

C. J. de Bruyn Kops

De Zeven Werken van Barmhartigheid van de Meester van Alkmaar gerestaureerd

Het in de titel genoemde schilderij (afb. 1), dat temidden van onze vroege Noordnederlandse schilderijen al gedurende meer dan een halve eeuw een belangrijke plaats inneemt, is lange tijd niet tentoongesteld geweest, omdat het een grondige restauratie moest ondergaan. Sedert 1971 hebben de heer L. Kuiper en zijn medewerkers zich ingespannen voor het herstel van de zeven beschilderde eikehouten panelen. In het voorjaar van 1975 is deze restauratie voltooid en zijn de zeven taferelen weer in de oude omlijsting opgehangen op hun plaats in zaal 202¹.

Er zijn belangrijke verschillen tussen de toestand vóór en na de behandeling. Om die te verklaren en om enig inzicht te geven in de problemen, die deze ingewikkelde restauratie met zich meebracht, hebben wij toen bij het schilderij een toelichting opgesteld, bestaande uit teksten in het Nederlands en Engels en een reeks foto's. In deze bijdrage volgt niet een restauratie-verslag in de technische zin van het woord, maar wordt die toelichting, hier en daar aangevuld met enkele bijzonderheden en voorzien van een aantal voetnoten, gepubliceerd.

DE HERKOMST, DE MAKER EN DE BETEKENIS VAN HET SCHILDERIJ

Wij weten, dankzij een tweetal opschriften², dat het schilderij in 1504 ontstond en dat het bestemd werd voor de Grote Kerk in Alkmaar, de St. Laurenskerk³. Daar heeft

het voor zover bekend altijd gehangen, totdat het in 1918 met steun van de Vereniging Rembrandt door het Rijksmuseum werd aangekocht.

De naam van de schilder is niet bekend en deze wordt daarom aangeduid als de *Meester van Alkmaar*.

Op het eerste paneel komt een zogenaamd huismerk voor, dat misschien als merkteken van de schilder opgevat kan worden. Het is aangebracht op een wapenschildje bij de opgang van een stenen trap in de achtergrond der voorstelling en lijkt het meest op een monogram van de letters A en P (afb. 2). Ofschoon wij de schilder alleen met de genoemde noodnaam kunnen aanduiden, beschikken wij waarschijnlijk wel over zijn beeltenis, een bijzonderheid, waaraan men tot nu toe schijnt te zijn voorbijgegaan. Wij mogen geloof ik aannemen dat hij zijn eigen portret heeft geschilderd in het derde tafereel. Daar bevindt zich tussen de mensen een man, die als enige van alle figuren in de zeven voorstellingen, uitgezonderd de Christusfiguur op het eerste paneel, zijn blik direct op de toeschouwer gericht houdt (afb. 3). Het is dezelfde soort oogopslag, die ons in zelfportretten van andere schilders al zo vaak is opgevallen door de eigenaardige gefixeerdheid van de blik, die uit het onderzoekend turen naar het eigen spiegelbeeld verklaard kan worden.

Een stellig bewijs dat het hier om een zelfportret van de Meester van Alkmaar gaat,

Afb. 1. Meester van Alkmaar. De zeven werken van barmhartigheid, 1504. Amsterdam, Rijksmuseum.
Afb. 2 (onder). Meester van Alkmaar. Detail uit afb. 4, met het merkteken AP.



is er natuurlijk niet, maar de bedoelde kop onderscheidt zich door de genoemde kenmerken zo opvallend van alle andere koppen in het schilderij, dat een ernstig vermoeden naar onze menig gerechtvaardigd is.

Trouwens een zelfportret op dergelijke wijze opgenomen in het uitgebeelde verhaal is zeker geen onbekend verschijnsel. Nederlandse voorbeelden daarvan vóór 1504 weet ik niet te noemen, maar in 1509 beeldde Quinten Massijs zichzelf af in gezelschap van Joachim en de hogepriester, buiten op het rechter luik van de triptiek, die de Broederschap van Sinte Anna voor haar kapel in de Sint Pieterskerk te Leuven liet schilderen (thans in het Koninklijk Museum te Brussel). En in 1520 schilderde de 25-jarige Jan van Scorel zichzelf in een voorstelling van de Heilige Maagschap op het middenpaneel van het Frangipani-drieluik te Obervellach in Karinthië.

Aanvaarden wij het zelfportret van de Meester van Alkmaar, dan kan dit eventueel tot kunsthistorische gevolgtrekkingen aanleiding geven, want men zal dan, afgaande op 's mans niet meer jonge uiterlijk, het onderhavige schilderij zeker niet als jeugdwerk van de schilder kunnen bestempelen en de speculaties betreffende zijn identiteit,

Afb. 3 (onder). Meester van Alkmaar. Detail uit afb. 6, met mogelijk het zelfportret van de schilder.



waaraan het niet heeft ontbroken, zullen opnieuw moeten worden getoetst⁴.

Grondslag van de voorstellingen is de Bijbeltekst uit het Nieuwe Testament (Mattheüs 25: 31-46), die gaat over het Laatste Oordeel, het moment waarop Christus de mensen zal beoordelen naar de goede werken, die zij hebben gedaan. In die tekst worden zes goede werken ge-

noemd, die hier op de drie linker en op de drie rechter panelen zijn uitgebeeld.

links:

het voeden van de hongerigen (eerste paneel, afb. 4)

het laven van de dorstigen (tweede paneel, afb. 5)

het kleden van de naakten (derde paneel, afb. 6)

rechts:

het herbergen van de reizigers (vijfde paneel, afb. 8)

het bezoeken van de zieken (zesde paneel, afb. 9)

het verlossen van de gevangenen (zevende paneel, afb. 10)

Naar het beslissende moment van het *Laatste Oordeel* verwijst de voorstelling van de oordelende Christus, zittend op een regenboog, in het midden van de reeks (vierde paneel). Daarop is ook uitgebeeld *het begraven van de doden*, dat in de Bijbeltekst niet wordt genoemd, maar later in de kerkelijke leer aan de goede werken werd toegevoegd (afb. 7), waardoor de traditionele reeks ontstond van *de zeven werken van barmhartigheid*.

Afb. 4. Meester van Alkmaar. Het voeden van de
hongerigen, eerste paneel uit afb. 1, na de restauratie.



Afb. 5. Meester van Alkmaar. Het laven van de dorstigen, tweede paneel uit afb. 1, na de restauratie.



Afb. 6. Meester van Alkmaar. Het kleden van de naakten, derde paneel uit afb. 1, na de restauratie.



Afb. 7. Meester van Alkmaar. Het begraven van de doden en het Laatste Oordeel, vierde paneel uit afb. 1, na de restauratie.



Afb. 8. Meester van Alkmaar. Het herbergen van de reizigers, vijfde paneel uit afb. 1, na de restauratie.



Afb. 9. Meester van Alkmaar. Het bezoeken van de zieken, zesde paneel uit afb. 1, na de restauratie.

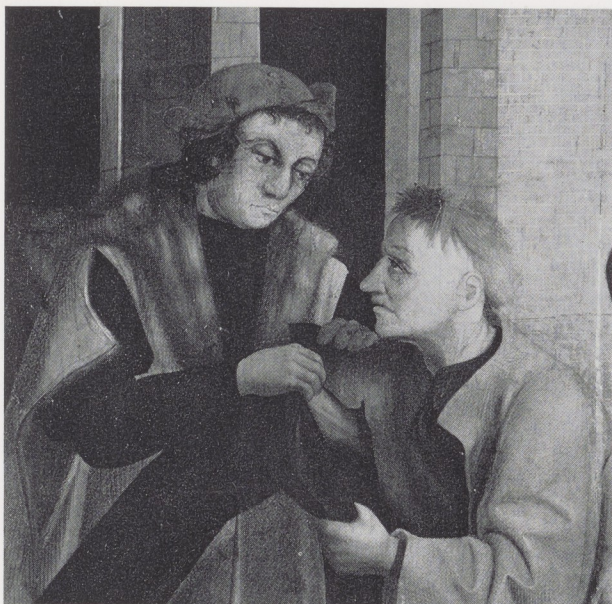


Afb. 10. Meester van Alkmaar. Het verlossen van de gevangenen, zevende paneel uit afb. 1, na de restauratie.



Afb. 12. Hetzelfde detail als van afb. 11, na verwijdering van de overschildering en de opvulsels. Moedwillige beschadiging heeft het gezicht van de man links bijna onherkenbaar gemaakt. Toch blijkt nu dat er van de oorspronkelijke trekken veel meer bewaard is dan wat in de 'gerestaureerde' toestand van afb. 11 zichtbaar was gelaten.

Afb. 11. Detail uit het derde paneel (afb. 6) vóór het blootleggen van de beschadigde toestand. Het gezicht van de man links is bij een vroegere restauratie grotendeels overschilderd op een wijze, die sterk afwijkt van de stijl van de Meester van Alkmaar.



In ons schilderij is verder elke voorstelling voorzien van een toepasselijk twee-regelig vers, dat eronder op de lijst is geschilderd en waarin telkens de hemelse beloning voor bewezen barmhartigheid in uitzicht wordt gesteld.

De aanwezigheid van Christus zelf als ooggetuige in de voorstellingen onderstreept de betekenis van de goede werken, die ook in de regels onder het vijfde paneel nog eens wordt benadrukt: *Die heer spreekt wilt mij verstaen, wat ghij den minsten doet wert mij gedaen.*

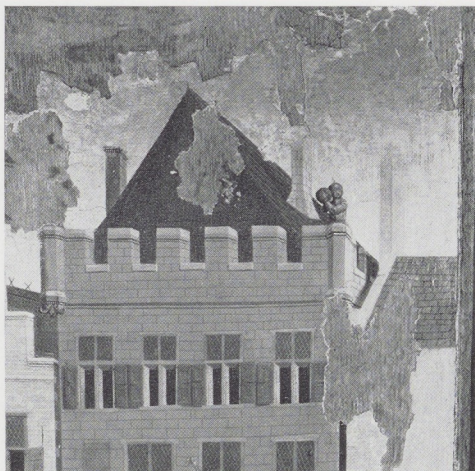
DE BESCHADIGING VAN HET SCHILDERIJ

In het begin van deze eeuw, toen het schilderij de aandacht van de kunsthistorici begon te trekken, was duidelijk te zien dat het in de vier eeuwen van zijn bestaan niet ongeschonden bewaard was gebleven⁵. Grote delen van het verfoppervlak waren kennelijk na beschadiging in het verleden bijgeschilderd of geheel opnieuw ingevuld. Wat er van het oorspronkelijke werk over was kon met al die aanvullingen niet ongehinderd tot zijn recht komen. Zeer storend waren onder meer de bijgewerkte of geheel overschilderde gezichten van een aantal figuren, waarin de gelaatstreken elk spoor van oorspronkelijkheid hadden verloren (afb. 11).

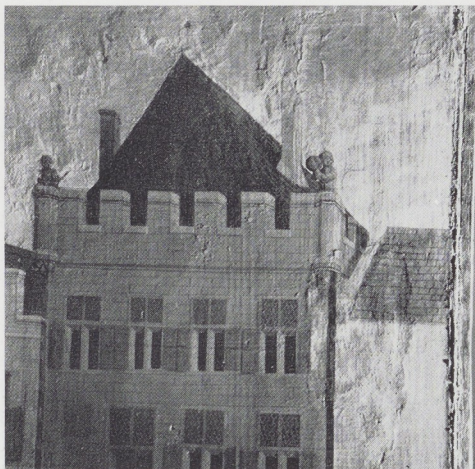
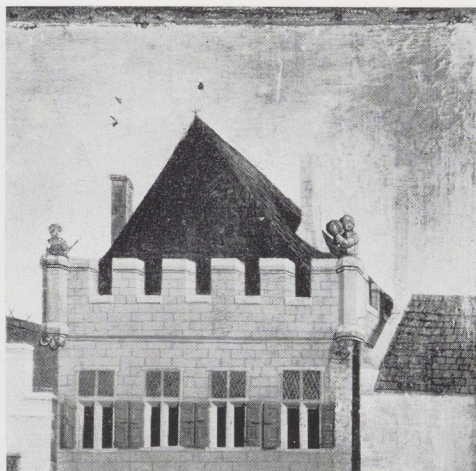
In die toestand is geen wezenlijke verandering gekomen, toen het schilderij enkele jaren na aankoop door het Rijksmuseum weer een restauratie onderging. Ook nadien bleef gedurende een halve eeuw het uiterlijke aspect van het schilderij ongewijzigd. Tenslotte kwam het verlangen naar voren om door een nieuwe behandeling verbetering te brengen in de gebrekkige toestand van de panelen en ook een meer bevredigende oplossing te zoeken voor de restauratie van de geschonden verflaag.

Wat dit laatste betreft werd besloten eerst de oorspronkelijke schildering geheel te ontdoen van de oude verkleurde vernislaag en van alle vroeger of later aangebrachte opvulsels en toevoegingen om daarna, uitgaande van de authentieke kern, opnieuw de meest wenselijke methode en graad van uiterlijke afwerking te kunnen bepalen.

Afb. 13. Detail uit het eerste paneel (afb. 4), nadat de aanvullingen van een vroegere restauratie zijn weggenomen. Kaal eikehout is tevoorschijn gekomen, waar de oorspronkelijke grondlaag met zijn beschildering al lang geleden geheel verloren is gegaan.



Afb. 14. Hetzelfde detail als van afb. 13, in de toestand vóór de laatste restauratie.



Afb. 15. Hetzelfde detail als van afb. 13, in de toestand vóór de laatste restauratie, gefotografeerd bij strijklucht. De vroegere opvulsels van de kale plekken zijn door hun storende oneffenheid goed te onderscheiden. Bovendien is op niet al te gelukkige wijze een vorm verzonnen, waar men ontbrekende details probeerde te reconstrueren, zoals de gebeeldhouwde figuur links op de gekanteelde gevel.

Deze radicale aanpak had een opzienbarende onthulling tot gevolg. Hoe ontzettend het schilderij had geleden werd nu pas voor het eerst volledig zichtbaar. Ontdaan van alle overschilderingen en aanvullingen vertoonde het de gehele geruïneerde toestand, waarin het lang geleden door verschillende oorzaken was geraakt.

Vermoedelijk als gevolg van langdurige blootstelling aan teveel vocht tijdens het vroegere verblijf in de kerk van Alkmaar, waren langs de randen van de panelen en voornamelijk aan de bovenkant grote delen van de verf en van de grondlaag verloren gegaan, zodat het onbedekte eikehout in de vorm van grillige bruine plekken de voorstelling onderbrak (afb. 13).

Daarnaast waren nu duidelijk de gevolgen te zien van verregaande moedwillige beschadiging.

Met een scherp voorwerp (mes of beitel) is heftig in het schilderij gekrast. Daarbij ontstonden hier en daar diepe groeven, waarlangs de verf afbrokkelde (afb. 16 en 17). Op enkele plaatsen is hevig op de panelen ingehakt of gestoken, zodat het hout versplinterde en diepe gaten ontstonden (afb. 12). Merkwaardig is dat dit alles niet in het wilde weg gebeurde, maar kennelijk nogal doelgericht.

Het zijn vooral die personen in de voorstellingen, die liefdadigheid bedrijven, hun

Afb. 16. Detail uit het vijfde paneel (afb. 8), nadat de opvalsels van een vroegere restauratie zijn verwijderd. Zulke krassen over de figuren werden op vele plaatsen van het schilderij blootgelegd.

gezichten en soms in het bijzonder de ogen, of ook de gaven zelf, de geldstukken in hun hand of de broden voor de uitdeling, waarop de woede zich heeft gericht.

Bij het schoonmaken werd nog een stukje ijzer aangetroffen, dat zonder twijfel van het gehanteerde werktuig is afgebroken en in het hout achterbleef.

Het middelste paneel is bovendien nog op geheel andere wijze toegetakeld. De verf werd daar over de figuren heen met driftige bewegingen weggeschraapt in lange stroken ter breedte van ongeveer een halve centimeter, min of meer evenwijdig in horizontale of verticale richting (afb. 18).

Het schrapende werktuig ketste af op de harde witte ondergrond met de daarop door



Afb. 17. Detail uit het vijfde paneel (afb. 8) na het blootleggen van de beschadigde toestand. Door instippen in de plaatselijke kleur zal het storende effect van de aangetaste plekken grotendeels kunnen worden weggenomen.

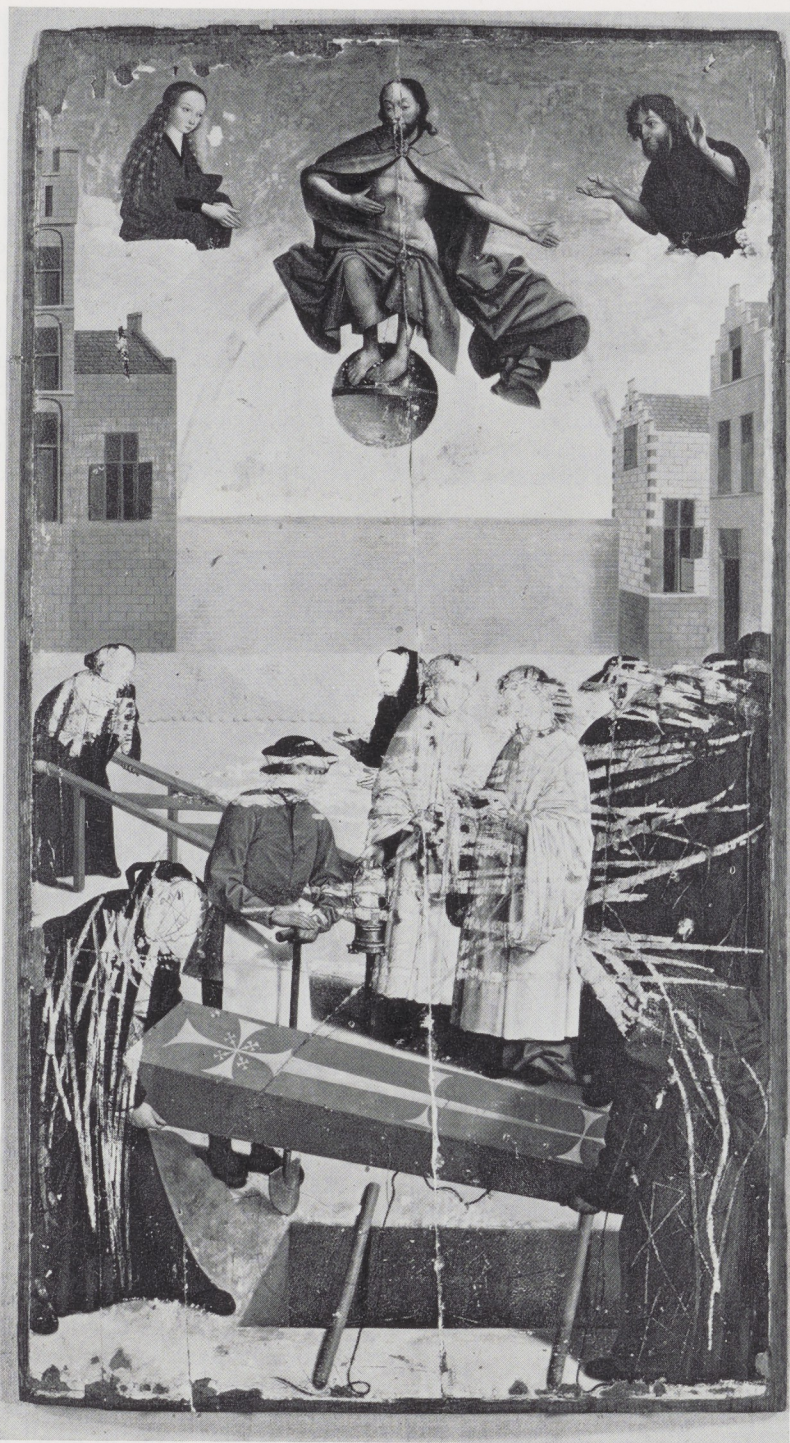
de schilder vooraf aangebrachte tekening. De onder-tekening, waarin de figuren met hun geplooid gewaden in contouren en gearceerde partijen zijn geschetst, werd bij dit afschrapen van de verf weer blootgelegd (afb. 19-23).

Over het tijdstip en de precieze toedracht van deze wandaden tasten wij in het duister, maar het staat wel vast dat die samenhangen met de ongeregelde heden, die de kerkhervorming en het begin van de opstand tegen Spanje begeleidden. Misschien werden de vernielingen al aangericht in 1566, het jaar van de 'beeldenstorm', waaraan zoveel kerkelijke kunstwerken in ons land ten offer vielen. Mogelijk ook pas in 1572, toen Alkmaar de partij



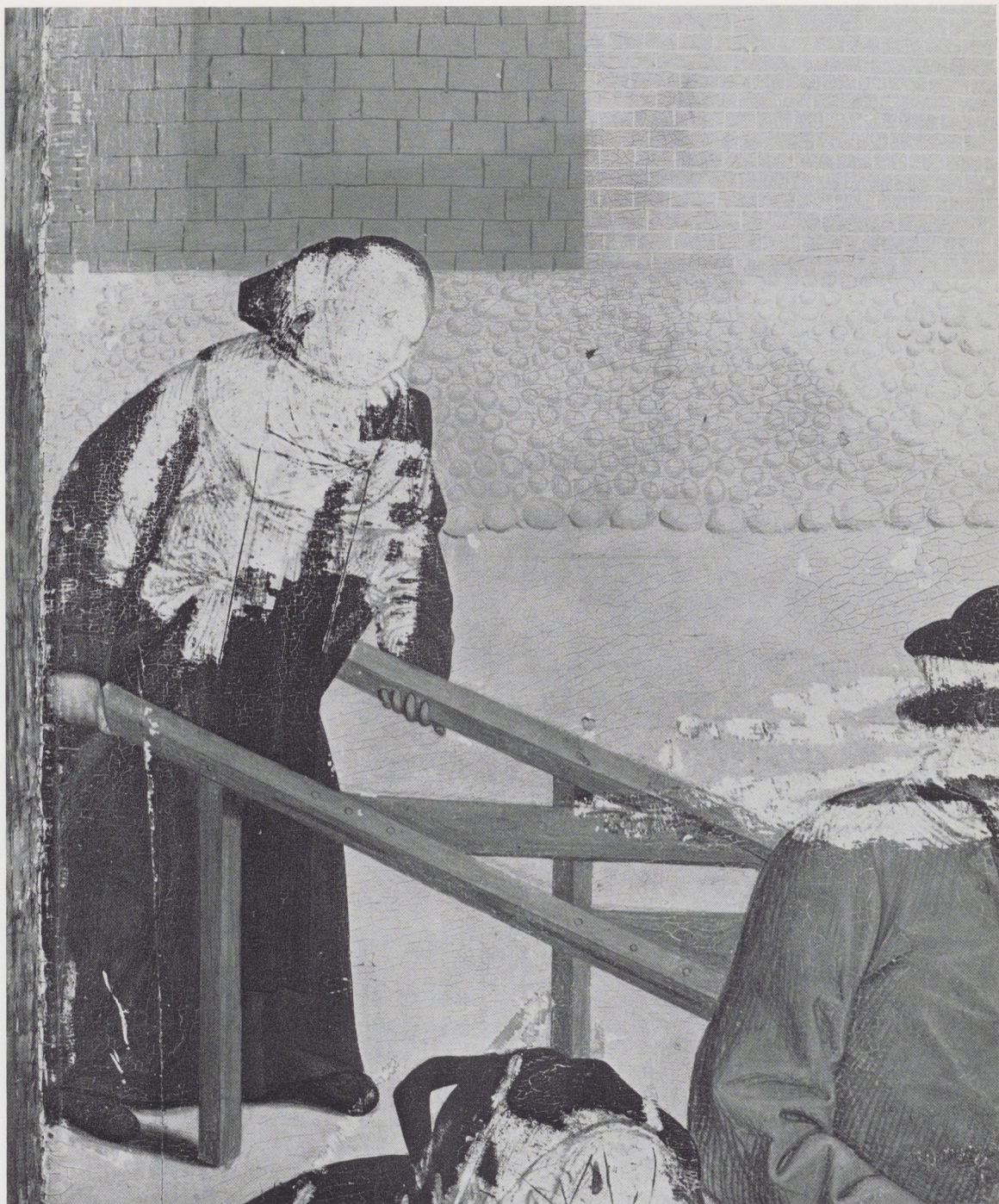
van de opstand had gekozen⁶. Van een ander gewelddadig incident in 1582 wordt wél melding gemaakt in een oude stadskroniek van Alkmaar. Op een dag in juni van dat jaar, zo lezen wij in dat bericht, gaf een der drie kerkmeesters van Alkmaar, Cornelis Goudsmit alias Brou, die van Haarlem afkomstig was, opdracht aan de kosteres van de Laurenskerk om, als zij de kerk naar gewoonte zou sluiten, de achterdeur aan de Noordzijde open te laten, want, zo zei hij, men moest

Afb. 18. Het vierde paneel (zie afb. 7) na het blootleggen van de beschadigde toestand. Deze voorstelling is het meest van alle aangetast. Zie voor enkele details afb. 19-23.



Afb. 19. Detail uit het vierde paneel (afb. 18) met de blootgelegde beschadigingen. Overal waar de verf werd weggeschraapt, zijn de lijnen en arceringen tevoorschijn gekomen, waarmee de Meester van Alkmaar op de witte grondlaag de

gehele voorstelling tekende, voordat hij met het schilderen begon.



Afb. 20. Zie afb. 19.



Afb. 21. Zie afb. 19.



Afb. 22. Zie afb. 19.



Afb. 23. Zie afb. 19.



Afb. 24. Detail uit het zesde paneel (afb. 9) in de toestand vóór de laatste restauratie, gefotografeerd bij strijklucht.

Duidelijk is te zien waar de oude gebarsten verflaag zich van de ondergrond heeft losgemaakt. Het vast-

zetten van al die verfschilfers is een van de eerste dingen, die de restaurator ter hand zal nemen.



daar nog iets doen. Zo kon hij 's avonds binnenkomen met Jacques Mostaert, een Brabander, en een zekere Marcus Blauwverver, een *uitlander*, die het schilderij van de zeven barmhartigheden, dat zich achter in de kerk bevond, met zwarte verf vol-smeerden, evenals de opschriften en afbeeldingen van de profeten aan de preekstoel. De volgende morgen werd dit ontdekt door de burgerij, die er zeer ontsteld over was en op last van de andere kerkmeesters werd de zwarte verf weer afgewist van de werken van barmhartigheid. Maar de profeten en opschriften aan de preekstoel bleven zwart. Cornelis Goudsmit werd voor de wet ter verantwoording geroepen, maar de zaak is *aan de spijker blijven hangen*⁷.

Over andere soort beschadigingen van het schilderij zwijgt dit bericht, maar sporen van zwarte verf, die nu in sommige littekens nog werden aangetroffen, wijzen uit dat het krassen en steken in elk geval vóór het zwartkladden heeft plaatsgevonden.

DE RESTAURATIE

Eerst werd het noodzakelijke basiswerk verricht. Het latwerk, dat vroeger ter versteviging kruislings op de achterkant van de panelen was aangebracht (het zogenaamde parket) werd verwijderd, waarna barsten en open naden in de panelen goed konden worden gelijmd. De oude verflaag werd, waar dit nodig was, vastgezet om verder verlies van oorspronkelijke verfdeeltjes te

voorkomen (afb. 24) en in het algemeen werd ervoor gezorgd al datgene, wat tot het oorspronkelijke schilderij behoort, te consolideren.

Daarna kwam het probleem van het verdere herstel aan de orde, waarover uitvoerig van gedachte werd gewisseld, toen het gehele schilderij in de hiervoor beschreven onverhulde beschadigde staat was teruggebracht. Vooropgesteld werd de noodzaak om het authentieke voorkomen van het werk zoveel mogelijk onaangetast te laten.

Compleet invullen van alle lacunes in de voorstelling, zoals dat vroeger gebeurd was, zou onvermijdelijk dwingen tot gissingen omtrent de vorm van allerlei ontbrekende details. Het resultaat van deze werkwijze bij de vorige restauraties had wel heel duidelijk laten zien in welke moeilijkheden men dan terecht zou komen (afb. 14 en 15). Reconstructie in die zin werd daarom onverantwoord geacht en dus verworpen.

Het andere uiterste: alle beschadigingen in hun volle omvang zichtbaar laten, was ook geen oplossing. Zo zou het schilderij de toeschouwer alleen nog maar als historisch document in engere zin kunnen aanspreken maar ontoelaatbaar veel van zijn oorspronkelijke beeldende functie verliezen, terwijl juist in die functie de belangrijkste betekenis van het werk is gelegen.

Er werd gekozen voor een compromis. Het feit van de verregaande beschadiging moest herkenbaar blijven en niet onnodig verdoezeld worden. Anderzijds zou getracht worden het storende effect ervan te reduceren en met een minimum aan middelen slechts zover in te grijpen dat de aandacht van de beschouwer zou worden afgeleid van de beschadigingen en zo ongehinderd mogelijk zich zou kunnen bepalen bij wat ons rest van de authentieke voorstellingen.

Dit betekende een voor ons nogal ongewone aanpak van de restauratie, die in de loop van de werkzaamheden telkens weer om afweging van verschillende mogelijkheden vroeg. Daarbij moest bovendien worden gestreefd naar een evenwicht tussen de panelen onderling, hoezeer ook de aard van hun beschadiging verschilde.

De talrijke krassen en gaten, die elk voor

zich maar een klein deel van het verfoppervlak hadden aangetast (afb. 16 en 17) konden, zonder het oorspronkelijke verloop van de voorstelling geweld aan te doen, in deze geest behandeld worden, door ze in de plaatselijke kleur aan te stippen.

Op die manier zijn zij door hun oneffenheid in het overigens gladde verfoppervlak van nabij goed herkenbaar gebleven, maar doen op enige afstand veel minder afbreuk aan de voorstelling als geheel.

Op de grotere plekken van kaal eikehout werd niet gepoogd door inschildering de voorstelling te reconstrueren. Deze lacunes werden als onvermijdelijk aanvaard. Alleen daar, waar het hout door gaten of kloven al te hinderlijk was aangetast, werd door opvulling, zo mogelijk met stukjes eikehout, de continuïteit in de houtnerf-structuur hersteld (afb. 25 en 26). Waar deze structuur door teveel contrast overmatig de aandacht trok, werd dit onrustige effect door geringe bijkleuring getemperd (afb. 5).

Een apart probleem vormden de afgeschraapte plekken op het middelste paneel (afb. 18-23). Ook daar werd van volledige reconstructie afgezien, maar na enig experimenteren, door het dun en glacerend opbrengen van verf de samenhang en structuur van de figuren tot op zekere hoogte hersteld (afb. 7). Hierbij kon grotendeels van de zichtbare ondertekening gebruik worden gemaakt. Overigens is wel gebleken dat de Meester van Alkmaar zelf bij het schilderen niet overal even nauwkeurig zijn schets heeft gevolgd.

Technisch werd het werk uitgevoerd volgens het principe dat de restauraties zonder schade aan de oorspronkelijke schildering altijd weer ongedaan gemaakt kunnen worden.

Door het afnemen van de oude vuil geworden vernis heeft het schilderij belangrijk aan helderheid gewonnen, waardoor de artistieke kwaliteiten beter dan voorheen in het oog vallen. De oude omlijsting werd eveneens grondig hersteld.

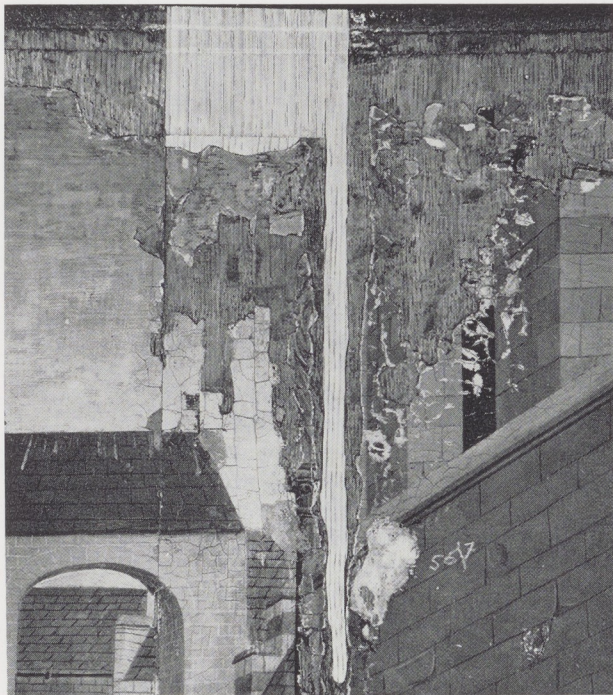
Afb. 25. Detail uit het tweede paneel (afb. 5), nadat de aanvullingen en overschilderingen zijn weggenomen. Aan de bovenrand, tussen de naad, waar twee planken van het paneel aaneengevoegd zijn, en een kloof in de rechter plank, is een stuk hout afgebroken. De kloof is nog niet ontdaan van de oude stopsels.



Afb. 26. Detail uit het tweede paneel (afb. 5), tijdens de restauratie.

Het kale hout bij de naad en de kloof aan de bovenkant (zie afb. 25) is van de oude stopsels ontdaan en de holtes zijn opnieuw opgevuld, nu met stukjes eikenhout, die vervolgens in de tint van het omringende hout zullen worden bijgekleurd.

Waar de oorspronkelijke verflaag in lichtere mate beschadigd is, zal deze in de plaatselijke kleur worden geretoucheerd.



Noten

¹ De hoogte van elk paneel is 101 cm, de breedte varieert van 54 cm voor de twee buitenste tot 55,5 cm voor de vijf overige panelen. Het geheel met inbegrip van de lijst is 119 cm hoog en 470 cm breed.

² Op de lijst: *Gheschildert Anno 1504* en op de voet van de voorste zuil in het tweede tafereel: *Ano mcccc en iiiii*.

³ In het standaardwerk van G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, II, 's-Gravenhage 1937, p. 346, wordt meegedeeld dat de gasthuismeesters van het H. Geesthuis of de bestuurders van de hospitaal-broederschap te Alkmaar het schilderij in de St. Laurenskerk lieten plaatsen. Deze bewering wordt daar echter door geen enkele bronvermelding gestaafd. In de catalogus van de tentoonstelling *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1958, wordt in de toelichting bij ons schilderij (nr. 87) opgemerkt dat schilderijen, die de zeven werken van barmhartigheid voorstellen, in het algemeen in gasthuizen worden aangetroffen, dat echter deze opdracht voor de St. Laurenskerk mogelijk in verband mag worden gebracht met de verering van Laurentius, die bekend was om zijn liefde voor armen en zieken.

⁴ Voor gegevens aangaande het vraagstuk van zijn identiteit, reeds kort samengevat in de tentoonstellingscatalogus van 1958 (zie noot 3) p. 89, kan verder verwezen worden naar de aantekening van G. Lemmens op p. 90/91 van de Engelstalige heruitgave van het standaardwerk van Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. x, Leyden-Brussels 1973. Men zal er nu wellicht van uit moeten gaan dat de Meester van Alkmaar eerder ongeveer een leeftijdgenoot van Geertgen tot St. Jans geweest zal zijn dan van de iets jongere lichte kunstenaars, waartoe Jacob Cornelisz. van Oostsanen en Cornelis Buys senior waarschijnlijk behoorden en waartoe misschien ook de in 1540 te Haarlem overleden Pieter Gerritsz. gerekend moet worden. Vereenzelviging van de kunstenaar met een van deze laatste twee schilders zou dan minder aannemelijk zijn dan tot nu toe werd voorgesteld en de mening, door J. Bruyn in *Oud Holland* 81 (1966) naar voren gebracht, dat onze schilder in 1504 een gerijpt kunstenaar moet zijn geweest (p. 199) en omstreeks 1450-'60 geboren werd (p. 224), kan in dit door ons geïntroduceerde zelfportret een zekere steun vinden.

⁵ Vooral door de aanwezigheid, als inzending van het Alkmaarse kerkbestuur, op de *Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche Schilder- en Beeldhouwkunst vóór 1575*, Utrecht (Gebouw van Kunsten en Wetenschappen) 1913 (cat. nr. 56), kwam de belangstelling voor het schilderij goed op gang, zoals o.m. blijkt uit de besprekingen van die tentoonstelling door N. Beets in *Onze Kunst* 25-26 (1914), p. 60 e.v., en door C. H. de Jonge in *Bull. v.d. Ned. Oudheidk. Bond*, 2de serie, 6 (1913), p. 200. In laatstgenoemde bespreking getuigt de auteur van haar bezorgdheid over de slechte conserveringstoestand van het schilderij: *Een goede d.w.z. door een werkelijk deskundige uitgevoerde restauratie ware voor dit merkwaardig document waarlijk geen luxe* (voetnoot op p. 201).

⁶ Mr. J. H. Rombach, adjunct-archivaris van Alkmaar, deelde mij in februari 1973 mee dat Alistair Duke, verbonden aan de Universiteit van Southampton, die een speciale studie van de beeldenstorm in Noord-Holland heeft gemaakt, op grond van de hem bekende gegevens ook vaststelt dat in de zomer van 1566 wel o.m. de Grote Kerk in Alkmaar door de beeldenstormers werd overvallen, maar dat dit gebeurde juist nadat de gilden op bevel van burgemeesters al begonnen waren de *outaren ende beelden* in veiligheid te brengen, en dat de daar aangerichte schade betrekkelijk gering was vergeleken bij die in de eerder overvallen Minderbroederskerk. Over beschadiging van ons schilderij in 1566 bestaat dan ook geen zekerheid. Dat Alkmaar na de overgang in 1572 opnieuw een uitbarsting van de beeldenstorm heeft ondergaan, zoals van andere steden, o.a. Delft, bekend is, blijft mogelijk, maar er zijn geen berichten bekend, die daarvan gewag maken.

⁷ Deze feiten ontleen wij aan het relaas op fol. 214 van het manuscript van Jacob Dircksz. Wijnkoper, *Geschiedkundige aantekeningen betreffende Alkmaar, 1436-1599*, een kroniek, die nog slechts in een 18de eeuws afschrift in het Alkmaarse gemeentearchief bewaard wordt (door Mr. Rombach meegedeeld). Een tweede versie van het verhaal, die in kleinigheden van de kroniek Wijnkoper afwijkt, werd gepubliceerd in Gijsbert Boomkamp, *Alkmaer en deszelfs geschiedenissen*, Rotterdam 1747, p. 387. Hier wordt de plaats van het schilderij iets nauwkeuriger opgegeven: *hangende agter in de groote Kerk, tegens het Doopvond by het groot Orgel*.