

Werk van een vroege Goudse of Leidse schilder in het Rijksmuseum

In of kort na 1486 verscheen, naar men tegenwoordig aanneemt, bij de Goudse drukker Godfried van Os een van de meest opmerkelijk geïllustreerde boeken die in de 15de eeuwse Nederlanden werden gedrukt. Het was een gedicht geschreven door de *premier maître d'hostel* van Keizer Maximiliaan, Olivier de la Marche, een zeer trouwe dienaar van het huis van Bourgondië, die Karel de Stoute in al zijn ondernemingen op de voet was gevolgd en die steeds voor hem in de bres was gesprongen. In dit gedicht, *Le Chevalier délibéré*, vertelt de auteur in ingewikkelde allegorische taal de lotgevallen van de vorsten die hij op zijn levenspad had ontmoet en in 't bijzonder die van Karel de Stoute. Keizer Maximiliaan had hem in hetzelfde jaar de opvoeding van de jonge Philips de Schone toevertrouwd, zodat Olivier zich meer aan zijn literaire werk kon wijden, waarvan de *Chevalier délibéré* maar een klein onderdeel is. Hij voltooide het manuscript in 1483 en voegde aan een van de teksten een uitvoerige notitie over de illustratie van het boek toe¹.

Die voorschriften werden in het te Gouda gedrukte boek nauwkeurig opgevolgd. Een raadsel blijft het waarom deze uitgave drie jaar na de beëindiging van het manuscript juist te Gouda het licht moest zien. Was het omdat de uitgever Godfried van Os relaties had met de Bourgondische kring? Het lijkt niet onwaarschijnlijk als men leest dat hij in hetzelfde jaar de *Historie vanden edelen Lantsloet ende die scone Sandrijn* en de *Historie van Hertoghe Godevaerts van Boloen* uitgaf, riddersverhalen dus, die eerder voor de adel dan voor de gewone burgerij bestemd schijnen.

Dat de relaties van Godfried van Os zich zeker tot het Zuiden uitstrekten blijkt ook uit het Franse karakter van de Lantsloet-illustraties. Voor de illustraties van de *Chevalier délibéré* moet Godfried echter toch in de Hollandse contrijen naar een kunstenaar hebben omgezien. De figuren die in de 15 houtsneden voorkomen zijn weliswaar ongewoon levendig voor die tijd maar toch nogal plomp en stijfjes in hun bewegingen. Dit en de eenvoudige, zij het kleurrijke wijze, waarop de entourage is uitgebeeld doet direct denken aan Noordnederlandse schilders als de Meester van de Virgo inter Virgines en de Meester van Delft. Bovendien hangt deze illustratie-kunst zò met die van de jonge Jacob Cornelisz van Oostanen en van de illustrator van enkele Schoonhovense boeken als ook van de beroemde Vita Lydwine, die te Schiedam werd uitgegeven, samen, dat men wel moet aannemen dat niet een kunstenaar van buiten maar een Hollander aan het werk is gezet. En omdat Godfried van Os in 1486 met zijn geïllustreerde boeken begint, is er veel voor te zeggen dat hij de illustrator voor zijn *Chevalier délibéré* te Gouda vond.

Ik heb al min of meer aangeduid dat de illustraties van dit boek een belangrijke plaats innemen in de ontwikkeling van de Noordnederlandse boek-illustratie. Voor het eerst wordt de houtsnede gebruikt om met kleine omzichtig aangebrachte arceringen een modelé vooral in de figuren aan te brengen. De kunstenaar die deze houtsneden tekende, legde sterk de nadruk op de vorm en op de vlakken, minder op de contouren. Het gevolg is dat de houtsnijder tot een nieuwe techniek gedwongen werd die soms reeds vooruitloopt op de



Afb. 1. Karel de Stoutte bestrijdt *Accident*, 12de houtsnede uit de *Chevalier délibéré* van Olivier de la Marche.

latere toonhoutsnede. De lineaire houtsnede die men vrijwel in alle andere incunabelen vóór 1500 vindt wordt hier opzij gezet en het resultaat is een veel kleurrijker illustratie-vorm².

De tekenaar die deze houtsneden ontwierp moet wel een schilder geweest zijn, een schilder die vooral met toonverhoudingen werkte. Men heeft om dit te bewijzen zelfs wel gesproken van een impressionistische benadering van het zwart en wit. Men kan ook zeggen dat in deze houtsneden meer dan vroeger een ruimtelijk element gaat meespreken. Als voorbeeld neem ik een van de houtsneden uit de *Chevalier délibéré* waarin de kunstenaar een bijzonder moeilijke opgave moest oplossen, namelijk het gedrang tijdens een toernooi tussen hertog Karel en *Accident* (afb. 1). De



Afb. 2. *Fresche memoire* toont aan de Schrijver de graven van de groten uit het verleden, 10de houtsnede uit de *Chevalier délibéré*.

laatste stormt naar voren op een zwart paard dat door witte puntjes enige kleur gekregen heeft. Als tegenhanger van de aanstormende *Accident* leidt aan de linker kant *Fresche memoire*, die de auteur in zijn omzwervingen helpt, de voorstelling in. Vooral aan deze laatste figuur en aan het modelé van haar paard is door de tekenaar veel aandacht besteed. Deze groep vormt met het zwarte paard, dat voor een kleur-accnt zorgt, een krachtig figuren-blok in de voorgrond waardoor meteen de ruimte achter deze figuren distantie krijgt.

Om de eigen vormgeving van de kunstenaar te leren kennen, geeft deze houtsnede en die waarop *Fresche memoire* de graven van beroemde helden uit vroeger tijd toont, allerlei houvast (afb. 2).

In de eerste plaats leert men de manier kennen waarop hij de plooiën van een costuum uitbeeldt in dikke, onregelmatig gevormde bundels, dan treedt ook hier, hetgeen bij *Fresche memoire* op beide afbeeldingen is te zien, zijn voorkeur voor bontranden aan de costuums en voor korte en brede vingers aan de dag. Ook blijkt hij graag een verloren profiel met de aanduiding van de spitse neustip te kiezen. Over 't algemeen zijn zijn gezichten van een zwaar, enigszins boers type.

Max J. Friedländer had in het vijfde deel van zijn *Altniederländische Malerei* al gewezen op punten van overeenstemming tussen deze houtsneden en een paneel in het Museum te Philadelphia (Coll. Johnson), waarop de Ontmoeting tussen Christus en zijn discipelen en Johannes de Doper met zijn volgelingen is voorgesteld (afb. 5)³. Later bleek dat dit schilderij te Philadelphia behoort heeft tot een groot altaar met voorstellingen uit het leven van Johannes. Tot nu toe zijn hier drie bijna even grote panelen van bekend. Twee ervan werden het eerst getoond op de Bosch-tentoonstelling van 1936 te Rotterdam. Zij werden later door het Museum Boymans-van Beuningen aangekocht⁴ (afb. 3 en 4).

Een stap verder dan Friedländer ging Van Regteren Altena in een recent artikel over de schilder van deze panelen. Hij ging uit van Friedländers veronderstelling dat de schilder ervan door zijn identiteit met de tekenaar van de *Chevalier délibéré* in Gouda gewerkt moet hebben. Hij merkte op, dat er veel verwantschap tussen zijn figuren en de achtergronden in zijn schilderijen en het werk van de jonge Lucas van Leyden bestaat. Dit bracht hem op het idee dat de schilder dan wel de vader van Lucas van Leyden, Hugo Jacobsz, kon zijn, waarvan Petrus Opmeer in zijn *Opus chronographicon* van 1611 wist te vertellen, dat hij later te Gouda zich bekendheid verwierf. Het is ontegenzeggelijk juist dat er een verband bestaat tussen de vroege prenten van Lucas als de Mohammed van 1508 en vooral de Heilige Maarten, een houtsnede in het *Breviarium traiectense* en de pentekening van Daniël in de leeuwenkuil in het Brits Museum enerzijds en de schilderijen te Rotterdam en te Philadelphia en de houtsneden van

de *Chevalier délibéré* anderzijds. Lucas volgt in dit vroege werk dikwijls dezelfde schemas als de Meester van de Johannes-panelen. In de *Ronde Passie* van 1509 begint hij een andere kant uit te gaan. Dan wordt de invloed van Dürer merkbaar, die, naar Held aannam, via Engebrechtsz tot stand kwam.

Van Regteren Altena verzwakte zijn these door aan de Meester van de Johannes-panelen een aantal schilderijen toe te schrijven die weinig samenhang vertonen met de drie delen van het altaar waar hij zijn naam aan ontleent. Er bestaat echter één ander werk waaruit die samenhang met Lucas' jeugdwerk wel duidelijk blijkt⁵. Het is een schilderij dat lang als een werk van Geertgen tot Sint Jans bekend stond; helaas is het fragmentarisch bewaard gebleven. Ik bedoel hier een Graflegging in het Museum te Budapest, die Petrovics als werk van de Virgo-Meester publiceerde en waar Hoogewerff, die het niet in zijn Noord-Nederlandsche Schilderkunst opnam, geen raad mee wist, waarschijnlijk omdat hij er Keulse trekken in meende te zien (afb. 6). Gerson heeft het in een nieuwe entourage geplaatst, zonder de ware aard van het schilderij aan het licht te brengen⁶. Immers in de omgeving van de Meester van Delft, waarin hij het plaatste, hoort het niet, daarvoor is het te krachtig en te ongewoon van kleur. Hoewel het stuk aan de bovenkant en misschien ook aan de beide zijkanten is ingekort heeft het een zeer opvallende compositorische eigenaardigheid behouden, namelijk de compacte samenbundeling van de groep op de voorgrond. Hierdoor is het al als een werk van de Meester van het Johannes-altaar te herkennen. Details als de korte dikke handen, de bontranden aan de mantels van Jozef van Arimathea en Nicodemus en de plumpe bouw van de gezichten bevestigen bijna ten overvloede dat de Chevalier-illustrator ook dit schilderij gemaakt moet hebben. Bovendien zijn in de figuren allerlei relaties met de vroege Lucas-prenten te vinden. Lucas heeft verschillende malen een verkorting van het gezicht geprobeerd zoals hier bij de dode Christus is toegepast. De Nicodemus heeft een type dat Lucas in zijn David-figuren heeft overgenomen,



Afb. 3. Meester van de Johannes-panelen. De geboorte van Johannes de Doper en de terugkeer van Zaccharias uit de tempel. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.



Afb. 4. Meester van de Johannes-panelen. De vlucht van Elisabeth. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

eenmaal in de Ontmoeting van David en Abigaël (B. 24) en een ander maal in de David in gebed (B. 28). Ook voor de vrouwenkopjes van de Graflegging kan men in zijn vroege gravures analogieën vinden.

Er zijn aldus vier schilderijen die veel punten van overeenkomst vertonen met de illustraties van de *Chevalier délibéré* en die men met grote waarschijnlijkheid als werk van dezelfde hand mag beschouwen. Aan deze kern kunnen er nog twee worden toegevoegd waarvan de relatie met het uitgangspunt minder stevig lijkt. Het is een Kruisdraging (afb. 7) in de verzameling J. W. Frederiks in Den Haag – kortgeleden in bruikleen gegeven aan het Museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam⁷ – en een paneel met een Anna

te Drieën en een stichtersfamilie dat in 1966 door het Rijksmuseum werd aangekocht en dat via de Nederlandse kunsthandel afkomstig is van een Londense veiling, waar het als een werk van de Meester van de Virgo inter Virgines opdook. Het eerste schilderij heeft de eigenschappen van een atelierwerk; het tweede echter, waarvan de coloristische kwaliteiten niet goed in een zwart-wit foto tot hun recht komen, is òf een werk van de Meester van de Johannes-panelen zelf òf van een verwante schilder wiens werk dan verschillende raakpunten met de Chevalier-Meester zou hebben (afb. 8).

Het aantrekkelijke van dit laatste stuk, waarvan de afmetingen 54,5 × 53,5 cm bedragen, ligt in de combinatie van drie zeer zware kleuren, een



Afb. 5. Meester van de Johannes-panels. Ontmoeting tussen Christus met zijn discipelen en Johannes met zijn volgelingen. Museum, Philadelphia (Coll. Johnson).

donker wijnrood, een donker paars en een donker groen. Het wijnrood in het kleed van de heilige Anna wordt voortgezet in het brokaat van de troon en in de jurkjes van de op de voorgrond knielende (waarschijnlijk gestorven) kindertjes. Donkerpaars zijn de gordijnen van de grijze stenen zetel waarop Anna zit. Ze worden opgehouden door groen-geel getuniekte engeltjes. Een donker mosgroen vindt men dan tenslotte in de boomkruinen op de achtergrond. Deze donkere tinten die men ook in de zone van de stichters met hun donkerblauwe mantels of tabbaarden vindt worden alleen in het landschap achter de figuren afgewisseld door zachtbruine en grijsgele tinten waardoor de figuren van het landschap worden losgemaakt en ook de troon sterk

naar voren wordt geschoven. Dit doet sterk aan de werkwijze van de Meester van de Chevalier *délibéré* denken.

Teleurstellend werkt de eentonige rij van de stichters, het ouderpaar bijgestaan door Franciscus en Magdalena als patroonheiligen en hun vijf zoons, waarvan er drie tot de geestelijke stand behoren, en hun drie dochters. Ze zijn nogal naïef voorgesteld; de mannen naar een type en de vrouwen volgens een tweede model. Variëteit in de uitbeelding en de uitdrukking van de gezichten ontbreekt vrijwel. De schilder was òf niet door zijn opdrachtgevers geboeid òf hij was, wat waarschijnlijker is, geen geboren portrettist. Het stuk biedt helaas geen verdere aanknopingspunten om het met een bepaalde opdracht in verband te brengen. Het is zelfs niet uit te maken voor welke stad het geschilderd is. Ook is het moeilijk om het verband van dit schilderij met de illustraties van de *Chevalier délibéré* nader aan te tonen. Er blijft alleen de mogelijkheid om het te vergelijken met de vier reeds genoemde panelen, waarmee wel duidelijke relaties bestaan. De kleuren hebben hetzelfde gedragen karakter als in de twee Rotterdamse panelen; vooral het donkergroen en het donkerrood stemmen overeen. Dan is de uitbeelding van de gewaden, die er ook hier uitzien alsof ze van de allerswaarste stoffen zijn gemaakt, in veel opzichten identiek, zoals ook de wijze waarop de handen en de gezichten zijn gemodelleerd. De geringe overeenstemming met de houtsneden van de *Chevalier délibéré* is te wijten aan de eenvoudige opgave en waarschijnlijk ook aan het vroeger ontstaan van dit schilderij. Het zou een jeugdwerk van de kunstenaar kunnen zijn, ontstaan op een moment waarop hij nog niet met de Haarlemse kunst had kennis gemaakt, en bovendien een werk waarin zijn vertellende gaven niet tot hun recht konden komen.

Friedländer en Van Regteren Altena dateerden de panelen van het Johannes-altaar omstreeks 1500. De mannen-costuums van het Anna-altaartje wijzen op een datering tussen 1485-1495; dit geldt zowel voor de houppelandes van de vader en de oudste zoon als voor de haardracht van de jongere mannen.



Afb. 6. Meester van de Johannes-panelen. De Bewening. Museum voor Schone Kunsten, Budapest.

Afb. 7. Meester van de Johannes-panelen(?). Kruisdraging. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam (bruikleen van de erven Mr. J. W. Frederiks).



Nemen wij opnieuw de hypothese van Van Regteren Altena op en proberen wij vast te stellen hoe deze nog altijd vage dateringen van het werk van de Meester van de Johannes-panelen zouden passen in het leven van Hugo Jacobsz dan stuiten wij allereerst op de tamelijk vroege vermelding van de schilder, weliswaar de vroegst bekende, te Leiden in 1480⁸. Hij moet dan wel zeer jong zijn geweest als men met Van Regteren Altena aanneemt dat hij ongeveer een tijdgenoot was van de in 1468 geboren Engebrechtsz. Zou hij het Anna-altaartje omstreeks 1485 in Leiden gemaakt hebben dan is het wel zeker een echt jeugdwerk. Ik blijf op het punt van de datering ietwat sceptisch omdat de snelle ontwikkeling naar de Chevalier-délibéré-houtsnedes, die op zijn laatst 1489 getekend zouden kunnen zijn, mij moeilijkheden bezorgt. Daar komt nog bij dat er een overeenkomst bestaat tussen de vrouwenfiguren, vooral de Magdalena, van dit schilderij en een houtsnede uit een later uitgegeven incunabel, een boekje over de

heilige Liedwina van Schiedam dat op 10 juni 1496 bij de Collatie-broeders te Gouda werd uitgegeven⁹. Ik bedoel niet de meer bekende *Vita Lydwine*, die in 1498 bij Johannes Brugman te Schiedam verscheen, maar het weinig bekende, hoogst zeldzame, boekje waarvan hier de titel-pagina is afgebeeld. Het is de enige houtsnede die in aanmerking komt om ook door de Chevalier délibéré-meester te zijn getekend (afb. 9). Men kan zich afvragen of de illustratie in het *O Liedwi(ne)*-boekje van de Collatie-broeders niet in het atelier van de Meester van de Johannes-panelen is ontstaan. In dit geval zou onze Anna te Drieën door diezelfde atelier-hulp moeten zijn uitgevoerd en dan waarschijnlijk niet omstreeks 1485 maar ná 1490. Opheldering hierover kan slechts een nader onderzoek van de Goudse incunabelen opleveren. Zolang voor de datering en de samenhang van de Goudse illustraties de oplossing nog niet gevonden is lijkt het mij verstandiger om het door het Rijksmuseum verworven schilderij in het werk van de Meester van de Johannes-panelen te



Afb. 8. Meester van de Johannes-panelen(?). Anna te Drieën met stichtersfamilie. Rijksmuseum, Amsterdam. aanwinst van 1966.

behouden. Men kan dan de vraag stellen of de schilder ervan, als hij de Hugo Jacobsz is, die in 1480 te Leiden het eerst wordt vermeld, niet vóór 1490 met ander werk is bezig geweest, dus voordat hij zich intensief met het schilderen van panelen bezig hield. Eerst in 1494 wordt Hugo Jacobsz, de schilder, onder de Handboogschutters te Leiden genoemd en in juni 1506 is hij opgenomen onder de Voetboogschutters wat betekent dat hij sinds 1494 een eind op de sociale ladder gestegen is. Hij zal tussen die jaren zeker niet Leiden voor een andere stad hebben verwisseld en waarschijnlijk dus ook de opdracht van Godfried van Os, die zelf in 1490 te Leiden een boek uitgaf, te Leiden ontvangen hebben. Zo is er ook niet veel voor te zeggen dat de schilder, die in 1514 nog in Leiden een lijfrente in ontvangst neemt¹⁰, die stad vóór die tijd voor Gouda verwisseld zou hebben, zodat de opmerking van Opmeer, dat hij later in Gouda bekendheid verwierf, wel niet anders dan als ná 1514 uitgelegd kan worden.

Ik meen ook, dat men de vermelding door Marcus van Vaernewyck in zijn *Historie van Belgis* van een *Hughe van der Leyden*, die te Gent voor de Sint Pieters Abdij heeft gewerkt, verkeerd uitlegt als men de 18de eeuwse Van Mander-uitgever De Jongh zou volgen die deze passage in verband bracht met Hugo Jacobsz. Van Vaernewyck geeft immers zelf in zijn handschrift van *die Beroerliche Tijden in de Nederlanden en voornamelijk in Gent*, dat tussen 1566 en 1569 werd samengesteld en in 1869 door F. van der Haeghen werd uitgegeven, aan wie hij met die *Hughe* bedoelt. In caput x, p. 169 kan men lezen dat dit is *Hugo van der Ghoest in Zeelandt maer van der Leyden in Holland gheboren*. Waarom Vaernewyck de twee Hugo's door elkaar haalde kan ik niet verklaren maar het lijkt mij dat men in 1560 nog wel zoveel van de schilderijen van Hugo van der Goes geweten heeft dat men ze niet licht met die van de provinciale Hollandse schilder zal verwisseld hebben. De nog niet opgeloste vraag blijft dan hoe en waar Hugo Jacobsz na 1514 gewerkt heeft. Hij stierf immers na zijn beroemde zoon tussen 1534 en 1538.

Wiedwi

van Schiedam ghebozē. Van godden heer

Wat gode in ewichz. Doer vwe eerwaerdichz.



al wuevroen. Heijst ons in alle onse tijden

Wat wy ewerliche moghen verlijden

Afb. 9. Lydwine van Schiedam. Titelpagina van een boekje uitgegeven door de Collatie-broeders te Gouda in 1496.

Noten

¹ De datering van de Chevalier délibéré varieert van 1486 tot een datum tussen 1486 en 1490 (dit zijn de jaren waarin Van Os te Gouda werkzaam was), soms wordt ook 1489 aangenomen; aldus Mejuffrouw Kronenburg in 'Het Boek' XX (1931), p. 333. J. W. Holtrop, die zich het eerst uitvoerig met deze incunabel bezighield in zijn 'Monuments typographiques des Pays Bas au XVme siècle', Den Haag 1868, p. 78 dateerde haar ca. 1486; deze datering werd door F. Lippmann in de facsimile-editie van de 'Biographical Society', London 1898, p. VII en door A. J. J. Delen in zijn 'Histoire de la Gravure dans les Anciens Pays Bas' I, Paris-Bruxelles 1924, p. 99 overgenomen. A. M. Hind liet in zijn 'Introduction to a History of Woodcut' II, London 1935, p. 588 een speelruimte voor de datum open tussen 1485 en 1490. In 1490 gaf

Godfried van Ghemen, die men sinds Holtrop vereenzelvigd met Godfried van Os (Ghemen zou de eigenaam zijn en Van Os de herkomst aanduiden) te Leiden een boek uit. Hind meent dat de twee bladen met ieder drie helden te Hamburg uit een serie van de 'Neuf Preux' (Schreiber 1948, afbeelding in W. L. Schreiber, *Manuel de l'Amateur de la Gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*, T. VI, 1893, p. XVIa) van dezelfde kunstenaar zijn. Deze bladen staan technisch echter dichter bij de Franse houtsneden.

² Een uitstekende karakteristiek van de houtsneden van de Chevalier délibéré geeft Rosy Kahn in 'Die Graphik des Lucas von Leyden', Strassburg 1918, p. 42 en 43. Hier wordt ook reeds op de relatie met Lucas van Leyden gewezen. De opmerking van Meijuffrouw Kahn, dat er verwantschap bestaat tussen de miniaturen van de 'Fleur des Histoires' van Jean Mansel (door Kahn ten onrechte 1454 gedateerd in plaats van ca. 1447) en de Chevalier délibéré-illustraties heeft weinig betekenis door het te grote tijdsverschil.

³ Vgl. Max J. Friedländer, *Altmiederländische Malerei V*, Berlin 1927, p. 61 en nr. 37.

⁴ Tentoonstelling Jeroen Bosch, Noord-Nederlandsche Primitieven, Rotterdam 1936, cat. 25 (als Noord-Nederlandsch, ca. 1480) en D. Hannema in *Bulletin Museum Boymans*, Rotterdam, 1937, p. 3 en 4.

⁵ Vgl. J. Q. van Regteren Altena, Hugo Jacobsz, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1955, p. 101-117. De 'Aanbidding' uit de vroegere verzameling Cardon, thans in het Museum voor Schone Kunsten te Brussel wordt hier ten onrechte aan de Meester van de Johannespanelen toegeschreven. Het lichte coloriet van dit schilderij wijst op een heel andere schilder. Er bestaat een curieuze, nog meer Geertgen-achtige, herhaling van dit schilderij, bewaard in het Bisschoppelijk Museum te Esztergom (Hongarije), die duidelijk op de omgeving wijst waar ook het Brusselsche schilderij ontstaan moet zijn. Hoogewerff's constructie van de 'Spes nostra'-Meester (De Noord-Nederlandsche Schilderkunst III, 1937, p. 280) is volkomen ongegrond. De meeste samenhang vertoont de Brusselsche 'Aanbidding' nog met een eveneens te Brussel, echter in particulier bezit (Verzameling Baron Descamps), bewaarde Kruisiging (afgebeeld door Jacques Lavalleye, *Juste de Gand*, Louvain 1935, p. VII als jeugdwerk van Justus van Gent). Een tweede eveneens weinig overtuigende toeschrijving van Van Regteren Altena aan Hugo Jacobsz is het altaartje met de 'Aanbidding der Koningen' op het middenpaneel en de 'Vlucht naar Egypte' en de 'Kindermoord' op de luiken in de verzameling Dr. Schafrl te Zürich. Dit altaartje behoort waarschijnlijk niet tot de Noord-Nederlandse kunst. De landschappen in de achtergronden doen denken aan de landschapsachtergronden bij Juan de Flan-des, hetgeen op eenzelfde herkomst uit de kring van Van der Goes zou kunnen wijzen. De compositie van de Aanbidding der Koningen gaat op het Montforte-altaar terug. Dezelfde vettige schilderwijze vindt men in een Kroning van Maria, een fragment uit een groter geheel, in de Parijse kunsthandel (1967).

⁶ *Catalogus van het Museum van Schone Kunsten te Budapest* door A. Pigler, 1967, nr. 5164 (als Geertgen) en H. Gerson, *Van Geertgen tot Frans Hals (Schoonheid van ons land)*, Amsterdam 1950, afb. 37, als Meester van Delft. Het schilderijtje meet 28,5 x 24 cm.

⁷ *Catalogus Jeroen Bosch-tentoonstelling*, Rotterdam 1936, nr. 31, toen nog in het bezit van de kunsthandel J. D. Klaassen te Rotterdam, later verworven door J. W. Frederiks, Den Haag. Door van Regteren Altena, loc.cit., p. 114 als Hugo Jacobsz geaccepteerd.

⁸ De archivalische gegevens over Hugo Jacobsz zijn het meest overzichtelijk te vinden in het artikel van Franz Dülberg, *Die Persönlichkeit des Lucas van Leyden*, in: *Oud Holland XVII* (1899), p. 65.

⁹ Afgebeeld en beschreven door Holtrop, loc. cit., p. 82, pl. 80; A. J. J. Delen, op. cit., p. 101 meent, dat aan de Meester van de Chevalier délibéré ook de houtsneden in de uitgaven van de Reguliere Kannuniken te Schoonhoven kunnen worden toegeschreven. De houtsneden worden hier echter beoordeeld naar de graveur en niet naar de ontwerper hetgeen tot vrij willekeurige groeperingen aanleiding geeft.

¹⁰ Aldus M. Koning in: *Leids Jaarboekje* 1959, p. 82-90.