorische figuren; zie B. Haeger, 'Cornelis Anthonisz's representation of the parable of the prodigal son: a Protestant interpretation of the biblical text', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986), pp. 133–150.

⁴³ Albrecht Dürer, *De verlorene zoon tussen de zwijnen* (omstreeks 1495); zie F.W.H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*, deel VII, Amsterdam [s.a.], p. 24, nr. 28; Lucas van Leyden, *De terugkeer van de verlorene zoon* (1510), Hollstein, *op. cit.* (noot 18), deel X, p. 114, nr. 5; Hans Sebald Beham, *De verlorene zoon tussen de zwijnen* (1538), Hollstein, *op. cit.* (noot 43), deel III, p. 32; Hans Sebald Beham, serie van vier prenten met tafereelen uit de gelijkenis van de verlorene zoon, Hollstein, *ibidem*, pp. 30–31; Maarten van Heemskerck, een serie van vier en een serie van zes (1562) tafereelen uit de gelijkenis van de verlorene zoon, *The new Hollstein. Maarten van Heemskerck*, 2 delen, Roosendaal 1994, deel II, nrs. 356–359, 360–365.

⁴⁴ Vetter, *op. cit.* (noot 39), pp. XXXI, XXXVII en noot 90. Beschreven in de tentoonstellingscatalogus *Gemälde älterer Meister in Berliner Privatbesitz*, Berlijn 1883, p. 22, geciteerd door

Vetter. Het werk bevond zich in de collectie van Dietrich Reimer; zie ook de beschrijving in W. Bode & R. Dohme, 'Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berliner Privatbesitz', *Jahrbuch der königliche preussischen Kunstsammlungen*, Berlin 1883, p. 148.

⁴⁵ Met dank aan prof. dr. I.M. Veldman, die mij op deze overeenkomst wees. De analogie met Lieven de Witte's houtsnede zou de onderstelling kunnen bevestigen dat de twee staande figuren van Cornelis Matsys' *Terugkeer van de verlorene zoon* inderdaad dienaren en geen vrienden van de vader zijn, hoewel zij bij Matsys niet het gewaad, de ring en de schoenen dragen, zoals de bijbeltekst zegt.

⁴⁶ I. Veldman en Karin van Schaik, *Verbeelde boodschap. Houtsneden uit 1537. De illustraties van Lieven de Witte bij 'Dat leven ons Heeren' (1537)*, Brussel/Haarlem 1989, pp. 25–37, 45–49.

⁴⁷ E.M. Braekman, 'Un cas de dissidence à Anvers: Éloy Pruytinck', in: *Bibliotheca Dissidentium. Scripta et studia no. 1. Les Dissidents du XVII^e siècle entre l'Humanisme et le Catholicisme*, Baden-Baden 1983, pp. 191–204; de meest uitvoerige publicatie over de Loïsten is: J. Frederichs, *De sekte der Loïsten of Antwerpsche Libertijnen (1525–1545). Eligius Pruytinck (Loy de Schaliedecker) en zijne aanhangers*, Gent's-Gravenhage 1891.

⁴⁸ Braekman, *op. cit.* (noot 47), pp. 197–198.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 191, 194–195 en p. 203, noot 37; Van der Stock, *op. cit.* (noot 20), p. 109.

Bijlage

Het natuurwetenschappelijk onderzoek

Stereomicroscop

Het schilderij is bestudeerd met een stereomicroscop van het type Zeiss IV met een vergroting van 8 tot 40 x, nu en dan met een voorzetobjectief met een vergroting van 0,5 x.

Infraroodreflectografie

Het infraroodreflectografisch onderzoek is op 15 april 1991 uitgevoerd door prof. dr. J.R.J. van Asperen de Boer en Machtelt Israëls. Het schilderij is met behulp van een televisiecamera, een infrarood vidicon en een monitor gescand. De gebruikte televisiecamera

was van het type Grundig FA 70. Gebruik is gemaakt van een infrarood vidicon Hamamatsu N 214 met een Kodak Wratten 87 A filter en een Zoomatar macrolens. De afstand van de slede op het statief tot de oppervlakte van het schilderij bedroeg 51½ cm en bij de details 36 cm. De monitor was van het type Grundig BG 12 (875 lijnen). De foto's werden direct van het scherm van de monitor genomen met een camera bestaande uit een Nikon F601m body met een Mikronikkor 55mm macrolens. Er werd een Ilford FP4 ISO 125/22° film gebruikt met een belichtingstijd van 0,5 seconde. De lichtsterkte van de lamp is midden in het reflectogram veranderd ten gevolge van een te licht beeld in de lichte partijen.

Alleen het gebied met de figuurgroep, de rots op de voorgrond en een gedeelte van de architectuur leverden belangrijke informatie. Dit gebied is vervolgens in elf verticale banen afgetast en van de aldus op de monitor verkregen infraroodreflectogrammen zijn foto's gemaakt. Daarnaast zijn er details genomen van de gezichten. Deze reflectogrammen zijn vervolgens geassembleerd (afb. 2, 4-6).

Omdat infraroodreflectografie alleen geen uitsluitsel kon geven over het stadium waarin de ontdekte, onderliggende versie zich bevond toen deze overschilderd werd, is besloten het onderzoek uit te breiden met röntgenfoto's en het maken van verfmonsters.

Röntgenfoto's

De röntgenfoto's zijn op 14 september 1992 door het Rijksmuseum gemaakt onder de volgende condities: belichtingstijd 15 sec., stroomsterkte 4 mA, voltage 40 kV, film-focus afstand 1 m (afb. 8).

Monsterneming

De monsterneming geschiedde op 22 januari 1993 door prof. dr. J.R.J. van Asperen de Boer met behulp van de Wild-stereomicroscoop van het Rijksmuseum, terwijl het schilderij zich in horizontale positie bevond. Alle monsters zijn genomen aan de ongeretoucheerde rand van het schilderij, onder de lijst (afb. 7). Op 2 februari 1993 zijn de monsters binoculair onderzocht en ingebed in glasheldere polyester – poly-pol 230 van de firma

Poly-Service in Amsterdam (juni 1992) met een oxydator M.E.K. (methylethylketonperoxyde) 0,6%. Op 3 maart 1993 zijn de monsters afgeschuurd en op 17 maart 1993 en 20 april 1993 zijn de verfddoorsnedes microscopisch onderzocht. Er zijn verschillende preparaten in doorvallend licht gemaakt en er zijn microchemische tests gedaan.

Monster A 355/1 is genomen aan de linkerzijrand van het schilderij, 31 cm van de linkeronderrand, in een bruine partij van het dak van het schuurtje. In de verfddoorsnede zijn de volgende lagen te onderscheiden (zie ook noot 14):

- 1 plamuur (enkele rode en een paar zwarte deeltjes, mogelijk door het schuren van het monster hier terecht gekomen)
- 2 witte laag met daarin stipvormige rode en schilferachtige zwarte deeltjes (mogelijk houtskool zwart) – ca. 12 µ
- 3 vernis, twee lagen – onderste 12–36 µ.

Monster A 355/2 is aan de linker zijrand van het schilderij genomen op 14,8 cm afstand van de linkerbenenhoek van het paneel, in een groene graspartij. In de verfddoorsnede zijn de volgende lagen te onderscheiden (zie ook noot 14):

- 1 plamuur
- 2 witte laag met grote blauwe en kleine zwarte en rode deeltjes – 9–21 µ
- 3 geelbruine laag met een paar zwarte deeltjes, vrij transparant – 6–12 µ
- 4 vernis, licht groenig-blauw op in uv fluorescentie – ca. 6 µ
- 5 vernis, licht blauw op in uv fluorescentie.

Monster A 355/3 is genomen in de bovenrand van het schilderij, 42,5 cm van de rechterbovenhoek, in de rand van de grote boom die daar geschilderd is. In de verfddoorsnede zijn de volgende lagen te onderscheiden (zie ook noot 14):

- 1 plamuur – ca. 72 µ
- 2 witte laag met groenblauwe deeltjes en een paar rode
- 3 groenblauwe laag gevormd door een grote concentratie van groen-blauwige kristalletjes (malachiet?) – 9–30 µ

- 4 bruinige laag; fluoresceert niet; verdonkerd koperresinaat? – 18–30 μ
- 5 groenige laag met fijne kristalletjes; deel van laag 4? – ca. 18 μ
- 6 vernis; lichtblauw op in fluorescentie.

Monster A 355/4 is aan de bovenrand van het schilderij, onder de lijst genomen, op 37,5 cm afstand van de rechterbovenhoek. In de verfdorsnede zijn de volgende lagen te onderscheiden (zie ook noot 12):

- 1 plamuur
- 2 dunne witte laag – 6–24 μ
- 3 witte laag met veel kristalachtige blauwe, een paar rode en langwerpige beige deeltjes – 12–36 μ
- 4 dunne, iets transparante bruine laag die niet oplicht in UV-fluorescentie; vuil – 1–3 μ
- 5 witte laag met een paar zwarte, grijze en rode deeltjes. Door deze verflaag loopt een barst. Dikte van de verflaag onder de barst (een donkere streep die niet fluoresceert) – 6–12 μ , boven de barst – 15–33 μ , dikte van de barst – 1–6 μ
- 6 dunne beige laag – 1 μ
- 7 laag identiek van samenstelling aan laag 5) – 6–12 μ
- 8 vernis; bruine, korrelige laag die blauw oplicht in UV-fluorescentie – 6–27 μ .

Monster A 355/5 is aan de rechter zijrand van het schilderij onder de lijst genomen op 29,5 cm van de rechterbovenhoek van het paneel. Onder de microscoop zijn de volgende lagen in de verfdorsnede waar te nemen:

- 1 plamuur
- 2 witte laag met veel vrij grote blauwgroene deeltjes (azuriet) en een paar kleine rode – 18–33 μ
- 3 dun transparant bruinig laagje dat niet oplicht in UV-fluorescentie; vuil – ca. 1 μ
- 4 witte laag met paar kleine rode deeltjes – ca. 6 μ
- 5 korrelige bruine laag; vernis – ca. 6 μ
- 6 vernis, blauw oplichtend in fluorescentie.

Microchemische analyse en preparaten in doorvallend licht

De preparaten in doorvallend licht zijn allen

gemaakt in een druppel Rhénohistol kunstmatige canadabalsen.

Azuriet

Van de blauwe deeltjes uit laag 3 van monster A 355/4 (egaal blauw-groen in de verfdorsnede) is een preparaat gemaakt. In doorvallend licht bekeken, blijken de deeltjes dan dubbelbrekend, licht groen-blauw en gefacetteerd zijn, hetgeen wijst op azuriet. Hetzelfde bleek bij een preparaat in doorvallend licht van laag 2 van monster A 355/5, waarbij het ook om azuriet moet gaan.

In monster A 355/5 werd de aanwezigheid van azuriet in de verflaag van de eerste versie (ook deze verflaag bevindt zich onder een laagje vuil) van het schilderij langs microchemische weg aangetoond. Van het monster werd een klein deel van laag 2 geïsoleerd en in gedestilleerd water fijn gewreven. Na toevoeging van kaliumferrocyanide en een druppel verdund zoutzuur volgde een reactie waarbij een bruine wollige neerslag ontstond, hetgeen duidt op de aanwezigheid van koperionen, zodat het inderdaad om azuriet ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) moet gaan.

Smalt

Laag 5 (=7) van monster A 355/4 bevat grijze deeltjes, die in de verfdorsnede onder de microscoop sterk op smalt gelijken. Die gelijkens wordt bevestigd, wanneer de grijzige deeltjes in een preparaat in doorvallend licht bekeken worden. Zij zijn dan niet dubbelbrekend en hebben een bleek paarse kleur.

Plamuur; krijt

Microchemische analyse van de plamuur van monster A 355/5 wees krijt als bestanddeel uit. Aan een geringe hoeveelheid van de plamuur is salpeterzuur toegevoegd. De daaropvolgende gasontwikkeling – koolstofdioxide – bevestigde de aanwezigheid van carbonaat in de plamuur. Ook calcium werd aangetoond door aan de plamuur gedestilleerd water en zwavelzuur toe te voegen. Na verloop van tijd werden onder de microscoop de karakteristieke naaldvormige kristallen van calciumsulfaat zichtbaar.

De dikte van de plamuurlaag is 72 μ en is gemeten aan de hand van monster A 355/3, dat tot op de drager genomen is.