

L. C. J. FRERICHS

Een contracttekening van Girolamo da Santa Croce

In 1965 verwierf het Rijksprentenkabinet met middelen van het Fonds J. W. Edwin vom Rath, op een Londense veiling van tekeningen een italiaans altaarontwerp uit de verzameling van de Earl of Harewood, dat zoveel interessante aspecten vertoont, dat een nadere bestudering in dit Bulletin gerechtvaardigd leek¹.

In een architectonische omlijsting – van onderen afgesloten door een brede plint en van boven bekroond door een even brede attica, waarin de Duif van de Heilige Geest en de symbolen van de Evangelisten Marcus en Mattheus in medaillons zijn aangebracht – staat op een voetstuk de apostel Jacobus Maior (afb. 1). Hij is als zodanig herkenbaar door zijn lange pelgrimsstaf en zijn gelijkenis met Jezus, wiens neef hij was. Aan zijn voeten knielt een groep mannen in geestelijk gewaad; op de rechterschouder van één van hen is de schelp aangebracht waardoor de pelgrims naar zijn graf in Compostella in Noord-Spanje zich onderscheidden².

Jacobus staat onder een boog, die aan weerszijden wordt geflankeerd door twee nissen, die door een hoofdgestel van elkaar zijn gescheiden.

Rijk versierde colonnetten aan weerszijden van de nissen steunen telkens de architraven, boven welke brede friezen met doorlopend rank- en bladornament zijn gevuld. Het valt op dat het ornament op de plint en op de attica liggend is

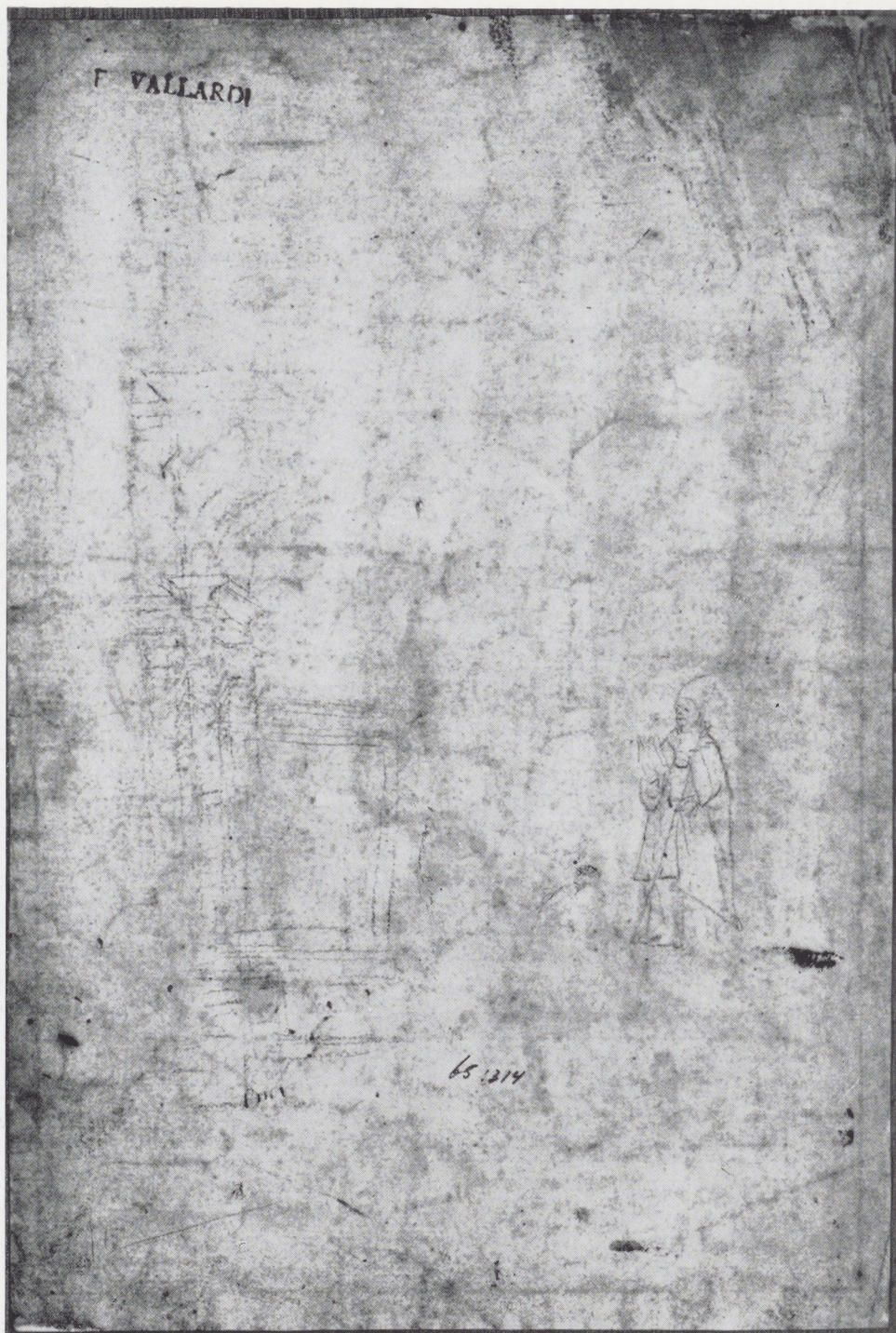
gebruikt. In de bovenste kleine nissen verschijnen links en rechts de Engel van de Annunciatie en de Maagd Maria. De mannelijke heiligen in de twee benedennissen zijn moeilijker te identificeren: de linker zou de kerkvader Hieronymus, de rechter de apostel Paulus kunnen zijn.

Uitgevoerd met pen en penseel in lichtbruine inkt op dik room-kleurig papier, waarbij de architectuur iets meer accent heeft gekregen dan de figuren, heeft de tekening al dadelijk een verrassend aspect doordat de tekenaar na de maten van het uit te voeren altaarstuk langs de linkerhoogte en langs de basis te hebben afgezet, de rechter helft alleen uitvoerde voor zover zij van de linker zou verschillen, daarbij de symbolen van de Evangelisten Johannes en Lucas verwaarlozend.

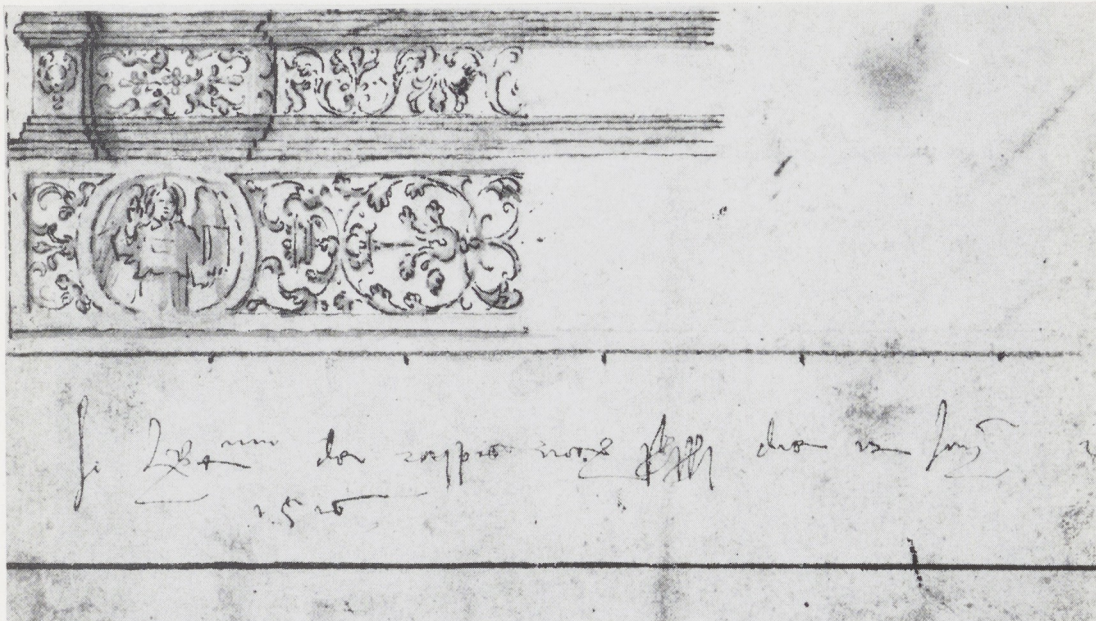
Een flauwe schets op de keerzijde, in zwart krijt, geeft waarschijnlijk de kapel aan waarvoor het altaar was bestemd: vier treden, leidend naar een halfcirkelvormige ruimte, een uitgeholde Renaissance kroonlijst, de aanzet van een boog en een pilaster laten zich onderkennen (afb. 2). Het figuurtje van de heilige bisschop dat rechts is doorgetrokken doet vermoeden dat overwogen is hoe het ontwerp van de voorzijde in dit kader zou passen. Het onvolledige aspect van de tekening wordt verklaard door het onderschrift in pen en zwarte inkt (afb. 3):



Afb. 1. Girolamo da Santa Croce. Ontwerp voor een altaar met Jacobus Maior. Pentekening in bruine inkt, bruin gewassen, 33,5 × 23 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam (verworven uit de baten van het Fonds J. W. Edwin vom Rath).



Afb. 2. Keerzijde van de tekening op afb. 1. Zwart krijt.



Afb. 3. Detail van afb. 1.

*Io Bartolomio da raspis notarius publicus subscripsi die 12 Junii 1526*³.

De tekening is dus een contracttekening en als zodanig zeldzaam⁴. Zij heeft waarschijnlijk een geschreven contract begeleid dat of verloren is gegaan, of nog bewaard wordt in een niet onderzocht kerkelijk archief. Het Venetiaans Staatsarchief kon hier geen uitkomst bieden: van de notaris Bartolommeo da Raspis, die van 1510–1528 dit ambt bekleedde, worden er alleen de testamenten, niet de acten, bewaard.

Het was de gewoonte in Italië, een gewoonte die voortduurde tot in de 16de eeuw toen in plaats van de triptieken en polyptieken van het Quattrocento grote altaarschilderingen de grotere muurvlakken vulden, dat de schilder van een altaar tevens de lijst ontwierp. Het ontwerp werd na gebruik in het schildersatelier doorgegeven aan de beeldhouwer of houtsnijder (*intagliator*), die voor de polychromering en vergulding door de *dorador* zorg droeg.

Wie het vochtige klimaat van Venetië kent ver-

baast er zich niet over dat juist in de provincie, op de *terra ferma* en in Istrië en Dalmatië de mooiste altaren in hun originele lijst bewaard zijn gebleven. Bij één van hen, Cima da Conegliano's polyptiek voor de kerk Sant' Anna in Capodistria doet zich de aan de onze tegenovergestelde situatie voor dat contract en altaar bewaard zijn gebleven (van 15 april 1513, tussen de schilder en de procurator van de opdrachtgevers), maar dat de tekening waarop figuren en lijst waren aangegeven (*opera con le figure sono anotate sulo disegno, aloro dato per lo intajador*)⁵, verloren is gegaan. Dit is dubbel jammer, omdat men uit deze tekst zou kunnen concluderen dat zo'n ontwerp-tekening vooral voor de lijstenmaker bestemd was en dat de figuren er slechts summier op waren aangegeven (*anotate*). Het zou, in ons geval, de nadruk die op het architectonische gedeelte van het werk is gelegd en het ontbreken van iedere aanduiding van de achtergrond der figuren verklaren.

Dat onze tekening na goedgekeurd te zijn, weer in



Afb. 4. Benedetto Diana. Ontwerp voor een altaar met Hemelvaart van Maria. Pen en bruine inkt, bruin gewassen en wit gehoogd op blauw papier, 35 × 28,5 cm. British Museum, Londen. Courtesy of the British Museum.



Afb. 5. Girolamo da Santa Croce. Ontwerp voor een beschilderde banier met de heiligen Rochus, Sebastiaan en Christophorus. Pen, 33,2 × 22,9 cm. British Museum, Londen. Courtesy of the British Museum.

het atelier van de schilder is teruggekeerd, blijkt behalve uit het geïmproviseerde schetsje op de keerzijde ook uit de vegen groene verf die het ontsieren.

Het merk van de Milanese prenthandelaren Vallardi op de keerzijde⁶ maakt waarschijnlijk dat de tekening tot het midden van de 19de eeuw in Noord-Italië bezit is gebleven.

De naam van Benedetto Diana, welke zij in de veiling droeg, was volgens een annotatie op het opzetcarton door Berenson gesuggereerd. Berenson beeldde in zijn werk over Venetiaanse schilderijen van de Renaissance een aantal schilderijen

van Benedetto Diana af die weinig formele overeenkomst met onze tekening vertonen. Over de tekeningen van Diana, een in 1482 geboren Bellini-navolger, is heel weinig bekend. De enige tekening die de Tietzes in *Drawings of the Venetian Painters*⁷ vragenderwijs aan hem toegeschreven hebben, werd door Heinemann in zijn werk over *Giovanni Bellini e i Belliniani*⁸ weer vragenderwijs aan de meester teruggegeven⁹.

Meer kans op een definitieve toeschrijving aan Diana maakt het door A. E. Popham in 1947 gepubliceerde triptiekontwerp – eveneens een contracttekening waarin de opdrachtgever zelfs de keuze tussen pilasters of colonnetten werd gelaten –, dat zich in het British Museum bevindt (afb. 4)¹⁰. De zeer langgerekte gestalten der apostelen en heiligen die de Hemelvaart van Maria bijwonen, zijn droger en peziger, tegelijkertijd ook manieristischer van lijnvoering dan onze tekening¹¹.

Het is de samenstellers van de veilingcatalogus blijkbaar ontgaan dat ons blad destijds door Detlev von Hadeln opgenomen is in zijn *Venezianische Zeichnungen des Quattrocento* (Berlijn 1925, no. 89), een opname die gezien het jaartal 1526 eigenlijk reeds een veroordeling van de tekenaar als zelfstandig scheppend kunstenaar inhoudt. Hadeln heeft dan ook de tekening, die in de veiling van de verzameling Amherst (Londen, 14 december 1921, no. 9, met afb.) nog de naam Lorenzo Costa had gedragen, toegeschreven aan Girolamo da Santa Croce, een schilder op wiens uitgebreid oeuvre sinds het artikel dat Giuseppe Fiocco in *L'Arte* aan *I Pittori da Santa Croce* had gewijd, het odium rustte een handig samenstel te zijn van motieven ontleend aan de grote Venetiaanse schilders van het Quattrocento: Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio, Cima da Conegliano, Palma Vecchio. Als enige tekening van Girolamo da Santa Croce beeldde Fiocco het ontwerp voor een banierschildering met de heiligen Rochus, Sebastiaan en Christoforus in het British Museum af (afb. 5)¹², dat vooral in het decoratieve gedeelte grote verwantschap met onze tekening vertoont. Hoewel de toeschrijving van deze twee tekeningen, die beide door Hadeln in

zijn werk zijn opgenomen, dus vrij zeker en door de traditie bevestigd schijnt, werd zij toch door de Tietzes betwijfeld¹³. Bij de beschouwing van de factoren waaruit onze tekening is samengesteld, kwamen zoveel argumenten naar voren, die de toeschrijving bekrachtigen, dat we ze hier zullen trachten vast te leggen.

Wie was Girolamo da Santa Croce? Hij was een lid van een schilders-'clan' die zijn naam ontleende aan een thans verdwenen plaatsje in het Brembodal ten noorden van Bergamo, ongeveer ter hoogte van de tegenwoordige badplaats San Pellegrino. De onderzoekingen van Ludwig¹⁴ hebben uitgewezen dat juist het dal van de Brembo en het nevdal, de Valserina, veel kunstenaars heeft voortgebracht die, sinds Bergamo in 1427 door de Venetiaanse Republiek was veroverd, haast natuurlijkerwijze naar Venetië afzakten om hun geluk te beproeven in de *botteghe* van de grote Venetiaanse schilders. *Girolamo di Bernardino Sartor da Santa Croce* zoals hij voluit genoemd wordt, is dan ook niet noodzakelijkerwijs verwant met Francesco di Simone da Santa Croce, die al van af 1492 in Venetië vermeld wordt en behalve Francesco Rizzo da Santa Croce (die in 1508 zijn *bottega* erfde) ook Palma Vecchio, eigenlijk Jacopo Negretti, tot leerling had. Girolamo da Santa Croce is waarschijnlijk direct in de *bottega* van Gentile Bellini opgenomen. Ludwig's gedachte dat hij dezelfde is als *Girolamo de maestro Bernardin, depentor* die in 1503 als getuige optrad bij het testament van Gentile Bellini's tweede vrouw, is algemeen aanvaard.

Toen Gentile Bellini in 1507 stierf liet hij aan zijn leerjongens Girolamo en Ventura *mea omnia designa retracta da Roma* na. Over de betekenis van deze zinsnede in Gentile's testament is een controverse ontstaan: Ludwig's conclusie dat deze tekeningen de figuurstudies van Orientalen waren die Gentile aan Pinturicchio had geleend, om ze te gebruiken voor zijn fresco's in het Vaticaan en die hij daarna terug had gekregen (*retracta*), is door Lionello Venturi weerlegd¹⁵. Waarschijnlijk zullen het Romeinse architectuur-tekeningen geweest zijn¹⁶.



Afb. 6. Palma Vecchio. Middenpaneel van een polyptiek met Jacobus Maior. Accademia Carrara, Bergamo. Foto overgenomen uit: G. Gombosi, Palma Vecchio, Stuttgart 1937.

In 1507 werd Girolamo opgenomen in de *bottega* van Giovanni Bellini, waartoe in datzelfde jaar ook Carpaccio, die met Bellini samenwerkte bij de beschildering van het Dogenpaleis, was toegetreden. Eerst na Giovanni's dood, in 1517, schijnt hij zich zelfstandig gevestigd te hebben. Hij woonde toen halverwege de parochies San Antonio en San Martino in de *corte dei preti*, vlakbij de door Cima's Doop van Christus beroemd



Afb. 7. Vittore Carpaccio. Apotheose van de heilige Ursula. Accademia, Venetië. Foto overgenomen uit: J. Lauts, Carpaccio, Londen 1962.

geworden kerk San Giovanni in Bragora. Zijn eerste gesigeneerde werk is van 1519 en zijn laatste van 1555¹⁷. In 1556 stierf hij. Zijn zoon Francesco werd erfgenaam van de *bottega* die een grote bekendheid moet hebben genoten in Venetië, in zijn geboortestreek en, getuige de vele gesigeneerde altaren die daar nog te vinden zijn, in Istrië en Dalmatië.

De door het Rijksprentenkabinet verworven tekening zou dus een betrekkelijk vroeg werk zijn. Zij interesseert ons in de eerste plaats omdat zij de invloed van de *bottega* in de ruimste zin van het woord, d.w.z. van de meester en van verschillende schilders die hem soms gedurende jaren assisteerden, op verrassende wijze demonstreert.

De Jacobus-figuur herinnert in haar strakke

frontaliteit nog aan de Byzantijnse voorbeelden, waaruit de Venetiaanse schilderkunst is voortgekomen. Als wij ons afvragen via welke kanalen de tekenaar deze indrukken heeft ontvangen, dan is afhankelijkheid van de hiëratische heiligen gestalten van Cima da Conegliano onloochenbaar. Diens Zegenende Christus, thans in Dresden, draagt het overkleed op dezelfde manier, zijn Heilige Justina, thans in de Wallace Collection, staat op eenzelfde voetstuk¹⁸. Maar het vormgevoel, dat aan de gestalte ten grondslag ligt, is weker, wijst op de invloed van Palma Vecchio wiens polyptiek met Jacobus Maior, omstreeks 1512 voor het dorp Peghera geschilderd, maar zeker in Venetië ontstaan, de tekenaar niet onbekend kan zijn gebleven (afb. 6)¹⁹. De wijze waarop de staf losjes in de rechterarm rust – een motief, dat hier door de plaatsing van de heilige op een troon enigszins onlogisch is gebruikt – en het zeer langgerekte ovaal van de naar rechts uitgebouwde gestalte zijn aan hem ontleend. De tekenaar schijnt echter ook geïnspireerd te zijn door Carpaccio's 'Triomf van de Heilige Ursula' uit de cyclus die hij voor de gelijknamige *scuola* schilderde, een werk dat, 1491 gedateerd, naar veler mening later, omstreeks 1510, moet zijn ontstaan. Het motief van de op haar voetstuk hoog oprijzende Heilige en de haar aanbiddende maagden, wier nederigheid door de twee lange stokken met banieren, die zij vasthouden, wordt geaccentueerd, is door onze tekenaar vrij geïnterpreteerd (afb. 7).

Aan Carpaccio herinnert onweerstaanbaar de tekenmanier met de telkens losgelaten contouren, de korte accenten van de dwarsstreepjes, de gewassen partijen, de poignante verteltrant tusslotte. In zijn getekend werk laten zich tekeningen aanwijzen waarvan de tekenmanier zeer dicht die van ons blad benadert. Het aantal voorbeelden is legio, wij beelden hier een tekening in de verzameling Seilern, waarvan de keerzijde een voorstudie is voor het gesigeneerde schilderij in het Städtisches Kunstinstitut te Frankfurt af (afb. 8)²⁰. Er is echter ook een verschil: waar Carpaccio de constructie nagaat, of schematiseert, daar laat hij, zijn zwakheden kennende, los of volstaat met een



Afb. 8. Vittore Carpaccio. Voorzijde van een schetsblad in de verzameling Count A. Seilern, Londen. Pen over rood krijt, 12,8 × 9,4 cm.

arabesk en roept het penseel te hulp. De geestige tinteling die dan ontstaat geeft de tekening een aparte bekoring (afb. 9).

De invloed van Carpaccio's kunst is niet beperkt gebleven tot het jaar en de maand waarin deze door zijn zoon Pietro als overleden wordt opgegeven (26 juni 1526)²¹, maar schijnt zich over een aantal jaren te hebben uitgestrekt. We vinden het nog in een altaarontwerp in de Codex Resta in de Bibliotheca Ambrosiana te Milaan, dat door de verzamelaar Padre Resta op naam van Girolamo's zoon Francesco gesteld, reeds door Morelli (Lermolieff) als Girolamo was herkend (afb. 11)²². Sterke Carpaccieske elementen vinden we ook in schilderijen uit deze periode: de fragmenten van een orgelkast die in de sacristie van de kerk van



Afb. 9. Girolamo da Santa Croce. Detail van afb. 1. Madonna van de Annunciatie.

San Giovanni Chrysostomos te Venetië worden bewaard²³. In deze twee paneeltjes die de kerkvaders Hieronymus en Augustinus in hun sobere studeervertrekken weergeven, leeft iets van Carpaccio's sfeer: de vertellende compositietrant, de liefde voor het stilleven (Fiocco spreekt in dit verband van Santa Croce's *amore alle piccole cose*), het verfijnde coloriet, de verdeling van licht en schaduw volgens eenvoudige, haast lineaire principes maken ze tot een ware verkwikking. De toeschrijving aan Girolamo da Santa Croce is van Fiocco; de enige bekende voorstudie voor de deuren van de orgelkast, een blad in Christ Church Library te Oxford, waarop de heiligen Giovanni Chrysostomos en Onofrius zijn weergegeven (afb. 12)²⁴, is uitgevoerd in een eveneens door



Afb. 10. Girolamo da Santa Croce. Detail van afb. 16.

Carpaccio beoefende tekentechniek, in lange penseellijnen in witte verf, op groenblauw papier. Tenslotte is het misschien van belang te vermelden dat onze tekening uitgevoerd is met dezelfde middelen en op hetzelfde papier als Carpaccio's studieblad met Orientalen in het Louvre (Tietze, op cit., cat. nr. 631, p. 146), dat volgens de Tietzes uit een oud rekeningenboek gescheurd is.

Na Carpaccio's dood schijnt de invloed van zijn werk op Girolamo da Santa Croce vrij snel te zijn afgenomen. In het altaarstuk in Luvigliano (Prov. Padua) dat gesigneerd en 1527 gedateerd is, zijn Sint Maarten en de bedelaar, die met vier heiligen in een landschap zijn weergegeven, nog wel verwant aan Carpaccio's uitbeelding van dit thema (polyptiek van Zara), maar overigens overheersen Belliniaanse motieven (afb. 13)²⁵. De triptiekvorm is hier losgelaten: blijkbaar was de Benedictijnse stichter die links op de voorgrond

knielend is weergegeven, een man van moderner smaak dan de groep pelgrims die zich nog in het jaar 1526 tevreden stelde met de ouderwetse triptiek, die de schrijnwerker zoveel meer kansen bood.

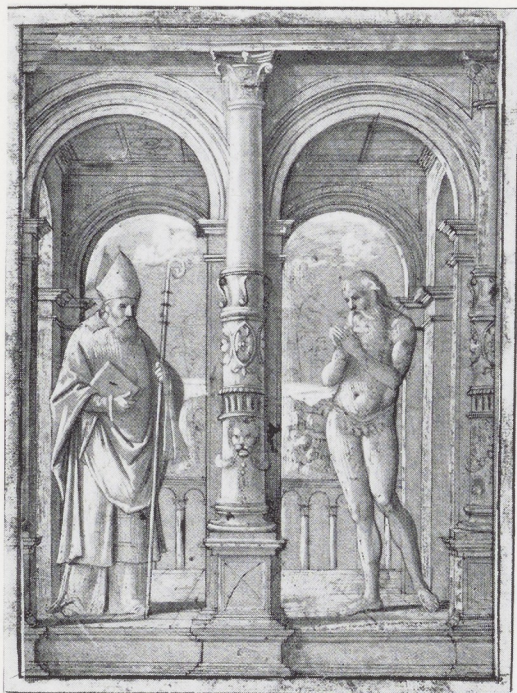
Indien wij de tekening nog eens in dit verband bekijken valt op dat de altaargedeelten met de Evangelisten-symbolen constructief geen functie hebben, integendeel er als losse bestanddelen onder en boven op schijnen te zijn gezet. Als we ze wegdenken blijft een zuivere triomfboog over, een architectuurvorm die de zinsnede uit het testament van Gentile Bellini in herinnering roept. Hoe aantrekkelijk zou het zijn om de grondvorm van dit altaar in verbinding te brengen met de *designa retracta da Roma* (letterlijk: portrettekeningen van Rome)! De boog van Titus op het Forum met zijn in drieën gedeelde attica en kroonlijst, zijn composiet-kapitelen en hoog basement zou dan de inspiratiebron geweest kunnen zijn.

Het is echter in de eerste plaats niet duidelijk of *mea* in het testament zuiver bezittelijk of oorzakelijk gebruikt is. In het eerste geval zou men ook kunnen denken aan architectuurtekeningen als die welke Gentile als oudste zoon van zijn vader Jacopo Bellini erfde en die voorkomen in de beroemde schetsboeken in het Louvre en in het British Museum (edid. V. Goloubew, *Les Dessins de Jacopo Bellini*, Bruxelles 1912). Het karakter van deze architecturale fantasieën, waarin de triomfboog als motief herhaaldelijk voorkomt, maakt identificatie met de *designa retracta da Roma* echter onwaarschijnlijk. Ook de vindingrijke Tietzes hebben deze tekeningen niet kunnen aanwijzen, zij hebben echter verondersteld dat het tekeningen zouden zijn die Jacopo Bellini tijdens zijn verblijf in Ferrara van de architect Leon Battista Alberti ten geschenke ontving (Tietze, op. cit., p. 97). In verband met het feit dat Alberti de triomfboog als architectuurvorm in Lombardije introduceerde (Sant' Andrea in Mantua), heeft deze ingenieuze theorie hier veel aantrekkelijks.

Het is echter ook mogelijk dat de vorm van dit altaar door een locale traditie is geïnspireerd.



Afb. 11. Girolamo da Santa Croce. Ontwerp voor een altaar met de Vlucht naar Egypte. Pentekening in bruine inkt, 27,4 × 21,8 cm. Bibliotheca Ambrosiana, Milaan. Codex Resta, Folio 54. Foto overgenomen uit: Cento Tavole del Codice Resta, Milano 1955.



Afb. 12. Girolamo da Santa Croce. De heiligen San Giovanni Chrysostomos en Onofrius Pen en penseel, met witte hoogsels, op blauw papier, 27 × 19,7 cm. Library of Christ Church, Oxford Reproduced by kind permission of the Governing Body of Christ Church.

Als altaarvorm was ze in Lombardije gebruikelijk. De twee altaren, die Malaguzzi Valeri in zijn *Corte di Lodovico il Moro* als typisch Lombardijs afbeeldt, hebben een hoge open middenboog²⁷. De consequentie ervan, de reusachtige proporties van de centrale heilige ten opzichte van de nevenfiguren (hier door de troon enigszins ondervangen) werd niet als bezwaar gevoeld; héél vroeg, aan het einde van de 15de eeuw zien we dit bij een Johannes de Doper in het altaar van een onbekende schilder in de dorpskerk van Gromo (Prov. Bergamo)²⁸; later, omstreeks 1512, bij de Barbara in het altaar van de in hetzelfde dal geboren Palma Vecchio, in Santa Maria Formosa, Venetië, een altaar dat de schilder met één slag beroemd maakte²⁹.

De druk bewerkte colonnetten kunnen hun afkomst niet verloochenen; hun vorm is sterk afhankelijk van de zuiltjes die de Lombardijse architect Giovanni Antonio Amadeo in de tweede helft van de 15de eeuw o.m. in de façade van de Certosa van Pavia en aan de Colleonikapel in Bergamo had toegepast, en die in het begin van de 16de eeuw in altaar-lijsten van Bergamaske schilders voorkomen (een mooi voorbeeld is de polyptiek van Andrea Previtali, van 1525, in de Santo Spirito in Bergamo)³⁰.

Hun speelse, maar verzwakte vorm maakte ze, bij toepassing in altaren, bij uitstek geschikt om zijnissen van elkaar te scheiden; hier zijn ze, door een achterwand gestut, als dragende elementen gebruikt. Als vrijstaande dragende elementen komen ze voor in een altaar-ontwerp in het Prentenkabinet te Kopenhagen³¹, dat oorspronkelijk aan de omgeving van Benedetto Montagna toegeschreven, nu door Erik Fischer met Girolamo da Santa Croce in verband wordt gebracht.

Bij de voortdurende infiltratie van Lombardijse invloeden in Venetië sluiten Lombardijse kenmerken niet noodzakelijkerwijze een Lombardijse opdrachtgever in, maar de schaal slaat wel ten gunste van Lombardije i.c. Bergamo, door, omdat ook de notaris Raspis Bergamask blijkt te zijn. In de 16de eeuw bouwde de rijk geworden familie Raspis een palazzo in de parochie San Cassiano, de traditionele woonplaats van de Bergamasken in Venetië. Is het niet of Dr. Ludwig ons argument heeft voorvoeld toen hij, schrijvende over: *Die Bergamasken in Venedig* concludeerde: *wird nun gar einer von ihnen Notar so kann er sicher sein all seine Landsleute zu Kunden zu bekommen*³². Zouden wij nu niet tot een Bergamaske opdrachtgever mogen besluiten? En zou een Bergamaske opdrachtgever niet de voorkeur hebben gegeven aan een Bergamaske schilder?

Als wij nog eenmaal naar ons uitgangspunt terugkerend ons afvragen hoe het in Venetië in 1526 met de verering van San Giacomo gesteld was, krijgen we de indruk dat die, misschien mede door de snel rijzende populariteit van San Rocco, eveneens een pelgrimsheilige, tanende was. In de



Afb. 13. Girolamo da Santa Croce. Altaar met Sint Maarten, vier heiligen en een stichter in een landschap. Gesigneerd en gedateerd 1527. Luvigliano (Prov. Padova). Foto: Soprintendenza delle Gallerie Veneziane.



Afb. 14. Francesco di Simone da Santa Croce. Triptiek met Jacobus Maior. Museum Carrara, Bergamo. Foto overgenomen uit: Berenson, Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School I.

Middeleeuwen was zij zeer intensief: de aan San Giacomo gewijde kerken San Giacometto del Rialto, San Giacomo degli Serviti en San Giacomo dell' Orio behoorden tot de oudste kerken van Venetië. Op het eiland Murano was de San Giacomo Maggiore, door Cicogna van het predicaat *de Galitzia* voorzien, aan het einde van de 15de eeuw al in verval; uit de San Giacomo degli Serviti schijnt het mooie altaar van Michele Giambono te stammen dat nu een sieraad is van de erezaal van de Accademia (cat. no. 25). De in de San Giacomo dell'Orio gevestigde *Scuola di San*

Giacomo bestelde aan het einde van de 15de eeuw een *altare in legno* voor hun kapel; het archief van de kerk werd in de 19de eeuw dusdanig geplunderd dat het voor de biograaf van de kerk, G. Costantini, niet meer mogelijk was vast te stellen aan wie de opdracht voor het altaar, dat in 1704 werd afgebroken, gegeven werd. De architectonische verhoudingen van de kapel stemmen met de schets op de keerzijde niet overeen en het is bovendien de vraag of met een *altare in legno* niet een gesneden altaar wordt bedoeld.

De pelgrim Bartolommeo Fontana, die in 1544

het relaas van zijn pelgrimstocht van Venetië naar Santiago de Compostella, die hij in 1538 volbracht had, in druk liet verschijnen³³, spreekt niet over een *scuola*, zelfs niet over een groep pelgrims waarmee hij de tocht zou hebben volbracht³⁴. Uit zijn tekst blijkt duidelijk dat hij alléén ging: van Venetië naar Rome en van Rome naar het Noorden waar hij zich op de Gotthard bij enkele Duitsers aansloot, om tenslotte langs één van de Franse pelgrimswegen Compostella te bereiken. Bij zijn terugkeer in Venetië geeft hij een kort overzicht van de Venetiaanse kerken waar kruisreliëken bewaard worden; een aan San Giacomo gewijde kerk noemt hij niet.

In de omgeving van Bergamo, dat op de pelgrimsroute naar het Noorden lag, schijnt de verering juist in de eerste jaren van de 16de eeuw nieuwe impulsen te hebben ontvangen, met als resultaat de altaren van Francesco di Simone da Santa Croce (van 1506, afb. 14) en van Palma Vecchio (van 1512). Lombardijs is tenslotte het memorieprentje voor pelgrims naar Compostella, dat door Hind 1520-1550 gedateerd³⁵, door Kristeller aan een graveur uit de omgeving van Brescia wordt toegeschreven (afb. 15).

Helaas, het gesigneerde en gedateerde altaar van Girolamo da Santa Croce, dat met dit ontwerp overeenstemt, laat zich niet aanwijzen, noch in de zo degelijk bewerkte *Inventario degli oggetti d'arte della Provincia di Bergamo*, noch elders. Misschien staan ergens op de zolder van een sacristie, bedolven onder stof, de resten van een altaar dat eenmaal de trots heeft uitgemaakt van een kleine aan San Giacomo gewijde confraterniteit, ANNO DOMINI MDXXXVI.

Naschrift

Na het ter perse gaan van dit artikel werden wij geconfronteerd met een in de voormalige verzameling Lanz aan Andrea Previtali toegeschreven schilderij 'De Rust op de vlucht naar Egypte', dat zich thans als bruikleen van de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen in het Kunsthistorisch Instituut te Amsterdam bevindt,



Afb. 15. Onbekende Noord-Italiaanse graveur (c. 1520-1550). Memorieprentje met Jacobus Maior, 10,1 × 7,4 cm. Paris, Bibliothèque Nationale. Foto: Bibl. Nat.

en zo zeer getroffen door de stylistische overeenkomsten tussen dit schilderij en Santa Croce's werk³⁶, dat het aantrekkelijk scheen de lezers van het Bulletin dit derde werk van Santa Croce binnen Amsterdamse muren³⁷ als toegift aan te bieden.

In het landschap dat een Lombardijs karakter heeft en waarin misschien herinneringen aan de Zuidelijke oevers van het Gardameer zijn verwerkt, hebben mens en dier die naïve betrekking tot elkaar die in het werk van Santa Croce telkens weer frappeert. Het warme gedempte Giorgioneske coloriet is hetzelfde als dat van een fragment met de Aanbidding der Herders in het Museum Correr te Venetië, dat sinds Lazari het in 1859 aan Girolamo da Santa Croce toeschreef, altijd op die



Afb. 16. Girolamo da Santa Croce (toegeschreven). De Rust op de vlucht naar Egypte. Doek, 95 × 121 cm. Bruikleen van de Dienst voor 's Rijks verspreide Kunstvoorwerpen aan het Kunsthistorisch Instituut, Amsterdam.

naam is geexposeerd³⁸. De typering van Maria en Jozef is verwant aan die van de Heiligen en de Madonna op de tekening in het Rijksprentenkabinet, zoals ook een vergelijking tussen de twee kopjes (afb. 9 en 10) illustreert. Veel sterker nog is de verwantschap met de personen op het altaarontwerp in de Ambrosiana (afb. 11) waarop op de figuren zoveel meer aandacht valt dan op onze tekening. De taferelen in lunet en middenstuk gaan aan de episode van het schilderij onmiddellijk vooraf, de wijze waarop de hoofden van de twee

linkse Heiligen zijn opgebouwd is geheel verwant aan die van Jozefs forse schedel, een gestyleerde palmboom sluit ook hier de achtergrond af. Men kan zich afvragen of tekening en schilderij in samenhang met elkaar zijn ontstaan; in ieder geval moeten ze kort na de tekening in het Rijksprentenkabinet gedateerd worden.

Noten

¹ *Catalogue of Highly Important Drawings and Prints by Old Masters, The Property of The Right Hon. The Earl of Harewood, sold at auction by Christie, Manson & Woods Ltd. . . . on Tuesday July 6, 1965, no. 125.*

² *Jacobus Maior was de zoon van Zebedeus, een visser, en Maria Salome, de zuster van Maria. Johannes de Evangelist was zijn jongere broer. Isidoor van Sevilla, De Vita et Abitu Sanctorum Utriusque Testamenti, vertelt dat Jacobus het Evangelie predikte in Spanje en daarna terugkeerde naar Jeruzalem waar hij in 44 op last van Herodes Agrippa werd onthoofd. Spaanse volgelingen zouden zijn lijk naar Spanje hebben overgebracht. De stad waar zijn relieken in de 9de eeuw werden begraven werd naar hem Santiago of San Giacomo di Compostella (Campus Stellae) genoemd; zijn graf was na Jeruzalem en Rome de belangrijkste bedevaartsplaats der Middeleeuwen.*

De pelgrims droegen een staf, een hoed met van voren opgeslagen rand en een korte schoudermantel. De regelmatig gevormde grote schelpen, die zij aan het Galicische strand vonden werden of op de rand van de hoed, of op de schoudermantel bevestigd. Zij werden het meest bekende attribuut der pelgrims, die evenals de andere, in de voorstellingen van de heilige door de kunstenaars van de latere Middeleeuwen werden overgenomen.

³ 'Ik, Bartolomeo da Raspis, notaris, heb ondertekend op 12 Juni 1526'. Ik dank Dott. Zago Ferruccio van het Staatsarchief te Venetië voor de ontcijfering van dit onderschrift.

⁴ Behalve de bij J. Meder, *Die Handzeichnung*, Wien 1919, p. 328 e.v. genoemde voorbeelden zou ik hier willen noemen een ontwerp voor een altaar en omlijsting van Giovanni Antonio Pordenone (afb. bij Giuseppe Fiocco, G. A. Pordenone, Udine 1939, Tav. 102) en een altaarontwerp van een onbekende Vicentinische (?) kunstenaar in het Prentenkabinet te Kopenhagen (afb. bij Erik Fischer og Jørgen Sthyr, *Seks Aarhundreders europæisk Tegnekunst*, København 1953, p. 25).

⁵ Vgl. J. Meder, op. cit., p. 346. Voor een afbeelding van het altaar zie: Luigi Coletti, *Cima da Conegliano*, Venezia 1959, afb. 124.

⁶ Frits Lugt, *Les Marques de Collections*, Amsterdam 1921, no. 2477.

⁷ Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School, Vol. I, figs. 376-383.*

⁸ Hans Tietze and Erica Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, New York 1944, no. 692.

⁹ Frits Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia 1963, cat. no. 341.

¹⁰ A. E. Popham, *Disegni veneziani acquistate recentemente dal British Museum, Arte Veneta*, 1947, fig. 184. Ik dank Prof. Dr. J. Q. van Regteren Altena die mij op deze tekening attent maakte en Mr. Philip Pouncey die de foto zond.

¹¹ De toeschrijving van onze tekening aan Benedetto Diana komt op zeer losse schroeven te staan wanneer men bedenkt dat Benedetto Diana 5 februari 1525 overleed.

¹² Giuseppe Fiocco, *I Pittori da Santa Croce II. Girolamo da Santa Croce, L'Arte XIX* (1916), fig. 23. De tekening was reeds in de verzameling Habich aan Girolamo da Santa Croce toegeschreven, zie O. Eisenmann, *Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Cassel, Cassel, 1890, II Lieferung, no. 2.*

¹³ Tietze, op. cit., p. 246, no. A 1401.

¹⁴ Gustav Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei, Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen XXIV* (1903), Beiheft, p. 10 e.v.

¹⁵ Lionello Venturi, *Le origine della Pittura Veneziana 1300-1500, Venezia 1907*, p. 344: 'si parla dunque semplicemente di disegni con vedute romane'.

¹⁶ Een 'Marteling van de heilige Sebastiaan', eertijds in Berlijn, waarop in de achtergrond verscheidene Romeinse gebouwen zijn weergegeven, door Heinemann, op. cit., S. 564, afb. 648 als Girolamo da Santa Croce afgebeeld en c. 1519 gedateerd, zou een belangrijke schakel in zijn ontwikkeling kunnen zijn, ware het niet dat de toeschrijving van het schilderij, dat in de catalogus van het Kaiser Friedrich Museum 1931 no. 195 nog als 'Venezianische Schule, um 1520' is beschreven, waarschijnlijk op grond van deze passage uit het testament is geschied.

¹⁷ 'De Roeping van Mattheus', Bassano della Grappa, Berenson, op. cit., afb. 575; 'Madonna met Nicolaas van Bari en Johannes de Doper', Dom van Lucera (Foggia), Berenson, op. cit., afb. 580.

¹⁸ Luigi Coletti, *Cima da Conegliano, Venezia 1959*, afb. 70 en 64.

¹⁹ György Gombosi, *Palma Vecchio (Klassiker der Kunst)*, Stuttgart 1937, afb. 39.

²⁰ [Count A. Seilern], *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate London, nr. 82 (12,8 × 9,4 cm)*. Ik dank Graaf Seilern voor de toezending van twee foto's en voor de toestemming het recto van zijn tekening af te beelden.

²¹ Guido Perocco, *Carpaccio nella scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venezia s.a.*, p. 60 heeft vastgesteld dat Carpaccio overleden moet zijn tussen de laatste maanden van 1525 en de eerste van 1526.

²² Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893*, p. 92, sub 1 (met afb.); Tietze, op. cit., no. 1397 (als Francesco da Santa Croce).

²³ Foto's: Böhm (4777) en Fiorentini (4576).

²⁴ C. F. Bell, *Drawings by the old masters in the Library of Christ Church, Oxford 1914, H. 8, Pl. LXV* (als Giovanni Mansueti). De toeschrijving van alle orgelfragmenten aan Girolamo da Santa Croce door Fiocco werd niet geaccepteerd door Lorenzetti (*Venezia e il suo estuario, 1963*) die de toeschrijving aan Mansueti, wat betreft de deuren, handhaafde. Heinemann (op. cit., S. 554, afb. 649 en 650) schrijft de deuren aan Girolamo da Santa Croce en de fragmenten in de sacristie aan de bottega van G. da Santa Croce toe.

²⁵ Foto Soprintendenza. Ik dank Dr. Francesco Valcanover, Soprintendente delle Gallerie del Veneto voor zijn belangstelling bij dit onderzoek getoond, en voor de fotografie van het schilderij in Luvigliano dat hier voor de eerste maal gereproduceerd wordt. Mijn dank geldt eveneens Dottorressa Lucia Casanova Bellodi, bibliothecaresse van het Museum Correr te Venetië.

- ²⁶ Heinemann, *op. cit.*, S. 564, afb. 648.
- ²⁷ Vgl. F. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro*. III. Gli artisti lombardi, p. 265, fig. 303/304. Beide altaren hebben een triomfboog tot grondvorm. Het altaar van San Giovanni a Quarona is zeer vergelijkbaar met ons ontwerp.
- ²⁸ *Inventario degli oggetti d'Arte d'Italia I. Provincia di Bergamo*, Roma 1931, p. 304 (met afb.).
- ²⁹ Gombosi, *op. cit.*, afb. 85.
- ³⁰ *Inventario cit.*, p. 113, met afb.
- ³¹ Vittore Carpaccio, *Catalogo della Mostra, Venezia 1963*, Disegni no. 30. Vgl. ook noot 4.
- ³² Ludwig, *op. cit.*, p. 1. Ludwig, *op. cit.*, p. 16 deelt mede dat notaris Gio Francesco Raspis Bergamaske is.
- ³³ Bartolommeo Fontana, *Itinerario o vero viaggio da Venetia a Roma . . . Seguendo poi per ordine di Roma fino a Santo Jacobo in Galitia*. In *Venezia*, A. Bindoni, 1550. Ik ben mevrouw Bent-Meulman te Amsterdam, die mij op dit boekje attent maakte, zeer dankbaar voor haar hulp en belangstelling bij de iconografische zijde van dit onderzoek.
- ³⁴ Het altaar met Jacobus Maior dat Titiaan omstreeks 1540 voor de San Lio schilderde werd niet door een groep pelgrims, maar door het gilde van de hoedenmakers, wier patroon hij was, besteld.
- ³⁵ A. M. Hind, *Early Italian Engraving II*, Londen 1948, *Anonymous engravers no. 30*. Voor de snelle toezending van de photo ben ik Mlle M. Hébert, conservator bij de Bibliothèque Nationale, zeer verplicht.
- ³⁶ Foto Lichtbeelden Instituut. Ik dank de Heren D. F. Lunsingh Scheurleer, Prof. Dr. J. Bruyn en Mej. Drs. J. Koomen voor hun welwillende hulp, waardoor het mogelijk werd het schilderij alsnog in dit artikel op te nemen.
- ³⁷ Een tweede is het door Fiocco aan Girolamo da Santa Croce toegeschreven schilderij 'Arcadisch landschap met herder', eveneens uit de verzameling Lanz in het Rijksmuseum (*Catalogue of Paintings*, 1960, no. 676 B 1, als Domenico Campagnola; Heinemann, *op. cit.*, S. 570 bis). Dit schilderij moet echter veel later gedateerd worden, in de tijd van het altaar voor de familie Sagredo, dat zich thans in de St. Etienne du Mont in Parijs bevindt en dat tussen 1544 en 1546 is ontstaan.
- ³⁸ Giovanni Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia 1957, nr. 72.