

## Een groot ontwerp van Sebastiano del Piombo

door J. Q. VAN REGTEREN ALTENA

Onder de oude tekeningen, welke de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten voor enige jaren heeft overgedragen aan 's Rijks Prentenkabinet, bevindt zich een zorgvuldig uitgevoerd project voor een monumentaal altaarstuk van de hand van Sebastiano del Piombo, dat tot dusverre geen nadere bekendheid heeft verkregen<sup>1</sup>. Toch bestaat er alle reden zich te verdiepen in dit ontwerp (afb. 1) voor een schilderij dat, indien uitgevoerd, in belang op zijn minst Sebastiano's grote meesterwerken geëvenaard moet hebben. Aangezien alle wetenschap omtrent zulk een schilderij echter ontbreekt, mag men de tekening als een document van gewicht beschouwen, en zulks des te meer, daar het de kwaliteit vertoont van zijn beste voortbrengselen.

De hemelvaart van Maria is voorgesteld. Rondom de lege tombe, in het midden op den voorgrond, zijn drie groepen opgesteld van telkens vier apostelen, de middelsten geknield ter weerszijden van de hoeken, de anderen staande, links en rechts. Johannes houdt den palmtak vast, welke ongeveer in de as van de compositie boven het geopende graf opsteekt, als hanteerde hij een reusachtige veren pen. Petrus ligt tegenover hem geknield in aanbiddende houding, een derde apostel wijst met den vinger den palmtak aan, de meeste anderen zien betogend opwaarts. Boven een door engelen omstuwde wolkenbank zweeft de rijzige gestalte van Maria, de armen uitgestrekt, gesteund door zes cherubijnen, op de maansikkel, welke twee geniën aan haar voeten vasthouden, terwijl anderen met boeken, bazuinen en ander speeltuig over de wolken leunen. Nog twee paren engelen kronen haar en begroeten haar, aanbiddend. Een landschap met summier aangegeven gebouwen steekt licht af tegen het donkere wolkendek, waarvoor, alweer door twee gevleugelde zwevende putti, een cartouche wordt opgehouden met den tekst: 'Assumptio Deiparae in Coelum'. De compositie munt uit door haar overzichtelijkheid en evenwicht; in veel opzichten behoort de gehele schikking nog tot de patronen der Renaissance in haar rijpsten bloei, en niet, zoals bijvoorbeeld reeds Titiaans 'Assunta' in Santa Maria dei Frari (van 1516-1518), tot die, welke in haar herfsttij op de Barok vooruit schijnen te lopen. Het gebeuren wordt immers statisch, niet in beweging, voorgesteld, op de wijze, waarop Raffaël in de Camera della Segnatura ontwerpt. Een aantal figuren zijn zelfs verwant aan diens werk: de engelen, verdeeld over een regelmatig decoratief verband, stammen uit de Disputa ( $\pm$  1510), waar het dragen van de tituli reeds een overblijfsel is van een oudere traditie; de van links naderende apostel op den voorgrond herinnert duidelijk aan een figuur op Raffaëls tapijt met de prediking van Paulus (het karton 1516, het tapijt, waarin de figuur, in tegenstelling tot op het karton, naar rechts ziet, vermoedelijk 1519 gereed), terwijl de jonge apostel, welke zich, achter dezen, aanvleit tegen zijn buurman, een motief (Rachel en Lea ontmoeten Jacob) uit de Loggiën (1519 voltooid) herhaalt. Deze ontleningen zijn van belang voor de

<sup>1</sup>) Van boven rond begrensde tekening met zwart krijt en met penseel in grijze en bruine waterverf en witte hoogsels en correcties met de pen; 45,4 x 33,3 cm metende. Afkomstig van C. Ploos van Amstel, die de schets 25 Februari 1767 ten geschenke aanbood aan de Stads Teeken-Academie, blijkens een inscriptie op de achterzijde van de opzet. Blijkens opzet en tekens in dorso oorspronkelijk in de verzameling Ev. Jabach.

datering, aangezien Sebastiano in 1520 optrad met een werk in den geest van Michelangelo – en voor zover het ontwerp betreft wellicht met diens hulp, de opwekking van Lazarus, voor Giulio dei Medici, den lateren Paus Clemens VII, geschilderd. Aangezien het niet denkbaar is dat Sebastiano, na in 1527 Rome te hebben verlaten en na het zien van Titiaans vroege meesterwerk, tot een opvatting, zo arm aan beweging zou zijn teruggekeerd, mag men het ontwerp tussen 1519 en 1527 dateren. Sebastiano Luciani, als beschermeling van Agostino Chigi, den Rockefeller van het Rome der Renaissance en den schatmeester van de kerk, in 1511 van Venetië naar Rome gekomen, had in de animositeit tussen Raffaël en Michelangelo partij gekozen voor den laatste en was sedert Michelangelo in Florence voor de Medici aan het werk was, met hem blijven corresponderen. Hij bewees hem o.a. den dienst, als tussenpersoon tussen den kunstenaar en de vertegenwoordigers van den hertog van Urbino en Paus Clemens VII de uiteindelijke voorwaarden voor de voltooiing van de graf-tombe van Julius II aannemelijk en uitvoerbaar te maken. Zijnerzijds moet hij verschillende malen gebruik hebben mogen maken van tekeningen hem door Michelangelo verstrekt, zoals blijkt uit een brief aan Michelangelo – die nog ter sprake komt – waarin hij verklaart: *'sine tuo lumine nihil est in homine'*. In deze goede verstandhouding is verandering gekomen, toen Sebastiano, inmiddels in 1531 door Clemens begiftigd met het ufficio del piombo, ondanks Michelangelo's verlangen het Laatste Oordeel als fresco te schilderen, den muur liet prepareren voor een beschildering met olieverf, waaraan hij persoonlijk den voorkeur gaf. Sindsdien keerde Michelangelo zich (tot zeer kort voor Sebastiano's dood) van hem af.

Agostino Chigi was reeds in 1520, vijf dagen na Raffaël, gestorven en had in zijn testament disposities getroffen over zijn grafkapel in Santa Maria del Popolo, waarover door de erfgenamen lang is geprocedeerd. Voor ons is van belang, dat Sebastiano er tenslotte de Geboorte van Maria kreeg uit te voeren<sup>1</sup>, waarmee hij zich omstreeks 1532 bezig houdt blijkens zijn brief aan Michelangelo, wien hij om aanwijzingen vraagt, met boven geciteerde woorden zijn verzoek kracht bijzettende. Het bekende tafereel boven Chigi's graf bleef aan het oog onttrokken tot 1554, nadat Francesco Salviati het had voltooid.

Zeer opvallend is nu, dat gedeelten van deze compositie (afb. 2) overeenstemmen met de tekening van de Hemelvaart in 's Rijks Prentenkabinet. In de eerste plaats geldt dit van de hemelingen, die zich over den wolkentrans heenbuigen, waarvan er verschillende identiek voorkomen: zo, ter rechterzijde van den maansikkel, drie van de vier figuren die met elkaar een boek lezen, dat door een van hen met de uitgestrekte linker arm wordt vastgehouden, evenals ter linkerzijde, de drie corresponderende gestalten, die op vergelijkbare wijze hun boek tezamen beschouwen, op het Geboorte-tafereel allen ter weerszijden van de benen van Gods gestalte. Heeft de gedachte eenmaal postgevat, dat de compositie van de Geboorte van Maria afgeleid zou kunnen zijn van die der Hemelvaart, mits men daarvan den top verwijdert, dan vallen ook in het benedengedeelte compositie-elementen op, die vatbaar zijn voor de metamorphose, in het bijzonder de middengroep rondom de wieg van Maria met de vier er om heen geschaarde vrouwen, waarvan er een zich omwendt, zoals de apostel aan het graf. Ook andere koppen vallen samen. Vooral in den afstand van de groep op aarde tot de wolkenbank ligt een tertium comparationis.

<sup>1</sup>) Hierover werd opgemaakt 'l'Istrumento de' Capitoli et Conventioni facti fra gli Eredi di Agostino Chigi et Sebastiano pittore sopra la pictura della Cappella nella Chiesa di Sa Maria del Popolo', welke in Vol. A van de stukken over Casa Chigi in de bibliotheek van het Vaticaan helaas ontbreekt. Verg. G. Cugnani, Agostino il Magnifico, in Arch. della Soc. Romana di Storia Patria, vol. III, 1880, p. 443-444, noot 176. Dank wordt gebracht aan Mevr. Mr. H. van Dam van Isselt voor haar pogingen het stuk elders in een der notariële archieven te vinden, pogingen, die helaas vruchteloos bleven.



Afb. 1. Sebastiano del Piombo. Ontwerp voor een monumentaal altaarstuk, de hemelvaart van Maria voorstellende

Tekening in 's Rijks Prentenkabinet, Amsterdam

Over het arrangement van deze muurschildering nu vraagt Sebastiano Michelangelo in den brief van 25 Maart 1532 in de navolgende termen om advies: '*Cussi ancora grandissimo piacere mi fareste di un poco de lume de la storia de la Natività de nostra donna, con un Dio Padre de sopra con angioletti intorno pure al medesimo lume*<sup>1</sup>, *facto grosso modo, a me mi basta solamente chiarirmi come la intendereste voi circha l'invenzione, perchè sine tuo lumine nihil est in homine, et se io vi dò troppa noia perdonatemi . . .*'<sup>2</sup>. Blijkbaar heeft Sebastiano het buiten de gedachten van Michelangelo gesteld (of stamt de groep met drie vrouwen op den voorgrond uit zijn idee?) en een eigen compositie, die op dat ogenblik verder geen waarde meer had, hiervoor geplunderd. Hij deed dit toen de compositie reeds in hoofdzaken was vastgelegd in een voorstudie, welke zich thans te Berlijn bevindt (afb. 3), doch waarin juist alle opgesomde punten van overeenkomst nog ontbreken. Dit project werd dus later door de andere compositie gefiltreerd.

Des te opzienbender is het feit, dat ook de top der Assunta-compositie is bijgebleven aan een schilderwerk van Sebastiano en wel aan de Madonna in de Capella de Presentación in de kathedraal van Burgos (afb. 4). Weliswaar beperkt de vergelijking zich hier tot de twee engelen, welke de kroon boven Maria's hoofd vasthouden, maar deze nemen dan ook zo geheel dezelfde houding aan, dat de overeenkomst niet toevallig mag heten. Hier valt op, dat deze figuren blijkbaar zijn afgesneden uit een groter verband, zodat de conclusie voor de hand ligt, dat de Madonna van Burgos geschilderd werd op een fragment van de verminkte Hemelvaart en wel door Sebastiano zelf. Het heeft er daarom allen schijn van, dat de grote compositie bestaan heeft en uiteen is gezaagd. Waarom dit dan wel gebeurd is valt alleen te gissen. Toch mag men niet nalaten naar een aanvaardbare oplossing te zoeken.

De verminking van de twee engelen, zoals het paneel te Burgos ze vertoont, wordt verklaard door de noodzaak de circulaire afsluiting, berekend op een veel grotere breedte, geheel te doen vervallen. Wij vatten die omstandigheid als een bewijs voor de afsnijding op. Met behulp van de maten van dit werk kan de grootte van het oorspronkelijke altaar bij benadering bepaald worden, waarbij enige speling o.a. op grond van mogelijke verschillen tussen het kleine project en het karton moet worden aangenomen. De maten van dit paneel bedragen  $249 \times 167$  cm<sup>3</sup>. Zet men de breedte (167 cm), bepaald aan twee punten waar de zwevende engelen zijn afgesneden, af op de hoogte-as van de tekening, dan resulteert een totale hoogte van ongeveer 6 meter. Neemt men daarentegen – op grond van de mogelijkheid dat ook hier correspondentie bestond met het karton – de breedte van het Chigi-altaar ter plaatse van de engelengroepen<sup>4</sup> als maatstaf, dan volgt een hoogte van meer dan 7 meter. Afmetingen, die, ook wanneer men aan de eerstgefondene voorkeur moet verlenen, alleen de gedachte toelaten aan het hoofdaltaar van een groot kerkgebouw<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>) Namelijk een belichting à contre-jour. <sup>2</sup>) 'Zo zoudt ge mij ook een bijzonder groot genoegen doen door enig licht te verschaffen voor de voorstelling van de Geboorte van O. L. Vrouw, met een God den Vader erboven met engeltjes cromheen, eveneens op dezelfde wijze belicht, in algemene trekken, mij volstaat als ge me inlicht hoe gij de compositie zoudt opvatten, omdat zonder Uw licht niets in de mens is, en als ik U teveel last geef, duidt het mij niet euvel . . .'. <sup>3</sup>) Deze werden mij welwillend bekend gemaakt door Don José Luis Monteverde, Comisario del Patrimonio artístico Nacional te Burgos. Hem zowel als den Heer Jesús Hernández Peranda, secretaris van het Istituo 'Diego Velasquez' te Madrid worde hier dank betuigd voor de verstrekte inlichtingen. Ten aanzien van eventuele overschilderingen schrijft Don José Monteverde: '*Presenta algunos retoques en pequeños desperfectos sufridos por el cuadro, y según puede verse a simple vista la técnica parece en algunas partes mas pastosa que en el resto, de pincelada suave*'. <sup>4</sup>) Het altaar in Santa Maria del Popolo heeft de volgende maten:  $5,76 \times 3,50$  m. Ik dank den Heer Hoetink, dat hij zo vriendelijk was de maten (niet zonder moeite) in Rome voor mij op te nemen. <sup>5</sup>) En die bijvoorbeeld uitsluiten, dat het ontwerp te maken zou hebben met de versiering van een kapel in Santa Maria dell' Anima voor Kardinaal Enckevoirt, welke Sebastiano niet opleverde en welke tenslotte door Michiel Coxie werd uitgevoerd (Vasari-Milanesi, dl. V, p. 573).



Afb. 2. *Sebastiano del Piombo. De Geboorte van Maria*

Muurschildering in de Capella Chigi, Santa Maria del Popolo, Rome

Maar aangezien het heeft bestaan, waarom geraakte het dan van de plaats waarvoor het bestemd was?

De meest voor de hand liggende verklaring is, dat het ten offer viel aan den Sacco di Roma, in 1527. 'Al de kerksieraden zijn gestolen, de heilige voorwerpen versmeten, de relieken aan vernietiging prijsgegeven . . . zelfs de schrijn van de Sancta Sanctorum werd geplunderd, in hoe bijzonder aanzien ze ook stond. De kerk van Sint Pieter en het pauselijk paleis zijn van onder tot boven in stallen veranderd' schrijft Mercurino da Gattinara enige dagen na de vreselijke ramp aan Karel V<sup>1</sup>. Maar al dan niet verminkt door de troepen blijft het de vraag vergen: waar was het opgesteld? Indien in Santa Maria del Popolo, zo kan men niet denken aan de Capella Chigi, aangezien het gewelf afsluit ter hoogte van het fresco, dat Sebastiano er tenslotte uitvoerde. Wel aan het hoofdaltaar of de Capella Cybo, maar ook hier stuit men op bezwaren. Van laatstgenoemde kapel was oorspronkelijk, en niet lang geleden, de achtermuur beschilderd<sup>2</sup>, en het hoofdaltaar schijnt altijd het wonderdadige paneel 'La Madonna del Popolo' bevat te hebben, dat in 1235 bij den bouw hierheen door Gregorius IX was overgedragen<sup>3</sup>. Noch van de ene noch van de andere plaats wordt ons trouwens vermeld, dat Sebastiano er mee van doen had. Alleen de relatie met de Chigi's bracht hem in contact tot de kerk<sup>4</sup>, in wier nabijheid hij woonde.

Slechts één mogelijkheid blijft ten volle de overweging waard. Het hoofdaltaar van de Sixtijnse Kapel was op 15 Augustus 1483 door paus Sixtus IV gewijd aan Maria's opneming ten hemel. Een voorstelling daarvan met den paus knielende terzijde bracht Perugino aan op den achtermuur van de kapel. Voordat Michelangelo dezen tussen 1536 en 1541 zou beschilderen, werd hij, in 1536, gesloten, d.w.z. de zich erin bevindende ramen werden gelijk gemaakt met het muurvlak, dat hij voor zijn monumentale Laatste Oordeel zou nodig hebben. Te zelfder tijd zijn ook de fresco's verdwenen, welke door de eerste equipe schilders waren aangebracht, te weten de vier beeltenissen van de eerste pausen, onder het gewelf, de eerste n.l. van de reeks, die de vier wanden ter hoogte van de ramen sierden, geschilderd door Fra Diamante, Ghirlandajo, Botticelli en Cosimo Rosselli en, boven het altaar, Perugino's Hemelvaart van Maria met ter weerszijden het Vinden van Mozes en de Geboorte van Christus. Hoe de muur er voordien moet hebben uitgezien is omstandig onderzocht door Steinmann in zijn 'magnum opus' over de Sixtijnse Kapel<sup>5</sup>. Ook Michelangelo's eigen lunetten moesten plaats maken voor de twee ronde toppen van het reusachtige



Afb. 3. Sebastiano del Piombo. Ontwerp voor de Geboorte van Maria, vóór opname van elementen uit de Hemelvaart van Maria

Tekening in het Staatl. Kupferstichkabinett te Berlijn

<sup>1</sup>) J. Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, III, 1919, p. 437. <sup>2</sup>) E. Lavagnino, *Santa Maria del Popolo*, Rome, s.a. p. 31. <sup>3</sup>) Lavagnino, op. cit., p. 22. <sup>4</sup>) Tenzij men den palmtak op het altaar betreft op Palm-Zondag van het jaar 1507 toen Julius II, terugkomende uit Bologna, waar hij zich met Michelangelo verzoende, een nacht in Santa Maria del Popolo verbleef en op Zondag zelf de palmen uitdeelde (Cugnoni, op cit. p. 65). Sebastiano's project is echter van aanmerkelijk lateren datum. <sup>5</sup>) E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, dl I, München, 1901, p. 197 sq. en 277 sq.

fresco. Dat Sebastiano's altaar, voor de muur opgesteld, het laatste obstakel zou hebben gevormd voor de beschildering van den gehele muur, het valt niet te betwijfelen, maar het zou ons veel verklaren. Sebastiano is indachtig geweest aan de zeer oude literaire overlevering volgens welke de tak van een palmboom uit het Paradijs, waarmede de engel Maria haar dood voorzegt had, en welke door Johannes lichtend voor haar begrafenis was uitgedragen, door Petrus in handen werd gegeven van den hogepriester, wiens handen hij bevrijd had van de baar door hem deze onder het belijden van zijn geloof te laten kussen, en met de woorden: 'Neem dezen palmtak en houd ze het volk voor, opdat het weder ziende worde'. Het samenspel op de tekening is wederkeriger. Aan een letterlijke afbeelding van de legende is niet gedacht. Zij wordt alleen als achtergrond van de opvatting gevoeld. Men zou van een toespeling kunnen spreken. De geslagene is door Johannes als drager van den palmtak vervangen, maar Petrus knielt er met gevouwen handen voor neer. Door het hogepriesterschap van Petrus zijn de rollen ten dele omgedraaid of wederkerig geworden. De houding van den apostel is dezelfde als op de Navicella, welke merkwaardigerwijze als minder heroïsch feit uit 's apostels leven, toch reeds in vroeg Christelijken tijd vereeuwigd was aan den ingang der basiliek<sup>1</sup>. Juist de pausen konden zich deze nederigheid veroorloven, al zou ze onder Sebastiano's opdrachtgevers, wat hun inborst betreft, met den Nederlandsen Adriaan het beste gestrookt hebben.

Zo heel veel staat weliswaar evenmin in de weg aan de alternatieve oplossing, dat het verhaal wel getrouw gevolgd zou zijn, en dat men hetzij in de figuur, die de palmtak ophoudt en dus in plaats van Johannes, hetzij in wie achter hem staat met de kap over het hoofd, toch den ongelovige zou moeten zien, van wien de legende gewaagt. In dat geval kan men niet nalaten te denken aan de krachtsinspanning welke uitging van Leo X aan het einde van zijn kortstondig leven, toen hij, als een waar zoon van zijn grote vader de machtigste vorsten bewoog tot de kruistocht der Christenheid. In het hoofdstuk, dat hij aan deze plannen wijdt, spreekt von Pastor zelfs over de ongeveinsde overgave, waarmede de paus op 14 Maart 1518 barrevoets met de derde bidprocessie door de straten van Rome trok<sup>2</sup>. Zou men de sultan Selim I zelf moeten herkennen onder de lange lichte mantel, of zou de schilder het voorkomen van de turk verleend hebben aan de apostel Thomas, wiens ongelooft ook hier moest blijken?

<sup>1</sup>) Zie: Paeseler in *Röm. Jahrb. f. Kunstgesch.*, 1941, p. 52 en afb. 88 op p. 107. De woorden, die de hogepriester heeft te spreken, beamen ook de geboorte uit de Maagd. De woorden zijn weggelaten in de Wyzéwa's vertaling van de *Legenda Aurea* (1920, p. 434). <sup>2</sup>) L. von Pastor, *Geschichte der Päpste*, IV, 1, p. 159-160. Had Sebastiano vóór Michelangelo's curieuse aanbeveling aan Bibbiena van Sebastiano voor een aandeel in de beschildering van de zaal van Constantijn (Juni 1520) zulk een opdracht van Leo X ontvangen, dan zou de gangbare voorstelling van zaken hem betreffende gewijzigd moeten worden. Hoogewerff maakt ons in *Med. v. b. Ned. Hist. Inst. te Rome*, deel III, 1923, p. 18, echter bekend, dat Sebastiano reeds onder Leo X een ambt in de apostolische kanselarij bekleedde.



Afb. 4. *Sebastiano del Piombo. Maria en het kind Christus, gekroond door twee engelen*  
Schilderij in de Capella de la Presentación, kathedraal van Burgos

Paulus, volgens dezelfde overlevering bij de begrafenis tegenwoordig, neemt op het tafereel een belangrijke plaats ter rechter zijde in, waar zijn lange gestalte met opgeheven rechterhand onmiddellijk opvalt. De reeks tapijten, waarmee Leo X Raffaël de kapel had laten decoreren stelden links het leven van Petrus, rechts dat van Paulus voor. Op het altaar zouden zij aldus ieder van hun kant in het schilderij tezamen zijn gekomen.<sup>1</sup> Iconographisch zou juist deze opvatting van het thema dan ook uitermate geëigend zijn geweest voor het bewuste altaar. Wat de hoogte betreft zou het het fresco van Perugino, welks inhoud het ten dele doubleerde, juist bedekt hebben. Het zou gereikt hebben tot aan de lijst onder de ramen. Opmerkelijk is, dat de geprofileerde lijst ter hoogte van de deuren, daar waar het altaar deze zou hebben oversneden, is weggekap.

In Michelangelo's Laatste Oordeel is een opvallende afscheiding te zien ter plaatse, waar de linker zijde van het altaar de muur heeft kunnen bedekken. Ernaast wordt de groep opstijgende uitverkorenen door een tamelijk strakke, bijna verticale contour begrensd. De boot van Charon oversnijdt rechts het veld wel, maar de bundel bazuinblazers bevindt er zich midden in. Zou deze partij met de niet gelukkige, lichte strook water onder Charons boot eerst de uiteindelijke verbinding van twee derden uitgevoerd fresco zijn, omdat het altaar eerst op het laatst is verwijderd? Of geschiedde deze verwijdering toen de linker partij met de opstijgende zielen gereed was? Men zou zich de toedracht dan ongeveer als volgt moeten indenken: Sebastiano voelt de bedreiging van zijn altaarstuk als Paulus III Michelangelo den muur ter beschildering aanbiedt. Hij ziet redding in overeenstemming van uitvoering en in aanpassing en tracht Michelangelo te dwingen tot het gebruik van olieverf door den muur reeds te prepareren. De laatste verwerpt die techniek als 'een kunst voor vrouwen, voor arrivés of tijdverkwisters, zoals Fra Sebastiano'<sup>2</sup>, en laat zich niet bewegen. Tenslotte bedingt hij 'al fresco', en laat het pleister ('l'incrostatura') van den muur halen. Als dan van het bovenste gedeelte de steigers zijn afgebroken en het linker beneden-vlak te voorschijn is gekomen, kost het hem geen moeite meer om de verwijdering van het altaar terwille van de thematische en formele eenheid in zijn schepping gedaan te krijgen. Eerst dan redt de verongelijkte schilder de schoonste details van zijn verworpen meesterwerk door ze in de Chigi-kapel te gebruiken, en den top van het altaar door dezen te verschilderen. Als Titiaan dan in 1545 paus Paulus III bezoekt, biedt deze hem het ufficio del piombo aan: ook de gunst der pausen was voor Sebastiano voorbij. Titiaan spaart zijn kunstbroeder, slaat het aanbod af en redt zijn onafhankelijkheid. Sebastiano heeft alle ambitie verloren en vergeet, dat hij kunstenaar is.

Wie niet aan de ondergang van het schilderstuk in 1527 wil geloven, toen het Vestiarium onder de kapel werd geplunderd en de tapijten verkocht zijn – en veel reden om dezen aan te nemen is er toch niet omdat de prins van Orange, vermoedelijk ook om de kapel te sparen, er het lijk van Bourbon liet opbaren – kan zich de toedracht in dezen geest voorstellen. Onze studie leidt tot een fantasie, maar is in werkelijkheid een verkenning, die het voordeel had ons midden in het Rome van de Renaissance te verplaatsen. Zij wijst aan, dat Röntgen-onderzoek omtrent panelen van Sebastiano del Piombo nuttig kan zijn en in welke richting verder valt te speuren. Het volkomen gebrek aan documenten doet voorlopig iedere reconstructie verbleken, maar, naar wij hopen, niet het bestaande ontwerp, dat 's Rijks Prentenkabinet kreeg te bewaren.

<sup>1</sup>) Vgl. A. P. Oppé, Right and left in Raphaels Cartoons, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Vol. 7, 1944, p. 82 v. Met de schetsen van Raffaël voor een Hemelvaart van Maria houdt Sebastiano's opzet enig verband (vgl. Fischel, *Raphaels Zeichnungen*, dl. V, Berlijn, 1924, p. 245–246). <sup>2</sup>) Vasari-Milanese, dl. V, p. 584: 'che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate ed infingarde, come Fra Bastiano'.