

Het portret van Erard de la Marck door Jan Cornelisz. Vermeyen

Het is nog maar enkele jaren geleden, dat het portret van Pompejus Occo, geschilderd door Dirck Jacobsz. zijn intrede deed in de collectie van het Rijksmuseum¹. In januari 1962 werd, met steun van de Vereniging Rembrandt en de Stichting tot Bevordering van de Belangen van het Rijksmuseum, een portret van Erard de la Marck, geschilderd door Jan Cornelisz. Vermeyen aangekocht (afb. 1).

Het is toeval, dat beide portretten, geschilderd omstreeks 1530, gelijk van formaat zijn en beide uit de verzameling Von Pannwitz komen. Het is misschien minder toevallig, dat beide schilderijen omstreeks 1900, onafhankelijk van elkaar, voor het eerst gepubliceerd werden als werk van Jan van Scorel. Hoe is het mogelijk, dat twee portretten van zó verschillend karakter aan dezelfde meester werden toegeschreven? Het bewijst, dat men nog maar een vaag beeld had van Scorels kunst en dat men de neiging had portretten van goede kwaliteit uit het tweede kwart van de 16de eeuw aan hem toe te schrijven. Toch heeft wellicht deze eerste toeschrijving van het portret van De la Marck meegespeeld in de latere beoordeling van Vermeyen.

Nu het portret in ons museum hangt in hetzelfde kabinet, waar ook de werken van Scorel en Heemskerck zijn opgesteld, worden wij als vanzelf

gedwongen de werken van deze tijdgenoten te vergelijken.

Wanneer wij het schilderij op zijn meest karakteristieke eigenschappen bekijken, merken wij het volgende op. De figuur van De la Marck beslaat vrijwel het gehele beeldvlak. Friedländer zegt treffend: 'Die Halbfigur des Kirchenfürsten bläht sich im Bildrahm'². Het is echter niet alleen een kwestie van vlakverdeling, het is ook de wijze, waarop de schilder de kardinaal heeft weergegeven, die maakt dat zijn persoonlijkheid zich als het ware aan de beschouwer opdringt. Het gebaar der handen versterkt deze indruk. Het vlezig gelaat en de handen zijn kundig geschilderd, zelfs de perspectivische verkorting van de handen heeft de schilder geen moeilijkheden opgeleverd. Het licht is tamelijk fel, het onthult iedere plooi of rimpel in de huid, de schaduwen zijn dun geschilderd. De achtergrond wordt gevormd door een groen gordijn met gouden franje. Het wordt opgehouden door twee engelen. Opmerkelijk is, dat het gebaar en de blik van de rechter engel naar rechts zijn gericht, alsof hij op iets wijst, wat zich buiten het schilderij afspeelt (afb. 2).

¹ Zie *Bulletin Rijksmuseum*, 6e jaargang 1958 nr. 2, blz. 27.

² M. J. Friedländer, *Altniederländische Malerei XII*, Leiden 1935, blz. 158.



Afb. 1. J. C. Vermeyen. Portret van Erard de la Marck. Paneel 64 × 54,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

Het karakter van de voorgestelde, zoals dit door de schilder is vastgelegd, lijkt volkomen in overeenstemming met de gegevens, die ons over Erard de la Marck bekend zijn. Hij werd geboren in 1472. Zijn vader was Robert de la Marck, heer van Sedan, zijn moeder Jeanne de Santcy, vrouwe van Fleuranges³. In 1506 werd hij benoemd tot prins-bisschop van Luik, in 1518 tot kardinaal. Zijn familie was altijd Frans georiënteerd, maar door zijn scherp politiek inzicht wijzigde Erard tijdig zijn koers en sloot hij zich aan bij het kamp van Karel V. Doordat hij zich van de Franse koning distancieerde, verloor hij het aartsbisdom Chartres, maar kreeg daarvoor dat van Valence in de plaats. Zijn zeer grote rijkdom stelde hem in staat de landvoogdes Margaretha van Oostenrijk financiële hulp te bieden en ook aan Karel V leende hij aanzienlijke bedragen. Reeds vroeg keerde hij zich fel en meedogenloos tegen de ketterij, later werd hij tot inquisiteur voor de Nederlanden benoemd. Zijn belangstelling voor de kunst was groot. Hij liet het verwoeste bisschoppelijk paleis in Luik op eigen kosten geheel herbouwen⁴, en wie thans op de fraaie binnenplaats van dit gebouw rondloopt, wordt door de in steen gehouwen wapenschilden van Erard boven de bogen van de omgang, aan zijn initiatief herinnerd. Ook op ander gebied heeft hij zeer veel voor de stad Luik en voor de kunstenaars gedaan. Na Notger wordt hij beschouwd als de belangrijkste prins-bisschop van Luik. 'Justicier sévère, négociateur habile, administrateur vigilant' wordt hij genoemd⁵. Maar nog beter wordt hij misschien gekenschetst door de woorden van Maria van Hongarije, toen zij hem eens aan Karel V voorstelde: 'un très dangereux épicier'⁶. Ons portret wordt het eerst in 1910 door Cohen in de literatuur vermeld in zijn bespreking van een tentoonstelling uit particulier bezit te Wiesbaden⁷. Het werd, als eigendom van Frau Ph. Abegg, toegeschreven aan Jan van Scorel (een toeschrijving van L. Scheibler) en beschreven als portret van de Mainzer aartsbisschop Albrecht van Brandenburg⁸. Cohen trekt deze identificatie in twijfel. In 1927 publiceert Wescher⁹ opnieuw het portret en identificeert de voorgestelde als

Erard de la Marck naar aanleiding van een ets van Vermeyen (afb. 3) die voorzien is van een onderschrift met de naam en de titels van de kardinaal. Friedländer komt gelijktijdig tot dezelfde conclusie naar aanleiding van een portret in het Recueil d'Arras¹⁰.

Het was echter Benesch¹¹ die in 1929, gebruik makend van de identificatie van Wescher en van archiefstukken, aantoonde dat het portret moest zijn geschilderd door Jan Cornelisz. Vermeyen. Aangezien deze toeschrijving van essentieel belang is, willen wij hier het door Benesch en anderen gepubliceerde bewijsmateriaal samenvatten.

Ten eerste bezitten wij het door Houdoy¹² gepubliceerde document van 11 juli 1533, waarin Jan Vermeyen de executeur testamentair van Margaretha van Oostenrijk verzoekt hem een bedrag uit te betalen voor werkzaamheden, die hij voor de landvoogdes heeft uitgevoerd, maar die nog niet verrekend waren bij haar dood in 1530. Wij citeren hieruit het voor ons belangrijkste deel:

Ledit Jehan a fait et delivré à ma dite dame quatre grans tableaux assavoir: deux à la figure du cardinal de Liège et les autres deux à l'ymaige de Notre Dame; pour le bois, estoffes d'or, d'azur et autres XXI.

Ten tweede wordt in de nalatenschap van Margaretha van Oostenrijk genoemd¹³: 'Un tableau, painct d'ung cousté d'une Nostre Dame et de

³ De biografische gegevens zijn ontleend aan H. Lonchay in: *Biographie Nationale de Belgique*, XIII, blz. 497.

⁴ Joseph Philippe, *Propos historiques sur la place Saint-Lambert*, Luik, 1956.

⁵ H. Lonchay, o.c. blz. 500.

⁶ H. Lonchay, o.c. blz. 511 en noot 1.

⁷ W. Cohen in: *Der Cicerone* II, 1910, blz. 221.

⁸ *Ausstellung Alter Gemälde aus Wiesbadener Privatbesitz*, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, 20 febr.-31 maart 1910, Festsaal des Rathauses, cat. nr. 61.

⁹ P. Wescher in: *Der Cicerone* XIX, 1927, blz. 115.

¹⁰ M. J. Friedländer, *Die Sammlung von Pannwitz*, München 1926, blz. 6 nr. 29.

¹¹ O. Benesch in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N.F.* VI, 1929, blz. 204.

¹² J. Houdoy in: *Gazette des beaux-arts* 14 I, 1872, blz. 515.

¹³ *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien* III, 2e deel, blz. CXXI, nr. 958.

l'autre du cardinal de Liege fermant a deux feuilletz'.

Ten derde bezitten wij de door Vermeyen gesigneerde ets, die waarschijnlijk naar ons schilderij (of naar het vermoedelijk vrijwel identieke tweede exemplaar) gemaakt is.

Ten vierde zijn alle andere portretten, die thans van De la Marck bekend zijn copieën naar ons schilderij¹⁴.

Pelinck meent, in zijn laatste opstel over Vermeyen¹⁵ het portret van De la Marck – zonder opgaaf van redenen – omstreeks 1536 te moeten dateren en zelfs het auteurschap van Vermeyen te moeten voorzien van een vraagteken. Wij geloven daarentegen, dat zolang geen zéér overtuigende tegenargumenten aangevoerd kunnen worden, de bovengenoemde gegevens moeten resulteren in de volgende conclusies:

¹⁴ De meest getrouwe copie bevond zich in de verz. d'Arenberg, zie Jean Lejeune, *La Principauté de Liège*, 1948, afbeelding op blz. 110. Twee andere portretten van De la Marck, die zich in Luik bevinden (een in l'Hôpital des Anglais en een in het Musée Curtius, inv. nr. 20/1) zijn zwakke copieën van de kop, niet noodzakelijk direct naar het origineel geschilderd. Wij danken de heer Joseph Philippe, conservateur des Musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs, die ons op deze portretten wees.

¹⁵ E. Pelinck, *Johannes Cornelisz. Vermeyen – Aertgen of Vermeyen, Leiden 1962*, particuliere uitgave, blz. 10 en 11. Ten onrechte noemt Pelinck de voorgestelde Everard von der Marck. Everard († 1496) was een oom van Erard, dit scheidt dus verwarring. Het lijkt ons ook juister de achternaam in het geval van Erard niet op de duitse wijze te schrijven.

¹⁶ Dat het portret als grand tableau wordt beschreven is te verklaren uit het feit, dat de verzameling van Margaretha voor een groot deel uit kleine schilderijtjes en miniaturen bestond. Zie: G. de Boom, *Marguerite d'Autriche-Savoie*, Brussel 1935, blz. 157.

¹⁷ G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst IV*, 's-Gravenhage 1941/42, blz. 266.

¹⁸ O.a. afgebeeld in: *Onze Kunst*, 1907, 12, blz. 109.

¹⁹ *Cat. Louvre* nr. 1997, 1998. Het diptiek is gedateerd 1517.

²⁰ O. Benesch, o.c.; M. J. Friedländer in: *Oud Holland LIX*, 1942, blz. 12 en K. G. Boon in: *Thieme-Becker XXXIV*, 1940, blz. 278.

²¹ K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, Fol. 225.

²² O. Benesch, o.c. blz. 204/205.

²³ O. Benesch, o.c. blz. 207.

²⁴ K. Steinbart in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VI, 1931, blz. 83.

1. Ons schilderij is het portret van Erard de la Marck.

2. Het is vrijwel zeker dat Vermeyen de schilder is. Wij menen dat hij toch eerder een door hem zelf geschilderd portret tot voorbeeld genomen zal hebben voor zijn ets dan dat van een ander. Het feit dat Vermeyen alleen zijn eigen naam plaatste onder de ets en niet de naam van de auteur van het voorbeeld wijst in dezelfde richting.

3. Ons paneel is waarschijnlijk een der beide portretten, die Vermeyen voor de landvoogdes heeft geschilderd¹⁶.

4. Het is vóór de dood van de landvoogdes in 1530 gemaakt. (Hoogewerff kwam tot een datering van omstreeks 1528 naar aanleiding van de geschatte leeftijd van de kardinaal)¹⁷.

Een laatste gevolgtrekking, die tot dusver niet is gemaakt, zou kunnen zijn dat ons portret het linker deel van een tweeluik is. Het is namelijk opmerkelijk, dat Vermeyen bij zijn declaratie de twee portretten van de kardinaal samen noemt met twee voorstellingen van Maria en dat het portret van De la Marck in de verzameling van de landvoogdes, vermoedelijk dus één der twee door hem genoemde panelen, duidelijk als een tweeluik beschreven wordt. Wanneer wij nu nogmaals de compositie van het schilderij bekijken, krijgt de houding van de rechter engel opeens betekenis, wanneer men zich rechts van de kardinaal de beeltenis van Maria (met het Kind?) indenkt. Bovendien is het kleine plekje wit naast het hoofd van de rechter engel slechts te verklaren, als dit op een rechter luik zou worden voortgezet. Ongewoon zou zijn, dat de kardinaal niet in biddende houding is afgebeeld en dat hij links en niet rechts van Maria is geschilderd. Er zijn echter dergelijke gevallen uit dezelfde tijd bekend. Op een schilderij, vermoedelijk door Orley en slechts door copieën bekend¹⁸ is Margaretha van Oostenrijk op een tweeluik rechts afgebeeld, bladerend in een boek, terwijl links een Madonna met Kind is geschilderd. Op het diptiek met de kardinaal Carondelet door Jan Gossaert uit het Louvre¹⁹ staat de kop van Carondelet op het linker- en de Madonna op het rechterluik.

Na het artikel van Benesch wordt het portret van De la Marck ons inziens dus terrecht als uitgangspunt genomen voor het samenstellen van het portret-oeuvre van Vermeyen²⁰. Met Benesch is echter ook een element in de beoordeling van het werk van Vermeyen gekomen dat mogelijk onjuist is en dat derhalve nader bekeken moet worden: de verhouding tussen Scorel en Vermeyen.

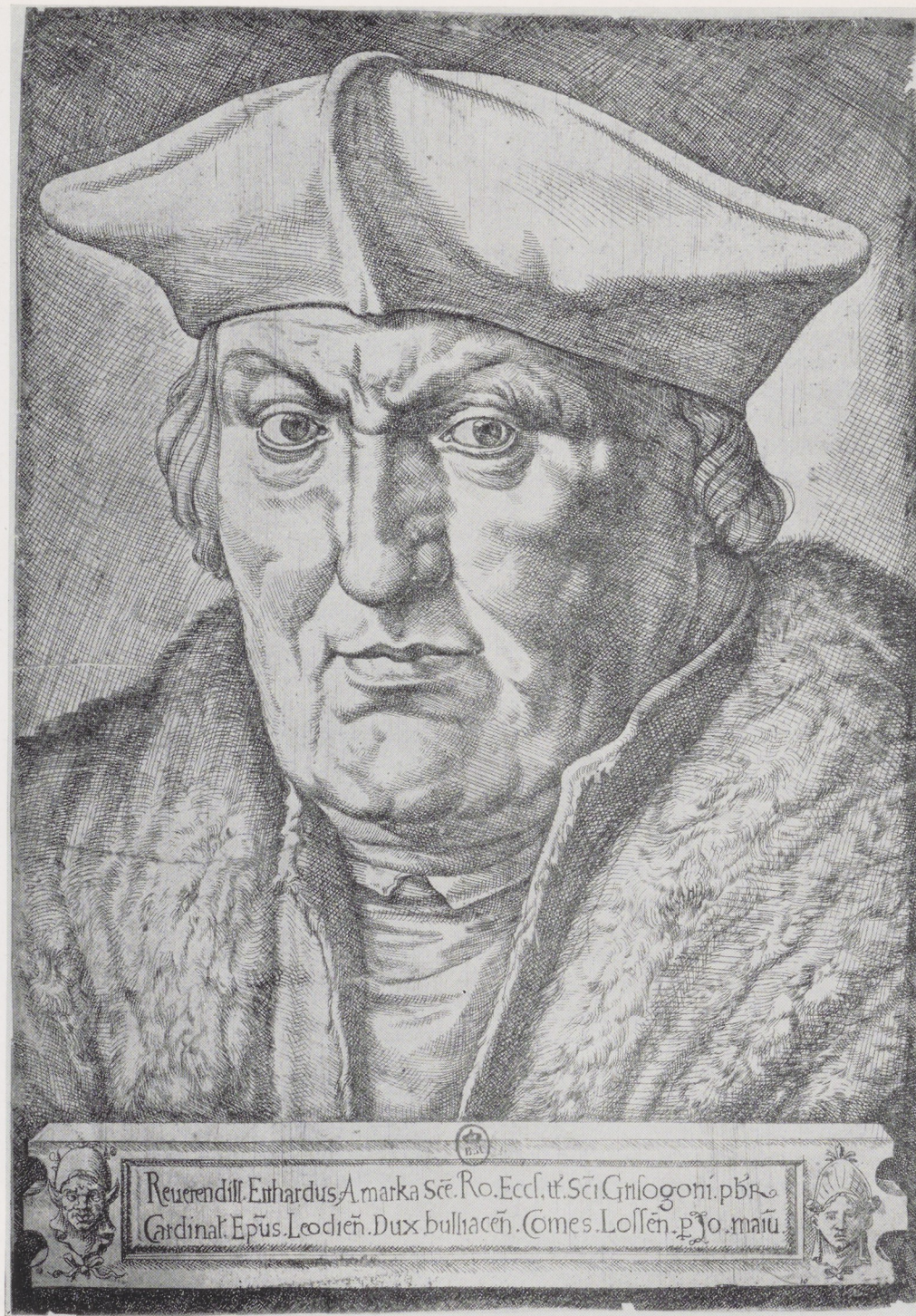
Karel van Mander zegt in zijn levensbeschrijving van Vermeyen: 'Hy is geweest een groot vriendt en geselle van Joan Schoorel, welke ooc t'samen veel Landen cochten in de Noordt-Hollantschen Sijpe'²¹. Wij tekenen hierbij aan, dat met de drooglegging van de Zijpe in 1551 werd begonnen. Naar aanleiding hiervan zegt Benesch 'Ein starker Einschlag Scorelscher Kunst in seinem Werk kann aus dieser Angabe mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit gefolgert werden.'²² En hoewel hij niet uitgaat van een verhouding meesterleerling, zegt hij toch van het portret van De la Marck; 'denn es steht unterm stärksten Einfluss von Scorels Malerei'²³. Heeft de oorspronkelijke toeschrijving aan Scorel toch invloed gehad op deze beoordeling? Friedländer sluit zich bij deze opvatting aan. Zo zegt hij bij voorbeeld, dat de engelenkopjes op ons schilderij naar Scorels voorbeeld zijn. Naar een dergelijk voorbeeld hebben wij tevergeefs gezocht.

Steinbart²⁴ geeft een voortreffelijk overzicht van het oeuvre van Vermeyen na 1540. Aangezien Vermeyens stijl na deze datum steeds meer de kenmerken van het Brussels 'romanisme' gaat dragen willen wij dit werk hier buiten beschouwing laten. De portretten, die over 't algemeen vóór 1540 gedateerd worden, zijn alle toeschrijvingen, gebaseerd op het portret van De la Marck. Nieuwe gezichtspunten zijn hier dus niet bij te verwachten. Steinbart wijst verder een aantal schilderijen als vroeg werk van Vermeyen aan, er van uitgaande, dat deze een duidelijke Scorel invloed moeten dragen. Hoogewerff gaat nog verder in deze richting.

Het is tegen deze tendens – het vooropstellen van een invloed van Scorel op Vermeyen en het op die gronden beschrijven van Scorelachtige schil-



Afb. 2. Detail van het portret van Erard de la Marck



Afb. 3. J. C. Vermeyen. Portret van Erard de la Marck. Ets 34,9 × 42,7 cm. Bibliothèque Nationale, Parijs

derijen als vroeg werk van Vermeyen – dat wij ons verzetten, omdat het uitgangspunt, namelijk de tekst van Van Mander, daar niet voldoende aanleiding toe geeft. Het kopen van stukken land in verband met de drooglegging van de Zijpe, waar Van Mander over spreekt, moet omstreeks 1550 hebben plaatsgevonden. De vriendschap, waar sprake van is kan natuurlijk van veel vroeger dateren, maar dit impliceert nog geen beïnvloeding.

Wanneer wij naar andere gegevens zoeken, die met deze problemen verband houden, blijken deze zeer schaars. Vermeyen werd volgens Van Mander in 1500 te Beverwijk geboren. Tot aan zijn aanstelling als hofschilder te Mechelen in 1525 weten wij niets. De tamelijk preciese gegevens daarna spreken slechts van een activiteit in de Zuidelijke Nederlanden, onderbroken door reizen naar Augsburg, Innsbruck, Tunis en Spanje. Jan van Scorel werd in 1495 geboren en kreeg zijn eerste opleiding te Alkmaar, daarna kwam hij bij Jacob Cornelisz. te Amsterdam en bij Gossaert te Utrecht. In 1519 begint hij zijn grote reis naar Italië en Palestina, waarvan hij in het najaar van 1524 terugkeert. Na een kort verblijf in Utrecht gaat hij naar Haarlem. Wij zijn niet de eersten die wijzen op het feit, dat er bitter weinig ruimte is voor een leertijd van Vermeyen bij Scorel. Dit zou hoogstens gedurende korte tijd in eind 1524 en begin 1525 kunnen vallen. De zinsnede 'vriendt en geselle' kan wijzen op een gezamenlijke leertijd. Daarvoor zou zowel het atelier van Jacob Cornelisz. als dat van Gossart in aanmerking kunnen komen. Of moeten wij slechts denken aan een vriendschap van twee schilders die uit dezelfde streek geboortig zijn? Te bewijzen valt er echter niets. Dat Scorel tussen 1525 en 1530 nog invloed op Vermeyen gehad zou hebben, komt ons hoogst onwaarschijnlijk voor. Vermeyen kwam in Mechelen aan een hof, waar hij uitstekende schilders moet hebben ontmoet, zoals Barend van Orley. Tevens moet hij er van vele anderen het werk hebben gezien. Een ontmoeting tussen Scorel en Vermeyen omstreeks 1532-33 in Mechelen en Luik en in 1540 in Atrecht, zoals Hoogewerff veronderstelt²⁵ zou hoogstens een



Afb. 4. Jan Gossaert. Portret van Jean de Carondelet. Paneel 43 × 35 cm. Vroeger verz. Von Gutmann

kortstondige beïnvloeding tot gevolg kunnen hebben, maar kan niet bepalend geweest zijn voor zijn vorming als kunstenaar.

Wanneer wij in dit licht het portret van De la Marck bekijken, waarbij wij ons dus goed moeten realiseren, dat dit het vroegste werk is, dat wij van Vermeyen kennen, kunnen wij ons niet onttrekken aan de gedachte, dat de 'Scoreliaanse elementen' niet meer zijn dan enkele tijds-karaktertrekken, die men van tijd- en landgenoten mag verwachten. Waar Scorel echter bescheiden en ingetogen is, is Vermeyen naar voren tredend, bijna opdringerig zelfs. Waar Scorel zijn portretten vol aandacht vat binnen het kader van de lijst, schijnt Vermeyen zijn modellen nauwelijks te kunnen aanpassen aan de beperktheid van het paneel. Van de handen, die Scorel schildert, gaat rust en kalmte uit, terwijl Vermeyen juist

²⁵ G. J. Hoogewerff, o.c. blz. 270. Dat Vermeyen omstreeks 1542-44 in Utrecht werkzaam is geweest hebben wij niet kunnen verifiëren.



Afb. 5. J. C. Vermeyen. Madonna met Kind. Paneel 64 × 54,5 cm, gesigneerd. Frans Halsmuseum, Haarlem, in bruikleen van de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen

in de handen de spanning tot het uiterste opvoert en het gebaar gebruikt om de levendigheid van het portret te vergroten²⁶.

Als men zich afvraagt, wie de leermeester van Vermeyen geweest zou kunnen zijn, van welke schilder hij bovengenoemde elementen geleerd zou kunnen hebben, dan komt Gossaert daarvoor in aanmerking. Ter vergelijking beelden wij hierbij het portret van Jean de Carondelet af, dat omstreeks 1520 gedateerd kan worden (afb. 4). Hoeveel sterker is hiermee de verwantschap, dan met enig portret van Scorel! Trouwens, hierop wees ook Steinbart, en Boon gaat in zijn artikel in Thieme Becker reeds zover de mogelijkheid van een leertijd bij Gossaert te noemen. Des te aantrekkelijker wordt deze veronderstelling, als men bedenkt, dat Gossaert in de positie was Vermeyen aan het Mechelse hof te introduceren. Gossaert heeft opdrachten ontvangen van Karel V en heeft in 1523 te Mechelen schilderijen voor Margaretha gerestaureerd. En enige voorspraak zal een 25-jarige schilder toch wel gehad moeten

hebben, om reeds zo jong een belangrijke post te verkrijgen. Mocht deze veronderstelling juist zijn, dan houdt dat tevens de mogelijkheid in, dat Vermeyen op Gossaerts atelier Jan van Scorel heeft ontmoet.

Wij moeten echter erkennen, dat deze veronderstelling uitsluitend berust op stijlcritische gronden, en dat er geen enkele feitelijke aanwijzing is om deze hypothese te ondersteunen. Wij mogen daarom andere mogelijkheden niet zonder meer verwerpen. Maar om, zoals Pelinck deed²⁷, Leiden aan te wijzen als plaats, waar Vermeyen zijn leertijd heeft doorgebracht en op grond daarvan een aantal duidelijk Leidse schilderijen aan hem toe te schrijven, daarvoor zijn naar wij menen onvoldoende gronden aanwezig. Pelinck tracht Leidse invloeden aan te tonen door te wijzen op Vermeyens etsen en op het schilderijtje van de heilige Hieronymus uit het Rijksmuseum. De etsen dateren van omstreeks 1540 en zijn dus minder geschikt er conclusies aan te verbinden aangaande een leertijd vóór 1525. De toeschrijving aan Vermeyen van de Hieronymus is voor een deel gebaseerd op de letters op de cartouche, die wij niet anders dan I.G. kunnen lezen. Ook dit lijkt ons dus een twijfelachtig uitgangspunt om een theorie op te bouwen.

Behalve een leertijd in Utrecht (en/of Middelburg) bij Gossaert en in Leiden ligt het voor de hand ook te denken aan Haarlem en Amsterdam, terwijl Vermeyen natuurlijk ook direct naar de Zuidelijke Nederlanden kan zijn gegaan. De hypothese van een leertijd bij Jacob Cornelisz. in Amsterdam heeft iets aantrekkelijks. Jacob Cornelisz. was een voortreffelijk portretschilder en men zou zich kunnen indenken, dat Dirck Jacobsz., Jan van Scorel en Vermeyen, ieder naar eigen aard, dezelfde lessen zouden hebben verwerkt.

Er is één schilderij, dat gezien de signatuur onbetwistbaar aan Vermeyen kan worden toegeschreven en waarvan de stijl aanknopingspunten biedt met de Scorel (Heemskerck)-stijl. Het is de Heilige Familie, eigendom van de Dienst voor 's Rijks Verspreide Kunstvoorwerpen, dat thans als bruikleen in het Frans Halsmuseum wordt tentoongesteld (afb. 5)²⁸. Wat doet ons in dit

schilderij aan Scorel denken? Eigenlijk niet eens zo heel erg veel. Het gelaat van Maria, voornamelijk gekenmerkt door het zeer kleine onderste gedeelte met de geprononceerde kin, is specifiek voor Vermeyen zelf. De wijze waarop het haar behandeld is, doet echter aan Scorel denken. De kleding, die haar vormen nogal coquet doen uitkomen, vindt men eerder bij Gossaert dan bij Scorel. Het Christuskind, met het gespierde lichaam, is geschilderd in de manier waarop Gossaert zijn naaktfiguren behandelt. De peinzende Jozeffiguur op de achtergrond is een uit Italië afkomstig motief, dat vooral in de Zuidelijke Nederlanden veel gebruikt werd. De datering levert moeilijkheden op. In de catalogus van de Scorel tentoonstelling van 1955 te Utrecht²⁹ werd het vragenderwijs omstreeks 1525-1530 gedateerd, naar aanleiding van de overeenkomst tussen de engengroep links met de buitenzijde der vleugels van het Lockhorsttriptiek van Scorel. Ook Friedländer weet met dit probleem niet goed raad: 'Da diese Madonnentafel eher Beziehungen zu Jan van Scorel aufweist als die anderen Kompositionen, die wir für ein Vermeyen in Anspruch genommen haben, werden wir versucht, sie für relativ früh entstandenes Werk des Meisters zu halten mit dem natürlichen Vorurteile, dass er sich vornehmlich in jungen Jahren an das Vorbild des Utrechters gehalten habe. Die flüchtige und aufgeloockerte Manier in den kleinen Gestalten Gottvaters und der Engel spricht aber für ziemlich späte Entstehung der Madonnen-Tafel'³⁰. Wanneer men dus niet toegeeft aan de verleiding, waarvan Friedländer spreekt, moet men het schilderij tamelijk laat dateren; wij zouden willen

voorstellen tussen 1530 en 1540. Wanneer men zoals Hoogewerff aanneemt, dat het schilderij verband houdt met de ets van Maria met het Kind en een musicerende engel uit 1545, komt men op een nog latere datering. Het houdt in, dat ook dit schilderij geen reden geeft een jeugdinvloed van Scorel op Vermeyen te veronderstellen.

Zo is de komst van het portret van Erard de la Marck in het Rijksmuseum aanleiding geweest enige vraagstukken betreffende de kunst van Vermeyen opnieuw te bekijken. Het heeft niet tot nieuwe gezichtspunten geleid omdat de gegevens nog te schaars zijn. Wij hopen echter dat wij er toe hebben bijgedragen de feiten, ontdaan van vage veronderstellingen en vooroordelen, onder ogen te zien.

²⁶ Zie voor een uitstekende analyse van de verschillen tussen het werk van Scorel en Vermeyen: O. Benesch, o.c. blz. 207.

²⁷ E. Pelinck in: *Bulletin Rijksmuseum*, 8e jaarg., 1960, nr. 4, blz. 135 en o.c.

²⁸ Paneel, 64 × 54,5 cm., gesigneerd: IOHNES VERMEI PINGEBAT en I.C. in monogram. Aangezien de maten van het paneel vrijwel gelijk zijn met die van het portret van De la Marck, terwijl aan de linker kant van het schilderij een groen gordijn zichtbaar is, dat heel goed de voortzetting zou kunnen zijn van het groene gordijn dat achter De la Marck gedrapeerd is, kwam de vraag naar voren, of deze heilige familie niet het rechterluik van De la Marck zou kunnen zijn. Nadat beide panelen samen waren gebracht, bleken zij noch in kleur, noch in compositie, noch in stijl voldoende bij elkaar te passen om deze mogelijkheid in overweging te nemen.

²⁹ *Catalogus tentoonstelling Jan van Scorel, Centraal Museum, Utrecht, 1955*, nr. 94.

³⁰ M. J. Friedländer in: *Oud-Holland LIX*, 1942, blz. 21/22.