

## Enige werken van Jan van Scorel uit zijn Haarlemse tijd (1527-1529) <sup>1</sup>

door J. BRUYN HZN

Het jaar 1527 bracht Utrecht in onrust: de stedelingen stelden zich, gesteund door de Geldersen, te weer tegen hun bisschop, Hendrik van Beieren, die de steun genoot van het Habsburgse gezag. Jan van Scorel, amper 32 jaar oud maar reeds een befaamd schilder, met al het gezag van één, die in Italië de wedergeboren Oudheid had aanschouwd, vond in deze gebeurtenissen aanleiding Utrecht te verlaten en zich tijdelijk in zijn geboortestreek te vestigen. Dat hij het bloeiende Haarlem daarbij verkoos boven zijn geboortedorp Schoorl en boven Alkmaar, dat de gevolgen van de plundering door Geldersen en West-Friezen in 1517 nog niet te boven was, is begrijpelijk. Van de belangrijke opdrachten, die hem in de Spaarnestad ten deel vielen, getuigt nog heden ten dage een aanzienlijk aantal schilderijen. Eén stuk uit het oude bezit van het Rijksmuseum, en één dat tot de nieuwste aanwinsten behoort, zijn aanleiding, enige aandacht te schenken aan deze korte doch belangrijke episode, die voor de ontwikkeling van de Haarlemse school van de grootste betekenis is gebleken.

Als Scorel's belangrijkste Haarlemse opdrachtgever noemde reeds Van Mander in zijn *Schilderboeck* (1604) Simon van Sanen, die van 1514 tot zijn dood in 1542 aan het hoofd stond van de Haarlemse Commanderie van St. Jan, hetzelfde klooster, dat in het einde van de XV<sup>e</sup> eeuw Geertgen tot St. Jans als bediende en schilder had geherbergd. Een inventaris, in October 1571 opgemaakt, van de goederen 'soe wel in de Commanderie als beneden int Convent', vermeldt o.a.:

- Een tafereel van de doopinge van Sint Jan, gemaect bij Mr. Jan Scorel.
- Een tafereel van Adam en Eva, gemaect bij Mr. Jan Scorel.
- Een tafereel van Onsen Heer aent cruys, gemaect bij Mr. Jan Scorel.
- Een tafereel van Maria Magdalena, gemaect bij Mr. Jan Scorel<sup>2</sup>.

Wanneer echter twee jaar later (d.w.z. nadat de plundering door de geus-gezinden en het beleg door de Spanjaarden stad en klooster reeds hebben geteisterd) de kunstwerken gedeeltelijk worden geëvacueerd, blijken nog meer schilderijen van Scorel aanwezig te zijn. Immers, een lijst van 'alderhande huysraet ende schilderije', die in October 1573 met een Amsterdamse schipper werden 'gerecouvreert ende gebrocht ten huyze van Jonckheer Frederik van Wttenham binnen Utrecht' vermeldt o.a.:

- Een tafereel daer Christus van twee engelen van zijn cruys te dragen verlicht wert, met vergulden lijst bij Scorel gemaect.
- Een tafereel van Adam en Eva, met vergulden lijst gesneden, bij Scorel geschildert.
- Een tafereel van Christus onder die moordenaren, met vergulden gesneden lijst, bij Scorel gedaen.
- Een tafereel van Cecilia, bij Scorel geschildert, sonder lijsten.

Het was wel een kostbare scheepslading, die toen naar Utrecht vertrok; behalve de werken van Scorel en een aantal stukken van Heemskerck, vermeldt de lijst nog:

- Een dore ende schilderije van 't hooge outaer, daer de marien Jesum vant cruys hebben genomen.

<sup>1</sup>) Het hier verwerkte materiaal werd gedeeltelijk verzameld tijdens een studiereis, welke werd mogelijk gemaakt door een stipendium van de Nederlandse Organisatie voor Zuiver-Wetenschappelijk Onderzoek.

<sup>2</sup>) C. J. Gonnet, *De Commanderie van St. Jan*, in: F. Allan, *Geschiedenis en Beschrijving van Haarlem*, II, Haarlem 1877, p. 354. Voor de nog te citeren gegevens vgl. ibidem p. 352, 357 en 358.



– waarmee niet anders bedoeld kan zijn dan de rechterdeur van het door Geertgen tot St. Jans geschilderde hoogaltaar: de enige thans nog bestaande en te Wenen bewaarde vleugel<sup>1</sup>.

Wat is er van al deze schilderijen geworden en welke kunnen wij nog heden aanwijzen? Voor zover de stukken in Haarlem bleven of daarheen terugkeerden – zoals vaststaat van Geertgen's altaarvleugel – werden zij bij de opheffing der kloosters eigendom van de stedelijke overheid. De *Doop van Christus* vond aldus zijn weg naar het Frans Halsmuseum. Daar bevindt zich ook een *Zondeval*, die uit de Commanderie van St. Jan afkomstig is en die men met Scorel's 'tafereel van Adam en Eva' heeft willen identificeren – stellig ten onrechte. De inventaris van 1571 vermeldt behalve Scorel's stuk nog een anoniem werk met hetzelfde onderwerp, dat na het beleg nog in het convent werd aangetroffen en niet naar Utrecht werd vervoerd; er is alle reden aan te nemen, dat het noch in stijl noch in qualiteit met Scorel's werk overeenkomende

<sup>1</sup>) Onder de kunstwerken, die niet geëvacueerd maar 'in de nieuwe Collegie gebracht' werden, komt voor: 'Een halve deur van 't hoochoutaer' –; waren voor- en achterzijde van het rechterluik toen reeds gescheiden, of wordt hier het volgens Van Mander vernielde en in elk geval thans verloren linkerluik bedoeld?



Afb. 1. Jan van Scorel, *Maria Magdalena*. Paneel 67 × 76.5, Rijksmuseum



schilderij in het Haarlemse museum met dit anonieme stuk identiek is, te meer omdat wij ons op grond van een andere *Zondeval* (afb. 3) kunnen voorstellen, hoe Scorel's 'tafereel van Adam en Eva' er kan hebben uitgezien. Ook van de *Kruisiging* kunnen wij ons een beeld vormen dank zij verscheidene exemplaren, die Scorel's stijl en een enkele maal ook zijn hand vertonen; maar welk stuk zich te Haarlem bevond, is niet meer vast te stellen. De overige passie-taferelen schijnen verloren te zijn gegaan. Van de *St. Caecilia*, die nog door Buchelius in Utrecht werd gesignaleerd<sup>1</sup>, ontbreekt sindsdien ieder spoor. Van de *Maria Magdalena* (afb. 1) daarentegen zijn de lotgevallen van het begin tot het einde te volgen. Het stuk bleef lange tijd in het bezit van de stad Haarlem en hing vermoedelijk in het Stadhuis of het Prinsenhof. Op 11 November 1800 werd het Stadhuis verkocht aan de Bataafse Republiek, die daarin een Departementaal Gerechtshof zou vestigen; het stadsbestuur werd met zijn bezittingen elders ondergebracht. Deze plannen kwamen echter niet tot uitvoering vóór zij in 1801 door een nieuwe staatsregeling werden achterhaald. In 1805 werd de stad Haarlem in de gelegenheid gesteld haar Stadhuis terug te kopen tegen betaling van . . . vijf schilderijen: drie werken van Cornelis Cornelisz van Haarlem<sup>2</sup>, één van

1) Vgl. Arnoldus Buchelius, *Res pictoriae*, uitg. Dr. G. J. Hoogewerff en J. Q. van Regteren Altena, 's-Gravenhage 1928, p. 26. 2) De *Zondeval* in het Rijksmuseum (cat. No. 719), en de *Kindermoord te Bethlehem* en de *Brúloft van Peleus en Thetis*, beide sinds 1913 weer te Haarlem als bruikleen van de Staat aan het Frans Halsmuseum (cat. Nos. 467 en 59\*).



Afb. 2. Oude copie naar Jan van Scorel, *Maria Magdalena*. Palermo, Museo Nazionale

Foto Anderson



Hendrik Cornelisz. Vroom<sup>1</sup>, en een 'Magdalena-Beeld, door een onbekend schilder'. De conclusie ligt voor de hand, dat met dit laatste werk Scorel's *Maria Magdalena* bedoeld is. En inderdaad: van dit ogenblik komt „De Magdalena van Scorel”<sup>2</sup> voor in alle inventarislijsten van het Nationale Museum, te beginnen met een nota wegens restauratiewerkzaamheden, uitgevoerd in 1806<sup>2</sup>. De beheerder van de verzameling in het Huis ten Bosch, de Inspecteur-Generaal Temminck, had blijkbaar meer besef van de waarde van zijn aanwinst dan de Haarlemse vroede vaders! Sindsdien heeft Scorel's *Maria Magdalena* de wederwaardigheden van 's lands oudste rijksverzameling gedeeld: in 1809 maakte het stuk deel uit van Lodewijk Napoleon's Groot Koninklijk Museum in het Paleis op de Dam te Amsterdam, in 1815 verhuisde het mee naar het Trippenhuis en in 1885 naar het gebouw, waar men het nog kan bewonderen. Er is reden om aan te nemen, dat Scorel zijn *Maria Magdalena* (afb. 1) tijdens zijn verblijf te Haarlem geschilderd heeft. Behalve het feit, dat het de Haarlemse Commandeur van St. Jan was, die hem het stuk bestelde<sup>3</sup>, pleit daarvoor de grote indruk, die juist dit werk gemaakt heeft op Maerten van Heemskerck, die slechts enkele jaren jonger was dan Scorel, maar niettemin te Haarlem bij hem in de leer ging; in één van diens vroege werken, een *Maria met kind* (vroeger in de verzameling Vieweg te Brunswijk) vindt men hetzelfde formaat en compositieschema met slechts kleine wijzigingen overgenomen. Het is duidelijk, wat de kunstbroeder geïmponeerd moet hebben, en wat Scorel zelf in een dergelijk werk als zijn opgave beschouwde: de bezieling van het minutieuze realisme der Hollanders met een bij Rafael ontdekte bevalligheid, de verbinding tussen de sterk plastisch geziene, grote figuur op de voorgrond en het wijde, door sterke verticale accenten gescandeerde landschap, dat zich daarachter uitstrekt. In zijn oorspronkelijk gedaante, d.w.z. vóór de toevoeging van een brede strook aan de bovenzijde die vermoedelijk later in de XVIIe eeuw plaats vond (vgl. afb. 2), moet het aan de Venetiaanse schilderkunst ontleende, brede formaat nog sterker gesproken hebben: de suggestie van een haast uit het nauwe kader springende figuur op de uiterste voorgrond, die door de rechts aangeduide knoestige boom in relatie werd gebracht tot de machtig omhoogstrevende bergmassieven op de achtergrond, heeft door de vergroting van het paneel zeker aan kracht ingeboet. Moge deze operatie de ruimtewerking ten goede zijn gekomen – in zoverre kan men de voorkeur van een later tijdperk begrijpen –, aan de dynamiek van de compositie deed zij stellig afbreuk<sup>4</sup>. Niettemin is er genoeg van Scorel's geest overgebleven. Nog steeds kan men bewondering hebben voor de oorspronkelijkheid, waarmee hij zijn Venetiaanse en Romeinse voorbeelden verwerkte tot een eigen stijl, waarin men grote menselijke bewogenheid tevergeefs zal zoeken – alles blijft koel en weloverwogen –, maar waaruit een sterk gevoel spreekt voor gespannen contouren en broze kleuren.

Het is merkwaardig in dit verband een ander stuk te zien, dat eveneens uit Scorel's Haarlemse tijd moet stammen en dat wij hier voor het eerst afbeelden (afb. 3): in de

<sup>1</sup>) *Slag op de Haarlemmermeer*, Rijksmuseum (cat. No. 2607). <sup>2</sup>) Vgl. E. W. Moes en Eduard van Biema, *De Nationale Konst-Gallerij*, Amsterdam 1909, p. 77, 78, 83, 108 (No. 202), 115 (No. 27), 164 (No. 277), 213. <sup>3</sup>) Mogelijk genoot *Maria Magdalena* bij de Haarlemse St. Jansheren een bijzondere verering. Samuel Ampzing, *Beschrijvinge ende lof der stad Haerlem*, 1624, p. 55 citeert de Hollandsche Divisie-kroniek (XXII, 4): 'In 't jaer ons Heren MCCCXIII op S. Marien Magdalenen avond, doe quamen allereerst binnen Haerlem die Heren van den Hospitaliers S. Jans Baptisten in haer Huys tot Haerlem' . . . <sup>4</sup>) Röntgen-foto's wijzen uit, dat de verf van de aangezette strook van een andere samenstelling is dan die, welke Scorel gebruikte. G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, IV, p. 101, veronderstelt, dat Heemskerck de vergroting zou hebben uitgevoerd. In zijn jonge jaren inspireerde deze meester zich echter op de compositie in haar oorspronkelijke gedaante. Hoezeer hij met het stuk vertrouwd was, blijkt mede uit een tekening van een rotspartij (verz. Prof. Dr. J. Q. van Regteren Altena), die overeenkomt met de rots links op de *Maria Magdalena* (vgl. Mededeelingen v. h. Ned. Hist. Inst. te Rome, 1927, p. 96).





Afb. 3. Jan van Scorel, *De Zondeval*, Paneel 169,5 × 144, *The Marquess of Salisbury, Hatfield House*

eerste plaats doet het ons een nieuwe opdrachtgever kennen, in de tweede plaats biedt het zowel overeenkomsten met de *Maria Magdalena* als enige nieuwe gezichtspunten ten aanzien van Scorel's stijl in deze jaren. Het is een weinig opgemerkt schilderij, de *Zondeval* voorstellend, dat eigendom is van de Marquess of Salisbury en te bezichtigen op het prachtige buitengoed van de Cecil's te Hatfield, even ten Noorden van Londen<sup>1</sup>. De opgave, welke de schilder zich hier stelde, is haast dezelfde als die

<sup>1</sup>) Hoogwerff (a.w., IV, p. 92 e.v.) beschreef het reeds en determineerde de wapens en initialen op de lijst.



in het juist besproken schilderij: de menselijke figuur, iets minder dan levensgroot, tegen een boomstam vóór een ruim landschap te plaatsen. Thans dienden de figuren echter ten voeten uit afgebeeld te worden, zoals ook Scorel's leermeester Gossaert het eerste mensenpaar vele malen geschilderd had. En de problemen, waarvoor de kunstenaar zich geplaatst zag, richtten dan ook zijn aandacht vrijwel uitsluitend op wat zich op het eerste plan afspeelde. Het landschap heeft hier nog slechts de functie van een coulisse. Opmerkelijk, en ons uit geen ander werk van Scorel zó bekend, is de zeer plastische behandeling van de naaktfiguren, vol aandacht voor de musculatuur, en vóór alles erop gericht, het verschillende karakter van mannen- en vrouwenlichaam te accentueren. Nooit naderde Scorel zozeer het karakter van Heemskerck's werk, waarvan hij zich niettemin door een zekere strakheid duidelijk blijft onderscheiden – mag men hier wellicht van een wisselwerking tussen beide kunstenaars spreken? En welk een indruk moet een dergelijk werk (zoals vermoedelijk de St. Jansheren er één bezaten) ook op latere Haarlemse kunstenaars, Cornelis Cornelisz. van Haarlem vooral, gemaakt hebben! Adam's gecompliceerde houding, vol wendingen van wankel evenwicht, moge ons een hoekige interpretatie schijnen van Rafaël's sierlijke contraposten, in Scorel's tijd en omgeving moet zij een baanbrekend waagstuk hebben betekend. Eva, hoewel staande, steekt nauwelijks boven hem uit en zet met de zijwaartse neiging van haar hoofd de door Adam's linkerbeen beschreven diagonaal voort. Haar kapsel en gelaatstype vindt men in vele van Scorel's werken terug, oa. in de *Maria Magdalena*, in wier trekken een romantische traditie die van Agatha van Schoonhoven, Scorel's 'huysvrouw', heeft willen herkennen. – Maar nauwelijks minder merkwaardig dan het schilderij is de fraaie lijst, die wel de oorspronkelijke schijnt te zijn, hoewel in later tijd opgewerkt. Belangrijk als een zeer vroege toepassing van zuiver Italiaans Renaissance-ornament<sup>1</sup>, verschaft hij ons bovendien alle inlichtingen, nodig om de betekenis en de opdrachtgevers van het schilderij te leren kennen. Een eendrachtssymbool, bestaande uit vier elkaar bij de pols grijpende handen komt driemaal voor: tweemaal aan de bovenzijde, aan weerszijden van de door een koord omstrengelde initialen *A* en *W.*, en aan de onderzijde in het midden, als onderbreking van de spreuk *Eendracht gheeft maght*. Deze wordt geflankeerd door twee wapens, die aan de families Outshoorn en Palinc toebehoren<sup>2</sup>. Klaarblijkelijk hebben de Alkmaarse poorter Andries Willemz. Outshoorn, zich later noemende Van Sonneveld, en zijn vrouw Wilhelmina Palinc in de afbeelding van het eerste 'echtpaar' de eendracht van hun in 1516 gesloten huwelijk willen symboliseren. Dat dit Alkmaarse echtpaar met Scorel, stellig tijdens diens verblijf te Haarlem, in contact trad, is één van de waardevolle gegevens, die dit schilderij ons levert. Het was reeds bekend, dat zij in later jaren hun portretten bestelden bij Maerten van Heemskerck: deze bevinden zich nog bij de familie Van Foreest op de Nijenburg te Heiloo en werden in 1952 in het Rijksmuseum tentoongesteld. Toevallig weten wij, dat de *Zondeval* nog lange tijd bij de afstammelingen van Andries van Sonneveld bleef. De in dit Bulletin reeds genoemde aantekeningen, die Mr. Hendrik Houmes omstreeks 1671 in de marge van zijn exemplaar van Van Mander's *Schilderboeck* schreef, bevatten bij de passage, waar sprake is van Heemskerck's 'Adam en Eva, beyde soo groot als 't leven' (fol. 245) de volgende mededeling: 'is tegenwoordigh bij de Heer van der Nieuburgh tot Alckmaer op de Langestraat en bij

<sup>1</sup>) Men vergelijkte deze kandelaber- en palmetmotieven met ornamentprenten van Zoan Andrea (Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving*, VI, 1938, plate 593, 598). <sup>2</sup>) Respectievelijk drie zilveren hoorns in een veld van keel, en drie gouden kruisen in een veld van azuur. Andries Willemsz., uit Amsterdam afkomstig, noemde zich naar zijn moeder Outshoorn. In 1539 kocht hij de hofstede Sonneveld, waarnaar hij en zijn nakomelingen Van Sonneveld genaamd Outshoorn heetten. Vgl. De Nederlandsche Leeuw, 1931, 56.





Afb. 4. Jan van Scorel, Portret van een 46-jarige man (1529). Paneel, 47 × 34, Rijksmuseum

mijn aldaer dickmaels gezien'<sup>1</sup>. Hiermee is waarschijnlijk bedoeld Gerard van Egmond van der Nijenburg (1646-1712), die meermalen burgemeester van Alkmaar was, en die het stuk wellicht door zijn in 1675 gesloten huwelijk met Machteld van Foreest zal hebben verworven. Deze immers stamde door haar grootmoeder van

<sup>1</sup>) Vgl. ook Oud-Holland, VII, 1889, p. 152.



moeders zijde, Machteld van Sonnevelt Hendriksdr., echtgenote van Nanning van Foreest, in rechte lijn van Andries van Sonnevelt af. Opmerkelijk is, dat Scorel's schilderij in het eind van de XVIIe eeuw blijkbaar in de familie als werk van Heemskerck gold, een vergissing (nemen wij op stijlkritische gronden aan), die door Heemskerck's portretten van het echtpaar Sonnevelt-Palinc wellicht in de hand is gewerkt. Hoe de *Zondeval* vervolgens in Engeland terecht kwam, is onbekend. Een groot aantal familieportretten werd in het midden van de XVIIIe eeuw door de op vele manieren aan de Egmond van der Nijenburg's verzwagerde familie van Foreest geërfd<sup>1</sup>.

Uit hetzelfde familiebezit is tenslotte afkomstig een *Mansportret* van Scorel's hand, dat in 1953 door het Rijksmuseum kon worden verworven (afb. 4). Suggereert deze herkomst, waaromtrent overigens nadere bijzonderheden ontbreken, de omgeving waarin wij de afgebeelde opdrachtgever zullen hebben te zoeken, verder beschikken wij slechts over één gegeven, nl. de leeftijd van de voorgestelde. Op de oude lijst is op illusionistische wijze een papieren etiketje met vouwen en kreukels geschilderd, waarop in laat-gothisch schrift te lezen is: 'A°. m.v.xxix. Ætate vero. xlvi' – in het jaar 1529, op de leeftijd echter van 46: een ongebruikelijke formulering, die misschien erop wijst, dat de afgebeelde zijn kennis van het Latijn wilde demonstreren. Ook door zijn uiterlijk maakt hij trouwens de indruk veeleer een intellectueel te zijn, een geestelijke wellicht, dan een adellijk of aanzienlijk heer. De bonten voering van de zwarte tabbaard is de enige luxe aan zijn kleding: een wit geplisseerd hemd ontbreekt, evenals elk sieraad. Maar verder dan deze gissing komt men niet<sup>2</sup>.

Met dit portret is het Rijksmuseum een treffend staal van Scorel's portretkunst rijk geworden. Ook op dit gebied immers toont zijn persoonlijkheid een snelle groei, een rijping tot geconcentreerde uitdrukkingskracht. Tonen reeds zijn groepsportretten uit vroegere jaren enige markante koppen, juist in 1529 schiep hij enkele beeltenissen van één enkele figuur in een nauw kader, strak van contour, sterk van bouw, en van individueel leven beziel. Vergeleken bij de charmante Agatha van Schoonhoven (Rome, Gallerie Doria) is onze onbekende stroef en in zichzelf gekeerd. Een smartelijke trek ligt om de mond, de ogen zien strak voor zich uit, veeleer peinzend en doelloos dan bewust gericht of speurend. Het volle licht werpt een donkere schaduw langs de rand van de zwarte baret en valt dan op het in vaste lijnen getekende, met enkele schaduwaccenten gemodelleerde gelaat, dat uit grote partijen onwrikbaar gebouwd schijnt, als ware het in hout gesneden. Alleen om de ogen rimpelt zich de huid in fijne plooien. Als een sierlijk ornament omklemmen de slanke vingers van de rechterhand de zoom van het gewaad, waarvan het blauw glanzende zwart een fraai contrast vormt met het bruinrood van de achtergrond.

Op de diepe indruk, die Scorel's portretten in zijn omgeving en met name op Maerten van Heemskerck maakten, hopen wij in een volgend artikel terug te komen.

<sup>1</sup>) Toen de langstlevende dochter van Gerard van Egmond van der Nijenburg, Maria, in 1742 ongehuwd overleed, werd het familiebezit over verschillende leden van de familie Van Foreest verdeeld. Deze bezit nog steeds de reeds genoemde portretten Van Sonnevelt-Palinc door Heemskerck, voorts oude copieën naar portretten van Pieter Claesz. Palinc en Josina van Foreest (verwant aan Heemskerck maar niet door hemzelf) en enige leden van het geslacht Van Egmond van der Nijenburg. Van het portret van Wilhelmina Palinc werd een copie geveld met de verzameling Doetsch, Londen, 22 Juni 1895, No. 309; van het tweede stel werden de originelen (?) in 1922 te Brussel geveld. – Voor biographische en genealogische gegevens vgl. De Nederlandsche Leeuw, 1898, 196 en Abr. Ferwerda, *Wapenboek* II, 1, Leeuwarden 1772, Van Foreest, 15de, 17de en 18e generatie. <sup>2</sup>) Hoogewerff's veronderstelling (a.w. IV, p. 104), dat Simon van Sanen zou zijn voorgesteld berust op geen enkele aanwijzing en wordt noch door 's mans leeftijd – Van Sanen werd in 1514 Commandeur en zal in 1529 vermoedelijk ouder zijn geweest dan 46 jaar – noch door een gelijkenis met Van Sanen's portret (Frans Halsmuseum, No. 345) bevestigd. Opgave van verdere litteratuur in de catalogus van de tentoonstelling 'Drie eeuwen Portret in Nederland', Rijksmuseum 1952, No. 154.