

De vroegste glaskartons uit de Sint-Janskerk te Gouda

Het tot dusver bekende materiaal aan tekeningen uit de Noordelijke Nederlanden is eerst voor Lucas van Leyden in zodanige omvang bewaard dat men zich een voorstelling kan maken van zijn tekentalent. Voordien blijft het beperkt tot enkele schetsjes van Hieronymus Bosch (een tekenaar zonder weerga zoals ook blijkt uit de voortekening op zijn panelen) en hier en daar wat werk van anonymi, meestal van tekenaars voor klein glas, dat soms moeilijk te onderkennen is als producten van Noordnederlandse hand. Van kunstenaars als Ouwater, Geertgen tot Sint Jans en Mostaert is geen enkel blad teruggevonden. Met Cornelis Engebrechtsz, van wie kort geleden een goed gedocumenteerde schets werd ontdekt, en Jacob Cornelisz van Oostsanen beginnen wij vaste grond onder de voeten te krijgen. Het heeft daardoor lang geduurd voordat door voorzichtig schiften uit het sterk verspreide 15de eeuwse materiaal enkele stukken konden worden afgezonderd die met schilderijen van Noordnederlandse meesters met noodnamen in verband konden worden gebracht. Een algemene *concensus* bestaat er echter op dit gebied nog lang niet.

Vergaart men het tekenwerk van Lucas van Leyden, bewaard te Londen, Berlijn, Parijs, Rotterdam, Amsterdam, Stockholm, Weimar, Florence, Eton en te Leiden zelf, dan kan men aan de hand hiervan zonder veel moeite een beeld van zijn tekenstijl ná zijn jeugdijaren ontwerpen; al levert het vaststellen van de chronologie nog menig struikelblok op. Zijn ontwikkeling vertoont soms grillige sprongen, mogelijk het gevolg van zijn snelle rijpingsproces. Bovendien blijkt uit de groep tekeningen te Londen dat Lucas in allerlei

technieken heeft gewerkt; wat het vergelijken onderling niet gemakkelijker maakt.

Bij de bestudering van de twaalf kartonstroken voor monumentale glasramen in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam, die sinds de 17de eeuw op naam van Lucas van Leyden staan, dient het voorgaande terdege overwogen te worden. Al door het feit dat zij op schaal werden uitgevoerd vertegenwoordigen zij een heel ander type werk dan de schetsen met de pen, zilverstift of zelfs met krijt, die op de basis van een vluchtig noteren werden opgezet.

Sinds het moment dat deze kartons uit de Sint-Janskerk te Gouda overgebracht werden naar Amsterdam, waar ze na een grondige restauratie in 1906 op 8 oktober 1913 als bruikleen in de verzameling tekeningen werden opgenomen, zijn deze uiterst belangrijke documenten zowel voor de geschiedenis van onze tekenkunst als ook voor die van de glasschilderkunst eigenlijk maar terloops ter sprake gebracht. Men nam vrijwel steeds de toeschrijving voor kennisgeving aan. Slechts eenmaal werden ze uitvoerig beschreven, n.l. in de catalogus van de tentoonstelling van Noordnederlandsche Schilder- en Beeldhouwkunst vóór 1574, die in 1913 te Utrecht gehouden werd. Daarna werden ze met uitzondering van het boek van N. Beets over Lucas van Leyden slechts terloops vermeld; wat ook geldt voor de studie van A. van der Boom over de Monumentale Glasschilderkunst in Nederland.

De voornaamste reden voor het gebrek aan duidelijke uitspraken over deze toch zo belangrijke stukken is wel het ontbreken van elk contemporair document, dat over hun bestemming of de

opdracht ervoor opheldering zou kunnen geven. Het is zelfs niet zeker of ze uiteindelijk wel te maken hebben met de kerk waar ze al in de 17de eeuw bewaard werden; al wordt meestal aangenomen dat ze bestemd waren voor de ramen van de St.-Jan die vóór de vernietigende brand van 1552 deze kerk sierden en die, naar Walvis weet te vermelden, reeds zeer talrijk moeten zijn geweest. Hoewel het ontbreken van vaste gegevens het dus uiterst moeilijk maakt om tot een alleszins verantwoorde bepaling van de tijd van ontstaan en de maker te komen, is het misschien toch wel mogelijk ze iets nader te situeren in de ontwikkeling van de Nederlandse kunst dan tot nu toe is gedaan, zodat de toeschrijving aan Lucas van Leyden uit het begin van de 18de eeuw, die hier en daar met scepticisme behandeld is, wat meer reliëf krijgt.

Behalve de plaats in de ontwikkeling van de tekenkunst dient ook de iconografie van de kartons onder de loupe genomen te worden, omdat een exacte omschrijving van de voorstellingen en het bepalen van de samenhang met uitbeeldingen van dergelijke themata elders misschien gegevens zou kunnen opleveren voor de plaats waarvoor ze bestemd waren.

DE ICONOGRAFIE VAN DE KARTONS

Er bleven vier van een serie van zeven Sacramenten bewaard, elk verdeeld over twee stroken, die soms niet dan weer wel na de restauratie aan elkaar werden gezet. Voor zover de toestand het toelaat de voorstellingen juist te determineren zijn hierop voorgesteld: de Doop, de Confirmatie, de Communie en de Priesterwijding (dit laatste Sacrament levert, zoals wij hieronder zullen zien, moeilijkheden op bij het determineren van de voorstelling, waardoor de mogelijkheid open blijft dat hier de Boete of *Penitentia* is voorgesteld).

Er ontbreken dus voor een volledige serie van de zeven Sacramenten de Biecht of *Confessio*, het Laatste Oliesel en het Huwelijk. Meestal was in een dergelijke Sacramenten-reeks als centrale voorstelling de Eurcharistie inbegrepen. In de Nederlanden zijn hiervan talrijke voorbeelden aan te wijzen beginnende met een serie tapijten die door Philips de Goede in 1439 werd gekocht, ge-

volgd in 1474 door een Sacramenten-serie van Pasquier Grenier van zes voorstellingen die gegroepeerd waren rondom een op de muur geschilderde Eurcharistie¹. Bij deze vroege Sacramentenvoorstellingen werd tevens de prefiguratie van het Sacrament, b.v. naast de Doop de Reiniging van Naäman in de Jordaan en naast het Heilig Oliesel de Zalving van David, afgebeeld. In het altaar van Rogier van der Weyden in het Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen en in het z.g. Cambrai-altaar van Vrancke van der Stoct in het Prado is dit al niet meer het geval². De Eucharistie of de Kruisiging is in deze altaren afgebeeld òf in het koor òf als centrale voorstelling. Men kan aannemen dat, indien er zes Sacramenten in de ramen te Gouda waren afgebeeld, de Eucharistie, het opheffen van de miskelk door de priester of de Kruisiging, eveneens als symbool van het offer van Christus, er als zevende voorstelling aan toegevoegd was. De aanwezigheid van de Communie bevat een aanwijzing dat er in Gouda zeven Sacramenten waren te zien, aangezien in de weinige gevallen waarin dit Sacrament onder de serie opgenomen werd, er steeds zeven en niet zes Sacramentenvoorstellingen aangetroffen worden. Slechts éénmaal vond ik een voorbeeld van een Sacramenten-reeks met zes voorstellingen waarin ook de Communie was opgenomen. Dit is een fresco in de S.Maria Incoronato te Napels uit de 14de eeuw³. Hier is het Huwelijk weggelaten, hetgeen een grote zeldzaamheid is. In de Nederlanden is de Communie slechts éénmaal in een Sacramentenreeks opgenomen en wel op een kazuiel bestemd voor Jacques de Savoie, graaf van Romondt en bisschop van de kathedraal van Lausanne. De tekeningen voor deze Sacramentenvoorstellingen werden door een volgeling van Rogier van der Weyden in Brussel gemaakt⁴. In alle andere Sacramentseries: de altaren van Rogier en Vrancke van der Stoct, in de ramen van de kerk te Hoogstraten⁵ en in het hierna nog verschillende malen te noemen boekje 'Van den seven Sacramenten', dat in 1484 voor het eerst bij Gherit Leew te Gouda uitkwam, ontbreekt dit Sacrament. Ook in het meest volledig bewaard gebleven Engelse raam met Sacramentenvoor-



Afb. 1. Lucas van Leyden (toegeschreven). De Doop. Zwart krijt met wit gehoogd, 151 × 112 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (bruikleen van de Ned. Herv. Gemeente, Gouda).

stellingen⁶ in de kerk van Doddiscombeleigh in Devon uit het begin van de 16de eeuw is onder de zeven voorstellingen geen Communie⁷. Uit het bovenstaande kan de gevolgtrekking worden gemaakt dat de serie in een kapel geplaatst moet zijn, waarin op de wand onder of boven de ramen de Kruisiging of Eucharistie was uitgebeeld of, indien de zeven voorstellingen in één raam verenigd waren, moet in dit raam, mogelijk in een middenvak, deze centrale voorstelling te zien zijn geweest waaromheen misschien de andere zes of zeven Sacramenten waren gegroepeerd. Een dergelijk raam zou dan op zijn minst driemaal 1 m 50 cm – de hoogte van één karton – dus 4 m 50 cm hoog geweest moeten zijn, hetgeen nog betrekkelijk gering is gezien de hoogtematen van de thans zich in de St.-Janskerk bevindende ramen⁸.

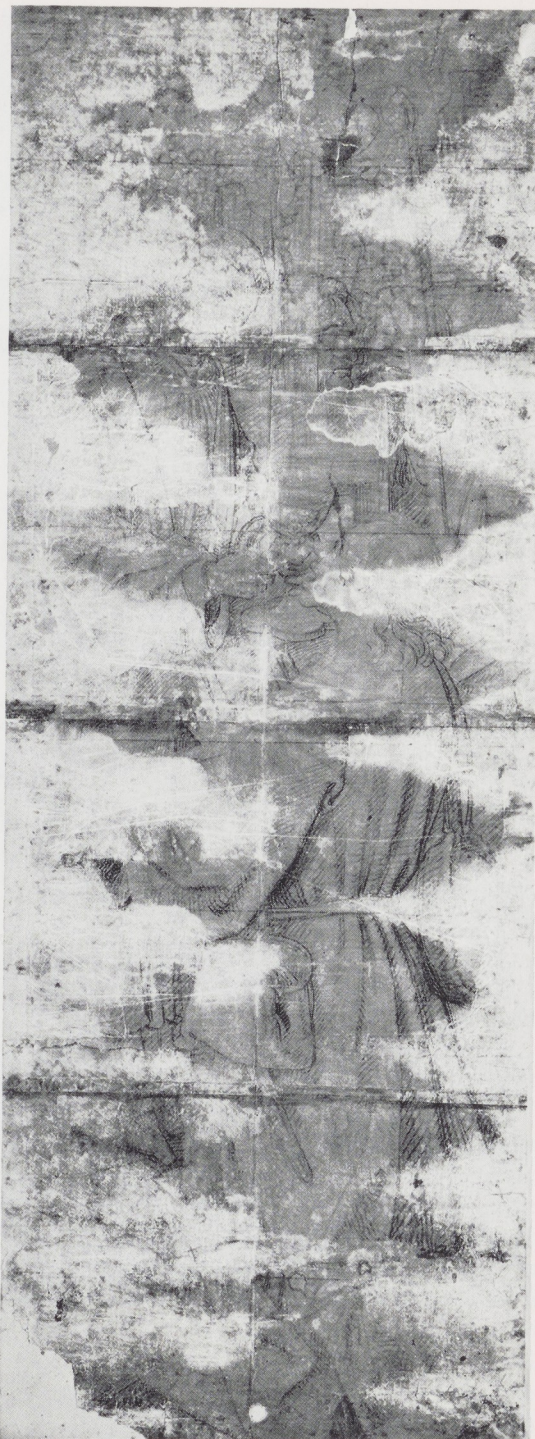
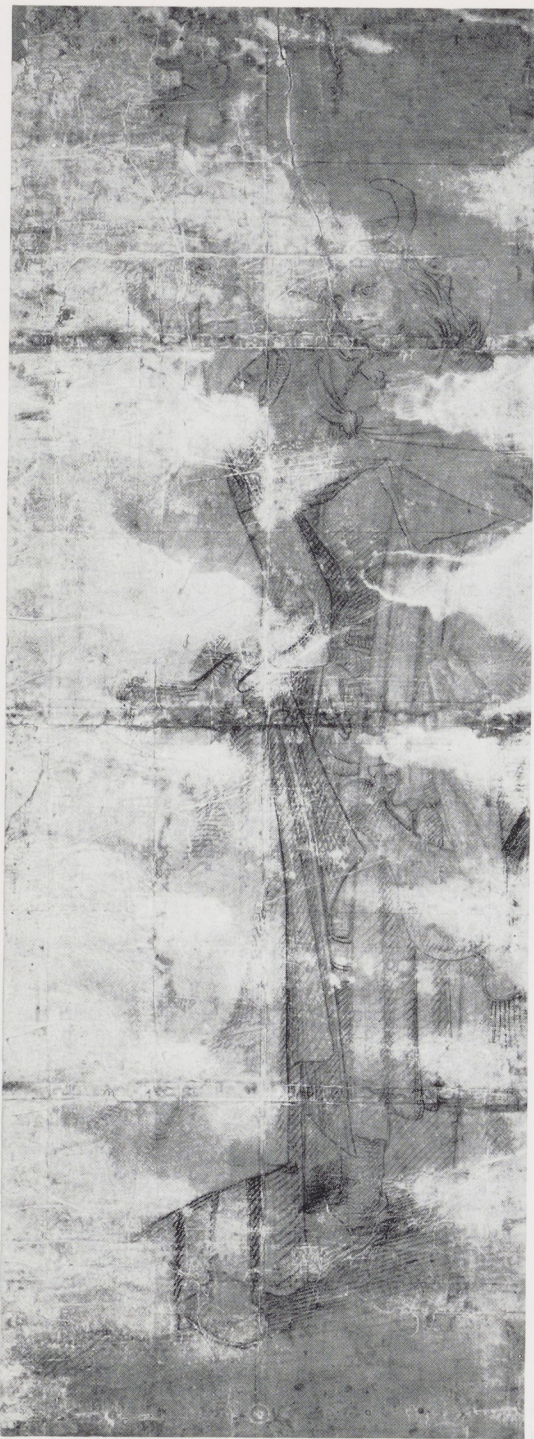
Gaat men na hoe in deze reeks de vier bewaard gebleven Sacramenten zijn uitgebeeld en welke iconografische traditie gevolgd is, dan kan het volgende voor de Doop worden vastgesteld (afb. 1). Zij wordt verricht door de priester, die met gevouwen handen water op het hoofd van het kind sprenkelt. Het kind wordt vastgehouden door de moeder of een vrouwelijke doopgetuige, terwijl de vader of de manlijke doopgetuige het eventjes aanraakt. De priester houdt het kind dus niet bij het dopen vast, zoals in de ramen van de kerk te Hoogstraaten of in het boekje 'Van den Seven Sacramenten' (afb. 5). Dit laatste is niet de meest gebruikelijke wijze van voorstellen, al vindt men haar nog in een Bazels glasruitje van Hans Sur van 1579. Veelvuldiger komt het vasthouden van het kind door de doopgetuige voor zoals in dit karton⁹. Er is echter een belangrijke, en voor zover ik kon nagaan bijna unieke toevoeging op de linkerhelft van het karton te zien, waar een staande knaap een zalfbus in de linker- en een schenkan in de rechterhand houdt. Hij staat met zwaard opzij voor twee kaarsendragers, die men in de meeste doopsènes aantreft. Uit het feit dat deze figuur een zwaard draagt, zou men moeten opmaken, dat hij niet tot de kerkdienaren behoort. Toch moet men in hem de drager van de zalfbus zien die de heilige olie bevat voor het chrisma na de doop.

Er is een voorbeeld van deze zalving bewaard in een laat 15de eeuwse Nederlandse tekening voor een glasrondje te Berlijn, waarop men achter de bisschop, die hier de zalving verricht, een misdienaar ziet met het zalfbusje in de hand¹⁰. De functie van de misdienaar wordt in ons karton dus overgenomen door een wereldlijke figuur. De schenkan die hij draagt komt nergens elders voor. Een feit dat met de iconografie niets te maken heeft dient hier nog te worden vermeld n.l. de decoratieve details van de achtergrond die bij de andere stukken door de slechte toestand niet meer te zien zijn. Wij kunnen hieruit opmaken dat de versierende elementen sober zijn toegepast. De kapitelen en wandnissen zijn uiterst eenvoudig. Er ontbreekt de versieringsdrang van de glas-kartons uit de Zuidnederlandse scholen¹¹. Een dergelijke soberheid in versierend bijwerk treft men bij Cornelis Engebrechtsz nog in een vroeg werk als het Huwelijk van Maria in de vroegere verzameling Medem te Dresden¹² aan en ook bij de prenten van de jonge Lucas van Leyden, b.v. in de prent met David, harpspelend voor Saul (B. 27), waar in de achtergrond nissen met een eenvoudig profiel en pilasters met eenvoudige kapitelen te zien zijn.

De voorstelling van het Vormsel (de *Confirmatio*) (afb. 2) komt overeen met de afbeeldingen die men in de 15de eeuwse Sacramenten-series vindt. Eén klein verschil valt te noteren: de knaap die het teken van het kruis op het voorhoofd krijgt, is niet knielend maar staand weergegeven. Verder is alles volgens het gebruikelijke patroon. De Communie daarentegen heeft evenals de Doop weer ongewone kanten (afb. 3). De priester, met de miskelk in de linkerhand, houdt de hostie aan de knielende communicant voor. Deze wijze van voorstellen komt weinig voor. Men vindt haar alleen in de z.g. *Heures de Milan* op fol. 90^{vo} onder het Laatste Avondmaal¹³. In de schaarse voorbeelden die verder van de Communie voorkomen, zoals het liturgische handschrift (een *Passionale*) in de Universiteitsbibliotheek te Praag (hs. xvii A6) houdt de priester wel de hostie voor de knielende communicant voor, maar de kelk staat hier op het altaar¹⁴. Zoals reeds werd vermeld komt de Com-



Afb. 2a en b. Lucas van Leyden (toegeschreven). Het Vormsel (*Confirmatio*). Zwart krijt met wit gehoogd, 132 × 55 cm en 130 × 53 cm Rijksprentenkabinet, Amsterdam (bruikleen van de Ned. Herv. Gemeente, Gouda).



Afb. 3a en b. Lucas van Leyden (toegeschreven). De Communie. Zwart krijt met wit gehoogd, 151 × 55 cm en 153 × 56 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (bruikleen van de Ned. Herv. Gemeente, Gouda).



Afb. 4. Lucas van Leyden (toegeschreven). De Priesterwijding (*Ordinatio*). Zwart krijt met wit gehoogd, 151,5 × 56 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (bruikleen van de Ned. Herv. Gemeente, Gouda).

munie maar zelden onder de afbeeldingen van de Sacramenten voor. In de Nederlandse series ontbreekt zij b.v. ook onder de Mystieke wijnpers te Aerschot¹⁵. Een sterk afwijkende voorstelling geeft de reeds vermelde koorkap van bisschop Jacques de Savoie van Lausanne. De communicant is hier een priester die de hostie uit de handen van een zittende bisschop ontvangt; dus weer een ander variant van deze voorstelling. Wat echter nergens elders is afgebeeld, is de corresponderende voorstelling op de rechterhelft van dit karton. Hier brengt een jonge vrouw in kap en wijde mantel een laag schaaltje naar haar mond, waaruit zij schijnt te drinken, misschien wijn die de rechts staande priester of subdiaken uitgeschonken heeft. In de catalogus van de tentoonstelling te Utrecht van 1913 wordt dit als de *ablatio* uitgelegd, n.l. het spoelen van de mond na het toedienen van de Communie. Volgens Jos. Braun (Das Christliche Altargerät, München 1931, p. 492) werd de *ablatio*-wijn oorspronkelijk uit een kelk gedronken en wel tot aan de 16de eeuw. Na deze tijd werd door de Synode voorgeschreven dat de kelk achterwege moest blijven en dat men een beker of ander drinkgerei moest gebruiken. Sommige auteurs zien in het drinken van de wijn een voortzetting van de Communie onder twee gedaantes (brood en wijn)¹⁶.

Tenslotte het vierde karton waarop men aan de rechterzijde de staande figuur van een bisschop ziet en aan de linkerkant vier geestelijken(?) (afb. 4). De meest linkse hiervan knielt voor de bisschop. De catalogus van de Utrechtse tentoonstelling van 1913 vermeldt dat drie van de geestelijken (priesters?) geschoren hoofden hebben en alleen de vierde, die geheel links staat, niet. Dit is niet te controleren, aangezien dit karton erg geleden heeft en alleen de linker figuur niet door een latere hand is bijgewerkt. Het is ook niet goed na te gaan of er nog een vijfde figuur voor de bisschop heeft gestaan, zoals de catalogus aangeeft. Uit compositair oogpunt lijkt het echter wel aanmerkelijk.

Indien, zoals de Utrechtse catalogus schrijft, de Priesterwijding of *Ordinatio* is voorgesteld, zou de bisschop of de stola moeten aanraken of de handen



Afb. 5. De Doop. Houtsnede uit 'Van den Seven Sacramenten', Gherit Leew, Gouda, 1484. Koninklijke Bibliotheek, 's-Gravenhage.

van de in te wijden geestelijken om er het teken des kruizes op aan te brengen. Als hij de rechterhand op het hoofd van de knielende man zou leggen (wat ook weer niet te zien is) dan verwacht men in de linkerhand een boek, zoals de meeste voorstellingen te zien geven. Dit boek schijnt echter te ontbreken en het lijkt er ook niet op, dat één van de aanwezigen het voor de bisschop vasthoudt. De enige andere voorstelling waaraan in dit geval gedacht kan worden, is de Boete of *Penitentia*, die overal wordt voorgesteld door een knielende figuur voor een zittende priester of bisschop, aldus b.v. in het boekje van de zeven Sacramenten, het altaar van Rogier van der Weyden te Antwerpen en het Cambrai-altaar in het Prado. De aanwezigheid van de andere geestelijken achter de knielende man is dan echter niet te



Van dat
sacrament der
heiligher oer-
den Ca. i.

Hofstienfis



Het sacrament der heiligher oerden is gheordineert om die ghebreken van onweetenſcap om dies wille dat die ghemeynen luyden haer ghebreken en ſonden niet en verſaen. dus ſoe heeft die heylighe kerche eenighe bequame perſonen gheordineert ende gheſchicket om den ghemeynen menſchen ten verſtande van haren ſecten te brengen. te raden en die gheſtelijche medicinen te dienen en te gheuen elcherlijch nae ſijnre behoeften. ende van deſer ordinaſcie ſijn .ij. graden. die welcke alle bidden eerwaerdighen biſcopē ende elcherlijch in ſijn biſdoem gheordineert worden.

niet te min men oint eenighe abten ende curyten die welcke voerpreuilegien of gheuoenten die eerſte crune gheuen moghen. en deſe eerſte crune is dat beghinſel. en die eerſte graet der heiligher oerden en daerom ſoe ſyn ſi clercken ghetoemt. die deſe eerſte graet ontfanghen hebben. Actoer. ſyn deſe clercken ghehouden den crupn te draghen Hofstienfis. is dat ſi heylighouden voer clercken. en deſe crupne ſonder behoerlike ſake dat of laten ſi ſondighen dootliken. Actoer. en of deſe clert ghehuwelict waer Hofstienfis. daer en leit niet an. in dien hi in wille is tot eniger tijt in dien ſijn huylrouwe of liuich worde dat hi in dat gheual gheue ſcie wil worden en aen die gheſtelike ſtaet wil bliuē

Actoer. en deſe clercken al iſt dat ſi ghehuwelict ſyn ſullen ſi lude in dat gheual oec die preuilegie der clercken ghebruken Hofstienfis. is dat ſi een macht ghetrouwet hebben. ſoe ghebruken ſi der clercken preuilegie en al dat in ſulcken ſchyn als of ſi die anderde oerden ontfanghen hadden. Mer neemt een clere een weduwe of een die gheen macht en is. of nae touerlyden van ſinen wite neemt hi een ander wijf ſo noemmen hem bigamum. en ouermits dien ſo verliet ſi alle preuilegie der clereſcap. Ende iſt dat hi als dan crupne draecht. hi valt daer bi inden banne wel verſtaende iſt dat hi wrenſcap heeft dat hi een ghebroken wijf ghetrouwet heeft. Actoer. en wat is deſer clercken van ſimpel crupne haer officie. Hofstienfis. is in der kercken te ſinghen en die psalmen te lezen. en daer om ſoe noemmen deſe clercken oech psalmiſten. ende ſoe onte materie is vane sacrament der heiligher oerden. ende die ghene welcke deſe heiligher oerden ſullen ontfanghen. moeten alle voer clercken weſen. Ende daer omme ſoe hebbe ich dy nu hier gheſeyt wie dat

Afb. 6. De Priesterwijding. Houtsnede uit 'Van den Seven Sacramenten', Gherit Leew, Gouda, 1484. Koninklijke Bibliotheek, 's-Gravenhage.

verklaren. Bij dit karton kan dus de voorstelling moeilijk met zekerheid worden vastgesteld. Het reeds in 1913 geopperde thema, de Priesterwijding, blijft echter de meest waarschijnlijke oplossing.

Afgezien van het feit dat het voorkomen van de *Communio* deze Sacramenten-reeks dus alleen aparte plaats doet innemen onder de andere Nederlandse uitbeeldingen van het thema, waarbij nog opgemerkt mag worden dat dit zelfs ontbreekt in een ter plaatse verschenen boekje over het onderwerp, zijn er in de wijze van uitbeelden van twee van de vier bewaard gebleven Sacramenten zeer opvallende verschillen met de gebruikelijke iconografie van deze voorstellingen zowel in Nederlandse als buitenlandse Sacramenten-reeksen. Men zou deze verschillen kunnen toeschrijven aan de

tussenkomst van een theoloog, maar, zoals wij bij de Doop zagen, lijkt het er ook op dat de tekenaar om compositorische redenen behoefte had aan deze toevoegingen. Hetzelfde geldt voor het negeren van zittende of knielende figuren die de voorstelling in verschillende gevallen vereist. Ook hier lijkt de tekenaar door zijn voorkeur voor gesloten groepen als het maar enigszins mogelijk was tot het uitbeelden van een staande figuur te zijn overgegaan.

Aan de hand van deze vier Sacramenten kunnen wij dus de conclusie trekken, dat de kunstenaar die de kartons tekende met een grote mate van zelfstandigheid is opgetreden en geen gebruikelijke wegen bij de uitbeelding heeft gevolgd. Dit is moeilijker vast te stellen voor de overige



Afb. 7. Onbekende kunstenaar uit de omgeving van Lucas van Leyden. De Heilige Martha. Zwart krijt (later opgewerkt met penseel), 151,5 × 56 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (bruikleen van de Ned. Herv. Gemeente, Gouda).



Afb. 8. Lucas van Leyden (toegeschreven). Jongeman met een engel. Zwart krijt met wit gehoogd, 137 × 55,5 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (bruikleen van de Ned. Herv. Gemeente, Gouda).

karton-fragmenten. Bij geen enkele is hier de uitbeelding van het gehele thema aanwezig. Het grootste fragment geeft een staande vrouwelijke heilige te zien met een emmertje in de linker- en een wijwaterkwast in de rechter hand (afb. 7). Achter haar ziet men twee oude mannen. De attributen van de heilige zijn die van de heilige Martha, die in Tarascon een uit de rivier opduikende draak met de wijwaterkwast bedwong. De twee oude mannen zouden dan haar begeleiders op haar reis door de Provence kunnen zijn en waarschijnlijk was op de andere helft van het karton de heilige Magdalena, de zuster van Martha, voorgesteld. De drie andere fragmenten, waarvan er één in zeer slechte staat verkeert, leveren nog grotere vraagtekens op. Wat b.v. te denken van het karton (in slechte toestand), waarop met enige moeite een engel te onderscheiden is, die een naast hem staande figuur ergens op wijst (afb. 8). Deze figuur blijkt bij nauwkeurig toezien een modieus geklede jonge man te zijn met een gevederde baret op het hoofd, die in verschrikte houding op het gebaar van de engel reageert. Dr. Jan Kalf heeft, zoals de Utrechtse catalogus van 1913 schrijft, deze groep als de Roeping van de apostel Philippus door een engel uitgelegd¹⁷ maar in deze uitleg niet verdisconteerd dat wij slechts te maken hebben met de helft van een karton en rechts waarschijnlijk het voorbeeld van afgrijzen van de jongeman te zien was. De engel kan de jongeman op een of ander kwaad gewezen hebben, wat herinnert aan voorstellingen van de Tien Geboden.

Een laat voorbeeld ervan vindt men in het werk van Lucas Cranach, die dit thema afbeeldde in de Lutherhalle te Wittenberg¹⁸, al eerder komt het in één van de ramen van de Münster van Thann (Elzas) voor, n.l. in het eerste kwart van de 15de eeuw¹⁹, en in schilderijen in kerken in Uppland (Zweden) te Vendel, Åretuna en Listlena, die mogelijk ontleend zijn aan een of andere *Beichtspiegel* zoals de Codex 438 van de bibliotheek te Heidelberg²⁰. Er dient ook overwogen te worden of deze scène niet een onderdeel zou kunnen zijn van het verhaal dat in de twee kleine karton-fragmenten is voorgesteld. Dr. Kalf heeft deze beide

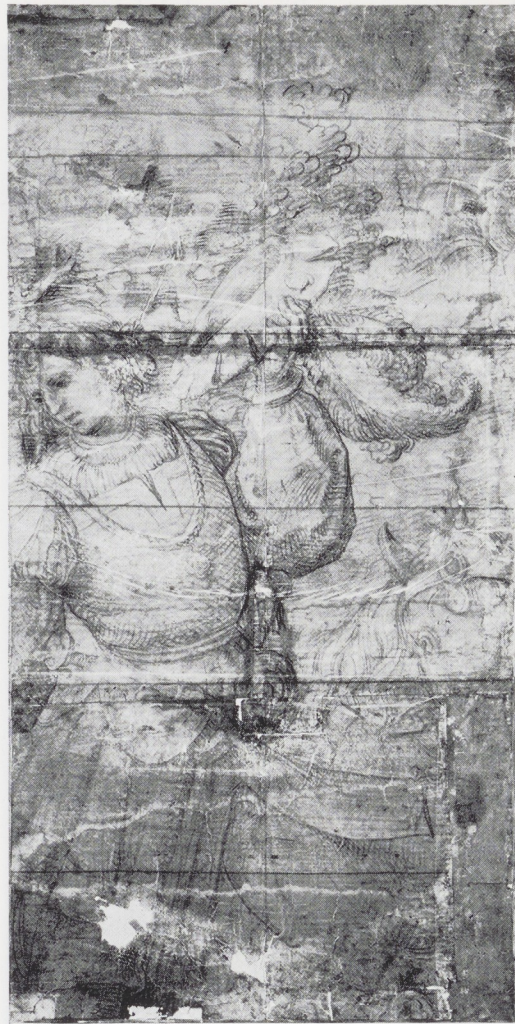
fragmenten in verband gebracht met het leven van de heilige Brigitta van Zweden en ze geduid als episoden uit de bedevaart van Brigitta met haar man, prins Ulf, naar Compostella. Prins Ulf zou, naar hij meende, in dit geval de ruiter zijn, die op één van de kartons met de abdis Brigitta samen op één paard zit (afb. 9). Is hij dezelfde als de andere ruiter die groetend met de hoed van zijn hoge zitplaats naar beneden kijkt (afb. 10)? In het eerste geval zou dan Brigitta met een bisschopsstaf en niet met pelgrimshoed en -staf ter pelgrimsvaart gaan en voor het tweede geval, waar Prins Ulf alleen optreedt, biedt de Brigitta-legende geen aanknopingspunten²¹. Mij dunkt, dat naar een andere interpretatie moet worden uitgezien, die ook nog ruimte biedt om er de jongeling met de engel in op te nemen. Die zou gevonden kunnen worden in de legende van de heilige Gertrudis van Nivelles, de beschermster van de reizenden en noodhelpster tegen de pest en andere ziekten, in wier leven de rit te paard achter een jonge ruiter een belangrijke plaats inneemt. De heilige Gertrudis verloor namelijk een jonge ridder van zijn contract met de duivel door ongemerkt met hem mee te rijden naar de plaats waar hij met de duivel zou samenkomen. De verering van Gertrudis was in de 15de eeuw zeer verspreid en ook in Gouda vindt men er sporen van²². Weliswaar werd in Gouda ook de heilige Brigitta vereerd, wat blijkt uit het in 1477 opgerichte Brigitten-klooster waarvan het koor in 1488 werd gewijd, maar deze stichting bleek al spoedig geen succes. In 1507 trad er al een verslapping van de kloosterregels in en sedert 1514 begon het klooster bezittingen te verkopen, een teken dat het zich nauwelijks meer in stand kon houden²³. Het stichten van een raam in de St. Janskerk door de overste van dit klooster ter ere van de patroonheilige moet daarom ook onwaarschijnlijk worden geacht.

Aangezien het dus bij deze karton-fragmenten, die zoals wij nog nader zullen zien van een andere hand zijn dan de Sacramenten, heel moeilijk is om de voorstelling vast te stellen en de uitbeelding dikwijls zo fragmentarisch is dat elke reconstructie van de compositie onmogelijk blijkt, valt er niets te zeggen over een al of niet oorspronkelijke aan-



Afb. 9. Onbekende kunstenaar uit de omgeving van Lucas van Leyden. De Heilige Gertrudis te paard zittend achter een ridder. Zwart krijt, 103 × 55,5 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (bruikleen van de Ned. Herv. Gemeente, Gouda).

pak. Het enige wat aan de hand van het karton van de heilige Martha op te merken valt, is een wat vloeiender voordracht die aan Zuidnederlandse invloed doet denken. De rijzige figuur van Martha in haar breed geplooid mantel doet denken aan vrouwenfiguren van Provost en de twee mannen met fantastische hoofddekels achter haar, lijken op figuren van Jan de Beer²⁴.



Afb. 10. Onbekende kunstenaar uit de omgeving van Lucas van Leyden. De ridder neemt afscheid. Zwart krijt, 112,5 × 55,5 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (bruikleen van de Ned. Herv. Gemeente, Gouda).

DE HERKOMST EN VROEGERE BESCHRIJVING VAN DE KARTONS

De vroegste vermelding van de kartons komt voor in het werk van J. Walvis, *Beschrijving van de Stad Gouda*, Dl. II van 1714 (p. 88 en 89). Walvis schrijft 'dat een middelmatige kenner van oude konste, er zo in kleedinge als hulsels en or-

donnantiën eenen Lucas van Leyden in ziet²⁵. Interessant is dat hier reeds op de compositie van de kartons gewezen wordt en dat men in het begin van de 18de eeuw blijkbaar aan de toeschrijving aan Lucas van Leyden niet twijfelde. Op zich zelf betekent het laatste niet veel, want de kunst van Lucas van Leyden was in de 17de eeuw een verzamelingbegrip voor kunstwerken uit de late Gothiek en beginnende Renaissance. Deze Lucas-traditie bleef in de 19de eeuw gehandhaafd en, zoals wij zullen zien, heeft men er ook nauwelijks aan getornd in de 20ste eeuw. Men nam ook zonder kritiek het idee van Walvis over dat de kartons bestemd waren voor de middenstukken van glazen die verder met wit glas gevuld waren. In Walvis' tijd waren ze in de Kerkkamer opgeborgen in rollen (naar de schrijver mededeelt twaalf stuks; ze waren dus toen niet aan elkaar gezet) op 'een zolderinge' die met tralies afgesloten was. De laatste maatregel werd in 1650 genomen, waarmee een eind kwam aan de onzorgvuldige berging in pakmanden in het koor; iedereen kon er daar in grabbelen. Geen wonder dat er veel verloren is gegaan en misschien in stukken verkwanseld.

Na Walvis wijdde C.J. de Lange van Wijngaarden in zijn verhandeling over de Goudse Glazen van 1807 enkele zinnen aan de kartons van Lucas van Leyden. Onderscheid tussen die van Lucas en enkele van andere hand werd voor het eerst door Christiaan Kramm in 1853 gemaakt²⁶. Kramm twijfelt niet aan het auteurschap van Lucas 'want buiten op de kartons staat de naam van Lucas van Leyden'. Slechts drie zijn volgens hem van oudere en stijvere manier, waarmee hij duidelijk blijkt geeft de overeenkomst van het karton met de jongeman en de engel met de Sacramenten-serie gezien te hebben.

Mr. N. Beets was de eerste die de kartons uitvoeriger in het Supplement van de catalogus van de tentoonstelling 'Noord-nederlandsche Schilderen Beeldhouwkunst vóór 1575' te Utrecht in 1913 behandelde²⁷. Hij wees op de mogelijkheid dat de Sacramenten-serie bestemd zou zijn geweest voor de Sacramentskapel in het Zuiderkruispand van de Goudse St.-Jan. Deze kapel was door Jacob Paeuwe in 1438 gesticht en na de brand van 1457 opnieuw

ingericht²⁸. Beets beschrijft alle kartons, maar maakt in de catalogus geen onderscheid tussen de Sacramenten-serie en de rest. Wel merkt hij op bij het karton met de Jongeman en de Engel (door hem als de Roeping van de apostel Philippus geïdentificeerd) dat de zuil met het acanthus-achtig ornament links in Lucas' prenten vóór 1527 terug te vinden is. In zijn boek over Lucas van Leyden van 1913 ging Beets nader op de samenhang van de kartons met ander werk van Lucas in en om dit te illustreren wees hij op het jongensportret in het Britse Museum (Popham, 1932, p. 28, nr. 2), een tekening met zwart krijt, die inderdaad ten nauwste samenhangt met de kartons. Hij stelde hier als datering voor de jaren om 1515²⁹. Het stijlverschil tussen de Sacramenten en de drie fragmenten, waaronder de heilige Martha, schreef hij toe aan de samenwerking met Pieter Cornelisz Kunst. In een artikel in 'Onze Kunst' van 1914 kwam hij echter op dit oordeel terug en noemde hij de drie andere fragmenten minder Noordnederlands dan de Sacramentenserie³⁰.

Na de intensieve bemoeïing van Beets luwde de aandacht voor deze interessante groep tekeningen. Friedländer vermeldde ze terloops in deel x van zijn Altniederländische Malerei (p. 104) zonder onderscheid te maken tussen de twee groepen en hetzelfde deed G. J. Hoogerwerff in het derde deel van zijn Noordnederlandsche Schilderkunst (p. 312). In plaats van vier noemt deze schrijver slechts drie kartons voor de Sacramenten en als datering opperde hij 1520 tot 1530, een onwaarschijnlijk laat moment, waarbij nòch met de stijl nòch met de datering van de costuums rekening werd gehouden.

Tenslotte werden ze besproken door A. van der Boom in zijn boek over de Monumentale Glas-schilderkunst in Nederland (p. 111-113).

Deze schrijver wist niets aan de vorige vermeldingen toe te voegen. Het verschil tussen de groepen noemt hij niet en zonder aarzeling nam hij Hoogewerff's late datering over met de oppervlakkige constatering dat men stijl en factuur van deze kartons in de portrettekeningen van 1521 terugvindt. Het enige argument voor een overeenstemming met Lucas' werk dat

Van der Boom naar voren heeft gebracht, is de nogal dwaze opmerking dat de stijl van de tekeningen 'gevormd is uit de eischen der koperen houtgravure'. Er blijkt uit dat van der Boom Lucas' gravures nooit met aandacht heeft bekeken en evenmin het tekenwerk van Lucas kende, want de gravures met hun uiterst fijne en nogal vlakke graverstijl zijn volkomen anders van factuur dan de kartons met hun krachtige, hoekige arceringen en als men de tekeningen van Lucas doorloopt, dan blijkt dat hij studies heeft gemaakt voor houtsneden met rondlopende arceringen, die weer een ander beeld geven. Het enige waarmee de tekenstijl van de kartons enigszins te vergelijken is, zijn de voortekeningen op de panelen van Lucas die J. R. J. van Asperen de Boer met een ingenieuze methode heeft weten te fotograferen.

In de hierbovengenoemde literatuur over de kartons is één ding steeds over het hoofd gezien n.l. het feit dat in de kartons voor de Sacramenten en in de andere groep met de heilige Martha en de z.g. Brigitta-voorstellingen vrijwel hetzelfde watermerk, een gothische P (Briquet 8538), voorkomt en dat de techniek van alle kartons niet erg verschillend is met uitzondering van het karton van de heilige Martha. De tekeningen zijn aangebracht op een enigszins grijs getint papier, waarop met zwart krijt en witte hoogsels getekend is. In het karton van de heilige Martha lijkt het of deze arceringen in elkaar gedoezeld zijn, maar dit kan ook liggen aan latere behandelingen, want juist dit karton schijnt nogal onder handen genomen te zijn en een latere hand heeft hier penseelarceringen toegevoegd, die in een andere stijl zijn uitgevoerd. Kortgeleden heb ik zelf het vermoeden uitgesproken dat de kartons naar voorstudies van verschillende meesters door eenzelfde uitvoerende hand getekend zouden zijn³¹. Ik ben hier niet zo zeker meer van, maar ik meen wel dat er nauwe samenwerking tussen de uitvoerende handen moet zijn geweest.

COMPOSITIE, STIJL EN DATERING VAN DE KARTONS

Hierboven wees ik op een eigen interpretatie bij de Doop, Communie en Priesterwijding.

Hoewel enkele afwijkende iconografische details misschien eerder op rekening van een theoloog dan op die van de kunstenaar geplaatst moeten worden leek het toch dat compositorische overwegingen bij het uitwerken van de themata een rol gespeeld hebben met name bij de schikking van de figuren in tegenover elkaar gestelde compacte groepen. Zo staan in de Doop de ouders met nog een doopgetuige en de priester aan een kant om het doopvont en aan de andere kant de kaarsendragers met de jongen die de zalfbus draagt. De laatste is tevens de verbindende schakel met de groep om het doopvont. Bij het Vormsel vervult de op de rug geziene jongeman met baret in de rechterstrook eenzelfde verbindende functie. De opstelling is hier wel eenvoudiger maar ook hier valt de compacte samenstelling van de groep op.

In eerste aanleg vertonen de compositie-schema's van deze kartons punten van overeenkomst met die in het Sacramenten-boekje van 1484. De weergave van de Priesterwijding is zelfs, zij het in tegengestelde richting, bijna identiek (afb. 4). Ook in de Doop is er overeenstemming met de groep rondom het doopvont maar verder zijn hier geen duidelijke relaties.

Er is vrijwel geen verband tussen deze kartons en de Zuidnederlandse uitbeeldingen van de Sacramenten, noch met die uit de 15de noch met die uit de 16de eeuw. Er kan dus gesproken worden van een eigen conceptie die enkele aanknopingspunten heeft met de locale traditie, vertegenwoordigd door het boekje met Goudse houtsneden.

Wat de stijl betreft is het niet moeilijk te zien dat de tekenaar nog geen invloed van het laatgotische maniërisme onderging en evenmin zich aan Dürers prenten schoolde. Men vindt geen overvloedig geknakte gewaadplooien, geen gecompliceerde standen of bewegingsrythmiek. De voordracht is nuchter, de lichamen steunen op beide benen. Ze zijn van opzij, van achteren of geheel frontaal gezien. Er is weinig relatie onderling. De handen, hoofden en mantels zijn uiterst simpel, soms op het hoekige en lompe af, weergegeven. Probeert men na te gaan waar de directe



Afb. 11. Meester van het Johannesaltaar. De vlucht van de Heilige Elisabeth en de kleine Johannes de Doper, detail. Paneel, 132 × 95 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

voorstadia liggen voor deze figuren en de wijze van uitbeelding dan komt het werk van een kunstenaar uit de Noordnederlandse kunst van de 15de eeuw nog het meest in aanmerking, n.l. dat van de Meester van het Johannes-altaar³².

Twee panelen uit dit oeuvre worden in het Museum Boymans-van Beuningen en één in het Museum te Philadelphia bewaard (afb. 11 en 12). Evenals de karton-tekenaar formeert de Johannesmeester graag gesloten figurengroepen; hij bedient zich daarbij ook van op de rug geziene personen in de voorgrond en zijn figuren zijn plomp en simpel van contour. Jaren geleden schreef ik aan deze kunstenaar een studie voor een glasrondje in de Uffizi met de Marteling van de heilige Andreas toe (afb. 13)³³. E. Reznicek nam deze toeschrijving in zijn catalogus van de Nederlandse tekeningen³⁴ over en kortgeleden vond ik een nieuw verworven blad met de Maaltijd van 'Sorgheloos' van dezelfde kunstenaar in het Brits Museum (afb. 14)³⁵. In deze bladen is de tekenstijl van de kartons als het ware in eerste aanleg aanwezig: de plooischikking, die door nadrukkelijk aangebrachte arceringen bijna overdreven plastisch is uitgewerkt en de wijze waarop de gezichten zijn gemodelleerd met schaduwen in de wangen en onder de ogen, het zijn als het ware

eerste pogingen in de richting waarin de karton-tekenaar met toepassing van grotere regelmatigheid is verder gegaan.

Behoudens deze band met werk dat nog vóór 1500 werd uitgevoerd vertonen de figuren en ook de samenschikking ervan in de kartons ook enige verwantschap met een aantal vroege werken van Engebrechtsz, in het bijzonder met het Huwelijk van Maria en Joseph, dat uit de Dresdense verzameling Medem naar de Verenigde Staten is verhuisd³⁶. Dit schilderij en de Doornenkroning in het Museum te Dahlem (Berlijn)³⁷ bevatten een aantal compositorische elementen die in de kartons op evenwichtiger manier zijn uitgewerkt. Pelinck heeft deze panelen zeer vroeg gedateerd, tussen 1495 en 1500³⁸, zodat ze nauwelijks een rol gespeeld kunnen hebben in de ontwikkeling van Lucas van Leyden dus ook niet bij het ontwerpen van de kartons, als men blijft vasthouden aan het traditionele auteurschap ervan.

Maar om de positie ten opzichte van deze voorgangers in de juiste verhouding te zien dienen wij eerst na te gaan waar de kartons, die Walvis al als werk van Lucas zag, in zijn ontwikkeling zouden moeten worden geplaatst. Deze vraag is vrijwel nergens duidelijk gesteld. Alleen Beets heeft er zich rekenschap van gegeven toen hij vergelijkingen trok met het andere werk van Lucas en zeer juist opmerkte dat de zwart krijtstudie van een jongenskop in het Brits Museum (Cat. Popham, p. 28 nr. 2) in nauwe relatie met de kartons kan worden gezien (afb. 15). Dit blad is afkomstig uit het Album met Lucas' tekeningen samengesteld in 1637, dat behalve het Lucas van Leyden-bezit van het Brits Museum ook werk van Hollandse anonymi, van Jan de Beer en werk uit de kring van Engebrechtsz bevatte. De tekening in kwestie, die door een latere hand met de L. van Lucas is voorzien, is een apart geval onder de Lucas-tekeningen van het Museum maar er behoeft niet aan getwijfeld te worden als men haar vergelijkt met zijn vroege werk zoals de 'Schaakspelers' te Berlijn, de gravure met Mahomet en de Monnik Sergius (B. 126) of de Sint Maarten-houtsnode in het *Breviarium insignis*



Afb. 12. Meester van het Johannesaltaar. De ontmoeting van Christus en Johannes de Doper. Paneel, 123,5 × 94 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Afb. 13. Meester van het Johannesaltaar. De marteling van de Heilige Andreas, 20,5 × 24,4 cm. Gabinetto dei Disegni, Uffizi, Florence.

ecclesia Trajectensis (afb. 16). Pophams datering, omstreeks 1508, valt daarom moeilijk tegen te spreken. Het is het enige stuk, afkomstig uit een betrouwbare bron, waarin de brede, simpele stijl van Lucas in zijn jonge jaren voor ons is bewaard gebleven. Dezelfde simpele maar doeltreffende vormgeving vertoont ook de Sint Maarten in het Utrechtse Breviarium. In deze vroege kop is op de tegenstellingen tussen licht en donker nog sterk de nadruk gelegd en de contouren zijn heel krachtig neergezet wat doet vermoeden dat de jonge kunstenaar zelf in het hout gesneden heeft. Zijn stijl op dit moment

laat zich vergelijken met enkele Noordnederlandse houtsneden, het best vertegenwoordigd door een fragment van een Credo-serie in de Stadtbibliothek te Frankfort (besproken en afgebeeld door K. Steinbart, *Das Holzschnittwerk des Jakob Cornelisz von Amsterdam*, 1937, afb. pp. 114, 115, 116 en door Steinbart terecht vergeleken met de grote Petrus-houtsnede van Lucas te New York)³⁹ (afb. 16 en 17). De apostelkoppen van deze Credo-serie laten zich bovendien goed vergelijken met enkele koppen uit de Sacramenten-serie, b.v. die van de kaarsendragers in het karton met de Doop⁴⁰.



Afb. 14. Meester van het Johannesaltaar. De maaltijd van Sorgheloos. Pen en bruine inkt, Diam 22,2 cm. Printroom British Museum, Londen.

Afb. 17 en 18. Twee fragmenten uit een Credo-serie. ►
Houtsneden. Vroeger Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt.



Afb. 15. Lucas van Leyden. Kop van een jongeman. Zwart krijt, 20,5 × 16,4 cm. Printroom British Museum, Londen.



Afb. 16. Lucas van Leyden. De Heilige Maarten. Houtsnede, 17,5 × 16 cm, uit het Breviarium Trajectense.





Afb. 19. Pieter Cornelisz Kunst. De Heilige Dominicus. Pen in bruin, 20 × 13 cm. Pierpont Morgan Library, New York.



Afb. 20. Pieter Cornelisz Kunst. De Heilige Benedictus. Pen in bruin, 20 × 13 cm. Pierpont Morgan Library, New York.

Indien wij dus de kartons in dezelfde tijd dateren als de jongenskop in het Brits Museum, omstreeks 1508, zouden wij hiermee ongeveer het vroegste staal van Lucas' tekenwerk voor ons hebben. Alleen twee bladen in het Brits Museum, de dikwijls afgewezen penstudie voor een glasrondje met Daniël in de Leeuwenkuil en de illustratie van Boccaccio's *De Claris Mulieribus* (resp. nr. 3 en 1 van Pophams catalogus) zouden òf iets vroeger òf ongeveer in dezelfde tijd te dateren zijn. Beide laatste bladen zijn met de pen getekend en daardoor alweer moeilijker te vergelijken met de forse aanpak van de karton-tekeningen. Onderling zijn ze echter ook weer verschillend. De tekening met Daniël in de Leeuwenkuil komt dichtbij Lucas' vroegste houtsnede terwijl

het blad met de Meniae, die uit de gevangenis ontsnappen, meer de stijl van de vroege gravures volgt. Er is dus in het vroege werk van Lucas een zekere tweeslachtigheid, waarschijnlijk veroorzaakt door de bestemming waaraan het blad beantwoorden moest.

Een vraagpunt blijft echter of de wat gelijkmatige en weinig persoonlijke tekenstijl waarin vooral de Sacramenten-kartons zijn uitgevoerd wel op Lucas' hand wijst en of niet een karton-tekenaar de schetsen van Lucas op schaal heeft uitgevoerd. Op dit punt kom ik later nog terug. Voorzover de toestand een juiste beoordeling toelaat komt dezelfde tekenhand ook in het karton-fragment, waarop een jonge man met een engel te zien is, voor. Een minder straffe uitvoering vertonen de

drie overige kartonfragmenten, de abdis en een edelman te paard, de te paard zittende groetende edelman en de heilige Martha met haar begeleiders. Het laatste stuk is ongetwijfeld bijgewerkt zowel met krijt over de oorspronkelijke contouren heen als met penseel-arceringen in de plooiën. Waarschijnlijk zijn ook de gedoezelde partijen in de mantel een correctie uit later tijd. Over de tekenaar van dit karton valt dus weinig te zeggen. De andere twee fragmenten zijn vrijwel niet geretoucheerd. De tekenhand is hier lossier en voor een karton zelfs merkwaardig schetsmatig, b.v. in de boompartijen achter de groetende ruiter. Handen en gezichten zijn met minder ferm aangebrachte contouren uitgevoerd. Het is niet onmogelijk, gezien de costuums en de gelubde baretten, dat deze bladen iets later zijn en bestemd waren voor ramen in een ander deel van de kerk. De tekenaar die de serie Sacramenten naar een ontwerp van Lucas uitvoerde kan hier misschien naar eigen voor-tekening zijn verder gegaan.

Men moet echter om het bewijs dat Lucas de Sacramenten-kartons kan hebben ontworpen ook de vraag onder ogen zien of een jonge man die zijn leertijd nauwelijks had voltooid wel zo'n belangrijke opdracht als het ontwerpen van de ramen van de Goudse St.-Jan gekregen kan hebben. Het lijkt aannemelijker dat hij met een oudere kunstenaar heeft samengewerkt die al in Gouda bekendheid genoot.

Twee kunstenaars komen hiervoor in aanmerking: de vader van Lucas, Hughe Jacobsz, en de oudste zoon van Engebrechtsz, Pieter Cornelisz Kunst, die volgens van Mander Lucas vertrouwd maakte met het schilderen op glas. Nemen wij aan dat Lucas met zijn vader heeft samengewerkt dan staan wij voor de vraag hoe het werk van Hughe Jacobsz er uit heeft gezien. Wij hebben de keus tussen twee groepen schilderijen, die beide in verband gebracht zijn met deze omstreden figuur.

Reeds in 1905 kwam Franz Dülberg met de toen nog weinig door bewijzen gesteunde hypothese dat een drieliuk met de Calvarieberg te Turijn, gesigneerd met een L, niet aan Lucas maar aan

zijn vader moest worden toegeschreven⁴¹. Friedländer negeerde deze veronderstelling. Hij wees op een Kruisiging in het Städel Institut te Frankfurt die zonder twijfel van dezelfde hand is en die Dülberg dan ook aan Hughe Jacobsz toeschreef⁴². Hoogewerff sloot zich bij Dülbergs hypothese aan met het argument dat beide hier genoemde stukken al in de 18de eeuw als werk van Lucas van Leyden golden⁴³. In een recent artikel heeft Walter S. Gibson getracht het gebrek aan bewijs voor deze Hughe Jacobsz-these, dat Dülberg noch Hoogewerff voldoende konden aanvullen, met steviger argumenten te staven⁴⁴. Gibson wees er op dat de Zuid Nederlandse invloed, vooral die van het atelier van Van der Goes, in deze stukken verklaard kan worden aan de hand van een opmerking van Van Vaernewijk. Deze schrijft in de 'Historie van Belgis' dat in de Koorkapel van de St.-Pietersabdij te Gent een altaar van meester Hughe van der Leyden stond⁴⁵. Deze Hughe zou Hughe Jacobsz zijn die naar Gibson meent in zijn jonge jaren te Gent en later te Antwerpen zou hebben gewerkt. Dit argument lijkt interessant maar het past ook, zoals wij zullen zien, op de andere groep werk die met de naam van Hughe Jacobsz verbonden werd. De relaties die Gibson aanwees tussen het geschilderde en het gegraveerde werk van Lucas en de twee hierboven genoemde stukken van de meester van de Turijnse Kruisiging zijn minder overtuigend dan zijn eerste argument. Winkler die de Turijnse Kruisiging voor een werk van Engebrechtsz hield, heeft er al op gewezen dat hierin ontleningen aan Lucas' prenten voorkomen en in deze geest moet men ook het geval waarop Gibson wees – de overeenstemming van de naast het kruis staande hoofdman in de Kruisiging te Frankfurt en de Saul in Lucas' gravure B. 27 – blijven zien. Het werk van de meester van de Turijnse Kruisiging is immers vrijwel contemporain met dat van Lucas ontstaan. Deze kunstenaar is een achterblijver die sterk eclectisch te werk ging.

Het jeugdwerk van Lucas van Leyden waarin weinig te merken is van een Zuidnederlandse invloed heeft – behalve de door Gibson opgemerkte overeenstemming in een paar koppen –

niets gemeen met de slappe maar wel verrijnde epigonen-stijl van de meester van de Turijnse Kruisiging. De laatste is geheel op het Zuiden georiënteerd. Er is dan ook geen connectie tussen dit werk en de Goudse kartontekeningen te constateren.

Volgt men daarentegen de hierboven reeds genoemde suggestie, die afkomstig is van I. Q. van Regteren Altena, namelijk dat de schilder van het Johannes-altaar Hughe Jacobsz zou zijn⁴⁶, dan is, zoals wij zagen, de relatie tussen het jeugdwerk van Lucas en de kartons aantoonbaar. De compositorische eigenschappen van de kartons zowel als de vormgeving en de wat boerse voordracht zijn zelfs duidelijk herleidbaar uit het werk van de oudere kunstenaar. Wil men aan Gibsons argument vasthouden, dat Hughe Jacobsz dezelfde is als de door Van Vaernewijk genoemde Hughe van der Leyden, dan leveren de twee hierboven reeds genoemde tekeningen in de Uffizi en te Londen voldoende bewijs dat ook deze kunstenaar het Gentse milieu heeft gekend. In het blad met de Marteling van Andreas in de Uffizi zijn op de voorgrond de twee toeschouwers, van wie er een de arm om de schouders van de ander legt, ontleend aan een Gentse compositie⁴⁷. Deze compositie is ons bekend door een blad uit het Getijdenboek van de meester van Maria van Bourgondië te Wenen, dat ongetwijfeld in een Gents atelier werd gemaakt. In het andere blad te Londen met de maaltijd van 'Sorgheloos' nadert de tekenaar nog meer de tekenant van de meester van de Tobias-legende, waar Popham indertijd ook de Marteling van de heilige Andreas aan toeschreef⁴⁸. De Tobias-meester is echter schraler in zijn vormgeving. Hij staat nog dichter bij het atelier van Van der Goes dan de tekenaar van de twee bladen die hier aan de Meester van het Johannes-altaar worden toegeschreven en die slechts op een terloops contact met Gent wijzen⁴⁹.

De Leidse tekenaars, waaronder Lucas, moeten via dit contact met de Gentse school uiteindelijk hun meest vruchtbare lessen in de vormgeving ontvangen hebben en al valt niet aan te tonen dat de tekenaar van de Marteling van de heilige

Andreas en van de Maaltijd van Sorgheloos, dus de meester van het Johannes-altaar, zelf ook bij de kartons betrokken kan zijn geweest dan moet worden aangenomen dat hij als oudere, reeds in Gouda bekende meester, de geestelijke leider van het project was. Dit zou betekenen dat Pieter Cornelisz Kunst als leider van het team, dat aan de kartons heeft gewerkt, niet in aanmerking komt. Zijn tekenstijl voor zover wij die uit gedateerde tekeningen van 1516 af kennen sluit dit vrijwel uit⁵⁰. Er zijn echter een tweetal bladen die vóór die tijd zijn ontstaan en die de mogelijkheid openlaten dat ook hij bij dit project betrokken kan zijn geweest. De figuren in deze tekeningen waarop de heilige Dominicus en de heilige Benedictus, de heilige Anna met Maria en het kind en de heilige Agatha zijn afgebeeld⁵¹ (afb. 19 en 20), zijn minder beweeglijk dan in het latere werk en de arceringen minder straf doorgevoerd over het hele blad. Vergelijkt men de details van deze tekeningen met die van de karton-tekeningen dan valt behalve de rustige plooiënval ook een overeenstemming in de uitbeelding van de handen en van de mondpartij op. Aangezien juist dit soort details in de kartons van Lucas' tekenant verschilt zou Pieter Cornelisz Kunst misschien de uitvoering van dit werk toevertrouwd kunnen zijn.

Uit hierboven geopperde mogelijkheden kan het volgende worden geconcludeerd:

1e De Sacramenten-serie is nog duidelijk met de 15de eeuwse kunst verwant en in het bijzonder met het werk van de meester van het Johannes-altaar. Dit geldt voor zijn altaar met de voorstellingen van het Johannes-verhaal als voor de later ontstane tekeningen en tevens voor de houtsneden van het Credo die misschien ook op tekeningen van deze kunstenaar teruggaan.

2e De twijfel over de toeschrijving aan Lucas van Leyden kan vooral voorzover dit blijkt uit de compositie, de originaliteit van de uitbeelding en de algemene stijlkenmerken worden geëlimineerd als men de kartons in zijn vroegste periode, omstreeks 1508, dateert, dus in dezelfde tijd als de jongenskop in het Brits Museum.

3e De tekenaar en ontwerper van de heilige Martha is moeilijk vast te stellen door de toestand van dit karton. Er is geen duidelijke aanwijzing dat dit een Zuid-Nederlander zou zijn, zoals Beets heeft gesuggereerd en J. Held in zijn bespreking van het tiende deel van Friedländer's Altniederländische Malerei aannam. Van de overige kartons kan de jongeman met de engel tot het werk van Lucas gerekend worden terwijl de twee ruiters-scènes misschien door de uitvoerder van de kartons op een later tijdstip gemaakt kunnen zijn.

4e Men kan slechts gissen wie de opdracht als leider van het atelier, waarin de kartons ontstaan zijn, ontvangen heeft. Het kerkarchief te Gouda is slechts in gedeelten bewaard en voor de periode van 1491 tot 1543 zijn geen rekenboeken van ontvangst en uitgave bewaard.

Misschien zal het in de toekomst mogelijk zijn door een nauwkeurige vergelijking van de kartons met de ondertekeningen in de schilderijen van Lucas van Leyden en van de meester van het Johannes-altaar, die hier als de vader van Lucas beschouwd wordt, om tot een duidelijker beeld van de ontwikkeling van het tekenen op schaal te komen. In het Centraal Laboratorium te Amsterdam worden de gegevens hiervoor verzameld die, naar ik hoop, binnen niet al te lange tijd beschikbaar zullen zijn. Maar ook dan nog zal men voor de vraag blijven staan of de uitvoering van glaskartons niet een eigen discipline berust, die door de afwezigheid van ander vergelijkingsmateriaal niet meer vast te stellen is.

LUCAS VAN LEYDEN ALS GLASSCHILDER

Van Mander vertelt in de biografie van Cornelis Engebrechtsz dat de oudste zoon van Engebrechtsz, Pieter Cornelisz Kunst, een glasschilder was 'met wien voornoemde Lucas (van Leyden) veel omgang had gedurende zijn leertijd, zodat hij ook een uitnemend glasschilder was' (bewerking A. F. Mirande en G. S. Overdiep, p. 125). Bovendien schrijft hij op een andere plaats dat Goltzius in het bezit was van een van Lucas' glasschilderingen, waarop voorgesteld was hoe dansende vrouwen David na zijn triomf tegemoet

komen. Een dergelijk glas bevindt zich in de Ambrosiana te Milaan. Hoogewerff (*De Noordnederlandsche Schilderkunst* III, p. 314) is er nogal onduidelijk over. Hij haalt de mening van Duitse kunsthistorici aan die het te zwak voor Lucas vinden en verdedigt de toeschrijving aan Lucas; naar zijn mening is er een verloren origineel geweest dat misschien overeenstemt met de prent van Jan Saenredam. Hoewel het glas verschilt van de gravure lijkt het in uitvoering eerder daarop terug te gaan daar deze allerminst uit het begin van de 16de eeuw kan zijn.

Er zijn verschillende glasruiten naar prenten van Lucas uitgevoerd. Een opsomming hiervan laat ik achterwege omdat dit niets tot het probleem, hoe Lucas glas heeft uitgevoerd, zou bijdragen.

Twee mooie glaspanelen met het Oordeel van Salomo en Esther voor Ahasverus, vroeger in de verzameling Oelze te Amsterdam en thans in het Museum te Cleveland werden door Walter S. Gibson (*Bulletin of the Cleveland Museum* 1970, p. 81-92) als werk van Lucas van Leyden of zijn omgeving gepubliceerd. Beide ruiten hebben veeleer met de Antwerpse dan met de Leidse School te maken (zij staan duidelijk in relatie tot het werk van Dieric Vellert). Gibson wees op een tweetal tekeningen in de Albertina, het Oordeel van Salomo, en in het Städel Institut te Frankfurt, Abigaël voor David, die beide tekeningen voor glas uit de omgeving van Lucas zouden kunnen zijn. Een ander blad dat er nog meer als een karton naar Lucas' ontwerp uitziet bevindt zich in het Louvre (*Inventaire Général des Dessins des Ecoles du Nord* par Frits Lugt, p. 30 nr. 87), Jezus de blinden genezend. Deze drie tekeningen zijn echter niet van Lucas' hand zodat zij ons niet veel verder helpen bij een onderzoek naar glas dat Lucas zou hebben ontworpen.

Zou het ontbreken van glas, dat duidelijk de hand van Lucas verraadt, er niet op wijzen dat men Van Manders opmerking niet al te letterlijk nemen moet en dat Lucas in tegenstelling tot Pieter Cornelisz Kunst alleen zo nu en dan ontwerper van glas is geweest? Als ontwerpen voor glasschrijvers zullen misschien zijn gravures van de Ronde Passie van 1509 bedoeld zijn.

Noten

- ¹ De tapijtenseries met Sacramentsvoorstellingen werden besproken door Eric P. Baker in *The Burlington Magazine* LXXXIX (1947) p. 81 e.v. en door William Wells, *ibidem*, CI (1959) p. 97 e.v. en de tapijten van Jean Chevrot, in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* XXIII, 1954, p. 82 e.v.
- ² Over het altaar met de Zeven Sacramenten van Jean Chevrot, bisschop van Doornik, o.m. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 1953, pp. 282-285 en over het z.g. Cambrai-altaar, *ibidem*, noot 283³.
- ³ Het fresco in de S. Maria Incoronato te Napels, thans beschouwd als werk van een volgeling van Simone Martini, o.m. R. v. Marle, *The Italian Schools of Painting V*, p. 232 e.v., aldaar als werk van Roberto Oderisi.
- ⁴ Voor het eerst gepubliceerd in de Vasari Society, part. VIII (1912-13) pl. 15-18 en daarna door C. Dodgson in *The Burlington Magazine* XXIV (1913/14) pp. 230-231 en F. Winkler, *ibidem*, p. 224.
- ⁵ Voor de iconografie van de ramen van de St. Katharinkerkerk te Hoogstraten, J. Helbig, in *Studia Eucharistica*, Antwerpen 1946, p. 369 e.v. en dezelfde in het *Corpus Vitrearium Medii Aevi*, Belgique II, p. 133 e.v.
- ⁶ Over de Engelse ramen met Sacramentsvoorstellingen in de XVde en XVIde eeuw, P. Mc. N. Ruthforth in *The Antiquaries Journal*, vol. IX (1929) p. 382 e.v. Van het boekje 'Van den seven Sacramenten' bestaan latere uitgaven door Jan Seversz, Leiden 1504 en Leiden 1511.
- ⁷ In een van de ramen van Doddiscombeleigh Church zijn ter weerszijden van Christus als Man van Smarten telkens drie Sacramenten afgebeeld en wel Huwelijk, Vormsel, Biecht, Priesterwijding, Doop en Laatste Oliesel. Als zevende staat onder de middenvoorstelling de Eucharistie.
- ⁸ De afmetingen van de tegenwoordige ramen in het Zuiderdwaarskruis, waar de Sacramentskapel werd gesitueerd, zijn 18m.80cm.
- ⁹ Dit komt b.v. voor in het altaar van Rogier van der Weyden te Antwerpen, de tekeningen voor de aurifrisia, toegeschreven aan van der Stoct, te Oxford en de ramen van de St.-Katharinkerkerk te Hoogstraten.
- ¹⁰ Elfried Bock und Jacob Rosenberg, *Die Niederländischen Meister*, Beschr. Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen, Berlin 1931, p. 7, nr. 2401, afgebeeld door Lippmann-Grote II, nr. 219 en F. Winkler *Pantheon* XIX (1961) p. 284 e.v.
- ¹¹ Men vergelijkte voor de ornamentiek in Zuidnederlandse ramen voor 1520, de ramen in de St.-Sulpiciuskerk te Diest, dat van Engelbert van Nassau in de kathedraal te Antwerpen (1503) en van Jacques de Croy in de S. Waudrukerk te Bergen (ca. 1512).
- ¹² Friedländer X, nr. 79, afb. IL, thans in Amerikaans bezit.
- ¹³ Afgebeeld in *Heures de Milan . . . d'après les originaux de la Bibliothèque Trivulziana à Milan avec une introduction par Georg Hulin de Loo*, Bruxelles 1911.
- ¹⁴ Beschreven en afgebeeld in *Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission N.F. XI*, 1885, p. 30 afb. 9.
- ¹⁵ Vgl. J. Gessler, *De Mystieke Wijnpers te Aerschot en elders*, Brussel-Leuven 1939.
- ¹⁶ Na de 12de eeuw werd de Communie onder twee gedaanten niet meer toegepast. Men nam genoegen met het toedienen van het hostie-brood. Het Concilie van Constanz van 1415 decreeteerde dat alleen de priesters onder twee gedaanten moesten communiëren.
- ¹⁷ Bedoeld is de Bijbeltekst uit de Handelingen 8, vers 26 e.v., het moment waarop de engel tegen Philippus zegt naar Gaza te gaan. Deze voorstelling komt later voor in het glas van Dirck Crabeth van 1561 (het carton dateert van 1559). De samensteller van de catalogus van 1913 meende dat deze voorstelling dus reeds vroeger aanwezig was; geïsoleerd uit het verhaal werd deze scène echter nooit voorgesteld.
- ¹⁸ Afgebeeld bij Heinz Lüdecke, *Lucas Cranach der Ältere*, Berlin 1953, afb. 107 als Cranach-Werkstatt.
- ¹⁹ Afgebeeld in René Kirner, *Thann et sa Collégiale*, z.j., p. 19.
- ²⁰ Vgl. B. J. Kilström, *Om tio Guds Bud, Förvännen* 1949, p. 310 e.v. en dezelfde auteur in *Förvännen* 1967, p. 155; voor het handschrift te Heidelberg, J. Seffken, *Der Bildercathechismus des 15e Jahrhunderts*, I, Die Zehn Gebote, Leipzig 1855.
- ²¹ Zie voor het Brigitta-verhaal, F. de Révigny, *Sainte Brigitte de Suède: sa Vie, ses Révélations*, Paris 1892 en de studies van Isak Collijn, *Iconographia Brigittina typographica*, Stockholm 1915-18 en A. Lindblom, *Den heliga Brigittas Bildverk in Skulptur och Malerei*, Stockholm 1918. Zeer verspreid waren omstreeks 1500 de 'Revelationes Brigittae' uitgegeven door Koberger in 1500 te Neurenberg.
- ²² Zie voor de verspreiding van de Gertrudis-cultus: Mathias Zender, *Räume und Schichten Mittelalterlicher Heiligenverehrung*, Düsseldorf 1959, p.p. 89-144. In Gouda wordt al in 1487 over een vicarie van Ste Gertrudis gesproken (vgl. de Rekenboeken van de Sint Janskerk van dit jaar). In 1522/23 wordt door Geertruydt Claesdr een altaar voor deze heilige gesticht (vgl. Mr. J. E. J. Geselschap, *Archieven van de St.-Janskerk te Gouda*, Regesten 1315-1572, Gouda 1961, p. 106). Een voorstelling van Gertrudis met de jonge ridder te paard op een kazuijfel uit de XVIe eeuw in de Gertrudiskerk te Landen. (Tent. cat. St. Gertrudis, Leuven 1959, nr. 39).
- ²³ Over het Goudse Brigitten-klooster, Dalmatius van Heel, in *Haarlemse Bijdragen* LXII, 1953, pp. 136-139.
- ²⁴ Julius Held was de eerste die in verband met deze figuur de naam van Provost opperde. Deze stilistische vergelijking is interessant in verband met het Zuidnederlandse karakter. Naar mijn idee zijn echter de vloeiende plooiën van Martha's mantel en de weggedoezelde lijnen in het gezicht, die de overeenkomst met figuren van Provost suggereren, ontstaan door een latere bewerking van dit karton.
- ²⁵ De opmerking van Walvis betreft alle kartons.
- ²⁶ Christiaan Kramm, *De Goudsche Glazen etc.*, Gouda 2 j. (1853), p. 24 'twee bijzonder die van de Doop, zijn nog nieuw'.

- ²⁷ Supplement van de catalogus der Tentoonstelling van Noord-nederlandsche Schilder- en Beeldhouwkunst vóór 1575, Utrecht 1913, nrs. 25-32, hier ook een juiste opgave van de maten der kartons.
- ²⁸ Zie over deze kapel J. Walvis, o.c., II, p. 23 'het sacramentsaltaar had van ouds een koor (nu zegt men kapel) beslaande het Zuiderkruispant, anders het H. Sacraments-pant van de Kerke'.
- ²⁹ Het blad uit het Brits Museum heeft ook een Gothische P als watermerk maar, volgens vriendelijke mededeling van de heer P. Hulton van het Brits Museum, niet overeenstemmend met Briquet 8538. In Friedländers boek over Lucas van Leyden van 1963, p. 74 wordt een iets latere datering gegeven.
- ³⁰ Onze Kunst XXV (1914), p. 94.
- ³¹ Aldus in Album Amicorum J. G. van Gelder, Den Haag 1973, p. 52.
- ³² Het werk van deze anonymus werd het eerst door M. J. Friedländer in deel V van zijn Altniederländische Malerei in verband gebracht met de houtsnede in de Goudse uitgave van de 'Chevalier délibéré' van Olivier de la Marche van 1486. Hoogewerff (Noord-nederlandsche Schilderkunst II, 285/6) maakte van deze connectie met Gouda geen gewag. I. Q. van Regteren Altena gaf een andere interpretatie van zijn werk (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1955, p. 101 e.v.). Hij breidde het uit met enige panelen die m.i. van andere hand zijn. Andere panelen van dezelfde hand werden door ondergetekende in 1968 gepubliceerd in het Bulletin van het Rijksmuseum p. 3 e.v., n.l. de Bewening in het Museum voor Schone Kunsten te Budapest en een Anna te Drieën met Stichters in het Rijksmuseum. Het sterk gerestaureerde paneel met de Kruisdraging van Christus, vroeger in de verzameling J. W. Frederiks te Den Haag, thans in het museum Boymans-van Beuningen, laat zich moeilijk beoordelen. Het is niet uitgesloten dat de kunstenaar in Gouda school gemaakt heeft. De illustratie van het 'O-Liedwine'-boekje, dat in 1496 bij de Collatie-broeders te Gouda gedrukt werd lijkt in dit atelier ontstaan.
- ³³ De toeschrijving van de Marteling van de heilige Andreas werd het eerst geopperd in Oud Holland 1950, p. 213 noot 1. A. E. Popham had deze tekening in Old Master Drawings, 1936, p. 65 aan de meester van de Tobias-legende toegeschreven.
- ³⁴ Vgl. Cat. Mostra di Disegni fiamminghi e olandesi, Firenze 1964, nr. 3.
- ³⁵ Afgebeeld in British Museum Quarterly XXV, 1962 p. 48 en afb. XXI (als de meester van de Tobias-legende). De gezichtstypen zijn hetzelfde als die van de Anna te Drieën in het Rijksmuseum. Mogelijk is ook het blad met een staande man van achteren gezien te Weimar van dezelfde hand (dit werd al door Popham in 1936 gesuggereerd). Andere toeschrijvingen werden door P. Wescher in The Art Quarterly XXII (1949) p. 249 e.v. voorgestaan. De groep die Wescher bij elkaar bracht is m.i. erg hybridisch. Wel horen bij elkaar het blad met Salome voor Herodes te Stockholm en dat van Rahab met haar maagden te Dresden. De tekening in de Vlg. Fred. Muller, Amsterdam 1908, David harpspelend voor Saul is echter zonder twijfel Keuls.
- ³⁶ Friedländer, o.c., X, nr. 79 en afb. IL.
- ³⁷ Ibidem, nr. 85.
- ³⁸ In: Nederlandsch Kunsthist. Jaarboek II, 1948/49, p. 49 e.v.
- ³⁹ In: Onze Kunst XXV (1914), p. 94.
- ⁴⁰ Deze uiterst belangrijke fragmenten gingen in de recente oorlog verloren, zoals de bibliothecaris van de Stadtbibliotheek mij meedeelde. Uit de afbeeldingen van de Frankforse serie, waarvan geen ander exemplaar bekend is, blijkt dat zij fragmentarisch bewaard bleef. Grotendeels verloren ging nl. de hierbij horende serie Sacramenten. Hiervan zijn de Priesterwijding en het Huwelijk (door Steinbart geïnterpreteerd als Gemeenschap van de heiligen en Biecht) nog te herkennen. Indien deze serie bewaard was gebleven zouden wij wellicht directe voorstadia voor onze Sacramenten-serie bezitten.
- ⁴¹ Franz Dülberg, Frühholänder II, Haarlem 1907, p. 16 en 17.
- ⁴² In: Zeitschrift für Bild. Kunst XLXII (1907), p. 80.
- ⁴³ De Noord-nederlandsche Schilderkunst III (1939) p. 209.
- ⁴⁴ In: Simiolus, 4 (1970), pp. 90-99.
- ⁴⁵ De plaats bij Marcus van Vaernewijk, Historie van Belgis, 1574 (in 1568 verschenen als Den Spiegel der Nederlandsche Autheyt) wordt gecorrumpeerd weergegeven door B. Opmeer in zijn Opus Chronographicum van 1611. Opmeer schrijft op p. 406 reeds over 'Hugo Leydensis deinde Goudensis' wat, zoals Dülberg reeds vaststelde, een verschrijving voor 'Gaudensis' moet zijn.
- ⁴⁶ I. Q. van Regteren Altena, l. c., p. 111.
- ⁴⁷ Het voorbeeld moet waarschijnlijk gezocht worden bij Justus van Ghendt.
- ⁴⁸ A. E. Popham in Old Master Drawings 1936, p. 65.
- ⁴⁹ Hughe of Hüge Jacobsz wordt het eerst als huurder van een huis aan de Heerestraat te Leiden in 1480 genoemd. Sinds 1485 woonde hij als eigenaar in een huis aan de Breestraat. In 1526 woont hij hier nog. Hij wordt in 1494 en 1506 in de lijsten der schutters genoemd. Aangenomen moet dus worden, aangezien hij sinds 1485 hetzelfde huis bleef bewonen, dat hij sinds die tijd niet lang uit Leiden weg was. Een verblijf in het Zuiden zal dus waarschijnlijk tussen 1480 en 1485 geplaatst moeten worden als men tenminste aanneemt met Gibson dat Hüge ca. 1460 geboren werd.
- ⁵⁰ Een blad dat 1516 gedateerd is, werd in 1968 aangekocht door het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.
- ⁵¹ Deze twee bladen, die aan beide zijden betekend zijn, werden geveild te Londen, 26 VI 1969, lot 76 en 77, voordien waren ze in de verzameling Boerlage-Koenigs te Laren (vroeger Vlg. Fred. Muller, Amsterdam 27/29 IV 1927). De hier geopperde veronderstelling dat Pieter Cornelisz Kunst opgetreden zou zijn als de uitvoerder van de kartons berust uitsluitend op de enigszins rigide teken-trant die ook in het later werk van P. C. Kunst te zien is. Het is echter ook mogelijk dat een van de Goudse 'glasmakers' b.v. de oude Crabeth, Pieter Dirckx, die al in 1514 vermeld wordt, uitvoerder was. In dit laatste geval zouden de kartons in het atelier van de Crabeths bewaard gebleven kunnen zijn.