

Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Kunst- Muziek- en Theaterwetenschappen

Vlaamse kunst in Spanje

*Het Sint-Jansretabel in Valladolid met zijluiken toegeschreven aan de
Meester van de Morrisontriptiek.*



Volume I: Corpus

Verhandeling tot het verkrijgen van de graad Licentiaat in de Kunstwetenschappen
voorgedragen door Aagje Peleman

Promotor: Prof. Dr. Maximiliaan P.J. Martens

Academiejaar 2006-2007

Dankwoord

Deze thesis is het resultaat van een zoektocht naar een stukje onbekende geschiedenis. Een zoektocht die begonnen is in Spanje, in een klein museum gelegen op de Plaza Universidad. Het proces om tot dit eindresultaat te komen is een rijke ervaring geworden. Het leven in een ander land heeft er niet alleen toe bijgedragen dat mijn kennis van de kunstgeschiedenis werd uitgebreid, maar was ook op persoonlijk vlak enorm verrijkend. Ik had dit resultaat echter nooit bereikt zonder de hulp van vele mensen.

In de eerste plaats wil ik dan ook mijn promotor bedanken, Professor Doctor Maximiliaan P.J. Martens. Zijn inspirerende colleges over de Beeldende Kunsten van de Nederlanden zijn de bron van mijn diepe interesse in de Vlaamse primitieven. Zijn interesse in het onderwerp van mijn thesis en zijn hulp bij het uitschrijven van mijn onderzoek zijn de belangrijkste bijdragen tot dit eindresultaat.

Een tweede woord van dank gaat uit naar mijn ouders. Ze hebben het mij niet alleen mogelijk gemaakt deze opleiding aan te vangen, maar me daarenboven met raad en daad bijgestaan. Oprechte dank voor jullie hulp bij het lezen en verbeteren van mijn thesis.

Verder zijn er verschillende mensen in Spanje en België aan wie ik oprechte dank verschuldigd ben voor de hulp bij het totstandkomen van deze thesis: Juan Luis Ortis, Epímaco Cuadrado Rodríguez, de parochie 'el Santísimo Salvador', de mensen van het archief van Simancas, het archief van de kanselarij, het 'Museo Diocesano y Catedralicio', het Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium, het Rijksinstituut voor Kunsthistorische Documentatie en de National Gallery.

Ook mijn vrienden verdienen een woord van dank voor de verstrooiing en ontspanning die ze mij in de harde en spannende momenten bezorgd hebben. Een speciaal woord van dank voor jou, Frauke. Voor de samenwerking, de hulp en de fijne momenten tijdens onze studie.

Por fin, Chema, quiero darte las gracias a tí. Gracias por tu ayuda y compañía a bibliotecas y archivos. Gracias por tu motivación y ánimo. Gracias mi vida.

Muchas Gracias.

Inhoudstafel

Inhoudstafel	1
Woord vooraf	3
Inleiding	4
1 Onderwerp	4
2 Probleemstelling	5
3 Status questionis	7
4 Methodologie	9
5 Verantwoording	10
Hoofdstuk 1: De kunsthandel tussen Spanje en Vlaanderen (1470-1530)	11
1.1 Inleiding	11
1.2 Historische context	12
1.2.1 Vlaanderen	12
1.2.2 Spanje	13
1.3 Economische context	15
1.3.1. De overgang van Brugge naar Antwerpen als dominerend handelscentrum	15
1.3.2 De ontwikkeling van de Antwerpse kunstmarkt	16
1.3.3 De uitbouw van een internationale kunsthandel	17
1.3.3.1 Spanjaarden in Antwerpen	20
1.3.3.2 Vlamingen in Spanje	21
Hoofdstuk 2: Het Sint-Jansretabel te Valladolid	22
2.1 De kapel van Johannes de Doper	22
2.1.1 De inscriptie in de kapel	24
2.1.2 De stichters van de kapel	26
2.1.3 Besluit	27

2.2 Het Sint-Jansretabel	28
2.2.1 Iconografie	29
2.2.1.1 Gesloten luiken	29
2.2.1.2. Open luiken	30
2.2.2. De schilder van het retabel	31
Hoofdstuk 3: De Meester van de Morrisontriptiek	33
3.1 Toeschrijvingsproblematiek	34
3.1.1 Kernoeuvre	34
3.1.1.1 De Morrisontriptiek	34
3.1.1.2 Maria met kind, heiligen en engelen in een tuin (bijlage 38)	39
3.1.1.3 Aanbidding der wijzen (bijlage 45)	43
3.1.1.4 Luiken van het Sint-Jansretabel (bijlage 49)	45
3.1.1.5 Triptiek met Aanbidding der koningen (bijlage 56)	47
3.1.1.6 Maria met kind en musicerende engelen (Bijlage 61)	48
3.1.1.7 Besluit	50
3.1.2 Twijfelachtige toeschrijvingen	51
3.1.2.1 Christus in het huis van Simon de Farizeeër	51
3.1.2.2 Maria met kind en twee engelen (bijlage 67)	52
3.1.2.3 De heilige Lucas schildert de Maagd (Bijlage 70)	54
3.1.2.4 Joachim en de heilige Anna onder de gouden poort (Bijlage 72)	54
3.1.3 Onjuiste toeschrijvingen	55
3.2 Identificatieproblematiek	56
3.2.1 Quinten Metsys	57
3.2.1.1 Leven	57
3.2.1.2 Vroege oeuvre	58
3.2.1.3 De link met de Morrisonmeester	60
3.2.1.4 Besluit	68
3.2.2 Simon van Herlam	69
3.2.3 Geertgen tot Sint Jans	73
Algemeen besluit	76
Bibliografie	79

Woord vooraf

We hebben ervoor geopteerd deze thesis in twee volumes te verdelen. Een eerste volume betreft de eigenlijke scriptie, het corpus. In een tweede volume vindt men de bijlagen.

We hebben voor deze optie gekozen omdat waarnemingen en vergelijkingen van schilderijen - die een belangrijk deel uitmaken van deze thesis - vaak gebaseerd zijn op wat we zelf hebben waargenomen. We vinden het echter nuttig en noodzakelijk dat de lezer tijdens het lezen ook zelf kan waarnemen en vergelijken. Het werken met twee volumes maakt het eenvoudig tekst en bijlagen samen ter hand te nemen.

Inleiding

1 Onderwerp

De wens en de mogelijkheid om in het kader van een Erasmusbeurs een jaar in Spanje te studeren, hebben indirect geleid tot de keuze van mijn thésisonderwerp. Mijn grootste interessepolen zijn: de schilderkunst van de 15^{de} en de 16^{de} eeuw, meer bepaald die van de Vlaamse primitieven, en de betrekkingen tussen Vlaanderen en Spanje. Het is dan ook in dit kader dat professor en tevens thésispromotor Prof. Dr. Maximiliaan P.J. Martens volgend onderwerp aanreikte: Vlaamse Kunst in Spanje, het Sint-Jansretabel in de Sint-Salvatorkerk te Valladolid met zijpanelen toegeschreven aan de Meester van de Morrisontriptiek.

Het Sint-Jansretabel werd geplaatst in de Johannes de Doperkapel van de Sint-Salvatorkerk in het jaar 1504 en het vandaag de dag aan de Morrisonmeester toegeschreven oeuvre situeert men tussen 1490 en 1530. Met deze periode als uitgangspunt beginnen we onze verhandeling met een brede historische context over de kunsthandel tussen Spanje en Vlaanderen en specifiek tussen Antwerpen en Castilië en León. Het eindproduct wordt een kritische evaluatie van de studies naar het Sint-Jansretabel en zijn schilder. Met de Morrisontriptiek als uitgangspunt zullen we trachten een oeuvre samen te stellen van de Morrisonmeester en het Sint-Jansretabel daarin een plaats te geven. Het doel van deze verhandeling is het aanreiken van een aantal nieuwe pistes die het huidige denkkader rond de toeschrijvings- en identificatieproblematiek kunnen verruimen.

2 Probleemstelling

In het begin van de 16^{de} eeuw werd in de kapel van Johannes de Doper – ook kapel van de Cerda's genaamd – van de Sint-Salvatorkerk te Valladolid een retabel geplaatst, opgedragen aan eerstgenoemde heilige. We noemen het in deze thesis het Sint-Jansretabel. Het werk werd vermoedelijk besteld in Antwerpen. Deze stad werd in de 15^{de} eeuw gedomineerd door Brugge. Niettemin had Antwerpen op één vlak al een degelijke positie verworven, namelijk de kunsthandel. Om een coherent kader te schetsen van het Sint-Jansretabel, zijn schilder en diens oeuvre is het belangrijk in te gaan op twee belangrijke vragen. Hoe heeft die kunsthandel zich ontwikkeld? Op welke manier is het Sint-Jansretabel in Valladolid terechtgekomen?

In de Johannes de Doperkapel bevindt zich een inscriptie op de impost van de gewelven waarin een aantal belangrijke gegevens staan met betrekking tot het Sint-Jansretabel. Welke gegevens kunnen we uit de inscriptie destilleren?

Het Sint-Jansretabel - een triptiek - bestaat uit een beeldhouwd vast middendeel en twee geschilderde zijpanelen. Het linkerzijpaneel heeft als onderwerp de *Aanbidding van de herders*, het rechterzijpaneel de *Aanbidding van de wijzen*. Wanneer het retabel gesloten wordt, verschijnt de *Mis van de Heilige Gregorius*.¹ Het retabel werd lange tijd toegeschreven aan Quinten Metsys. Wat leert ons een studie van de iconografie en stijl van dit werk over de mogelijke schilder?

Vandaag de dag worden de zijpanelen toegeschreven aan de Meester van de Morrisontriptiek. De noodnaam van deze meester werd door Friedländer in het leven geroepen en hij was dus ook de eerste die een oeuvre van deze meester samenstelde. Zijn de toeschrijvingen van Friedländer correct? Later werden nog verschillende werken aan deze meester toegeschreven. Welke zijn dat en kunnen we deze toeschrijvingen bevestigen?

Justi was de eerste die de zijluiken van het Sint-Jansretabel toeschreef aan Quinten Metsys.² In zijn betoog wijst hij voornamelijk stilistische kenmerken aan. Kunnen deze kenmerken een sluitend antwoord bieden op de identificatieproblematiek? In latere

¹ J. Agapito y Revilla, *Del Valladolid Artístico y Monumental. La capilla de San Juan Bautista en la Parroquia del Salvador*, in: *Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones*, 1913, p. 26-29, 53-56

² C. Justi, *Der Altarschrein des Licenciaten Gonzalez in S. Salvador zu Valladolid*, in: *Jahrb. Preuss. Kanstsamml.*, jg. 8, 1887, pp. 24-29

monografieën over Quinten Metsys wordt Justi's conclusie vaak overgenomen. Reiken deze auteurs nog andere gegevens aan om deze bewering te staven?

Friedländer vermoedt dat het Sint-Jansretabel eerder van een volgeling van Metsys is dan van de meester zelf. Deze volgeling gaf hij de noodnaam 'Meester van de Morrisontriptiek', naar een vleugelaltaarstuk met als onderwerp een *Maria met kind en engelen* op het centrale paneel en op de zijpanelen *Johannes de Doper* en *Johannes de Evangelist* dat hij naar Memling kopieerde en dat zich in de collectie van Hugh Morrison bevond.³ Waarom twijfelde Friedländer aan de toeschrijving van het Sint-Jansretabel aan Metsys en welke argumenten geeft hij aan om de schilder van het retabel als een volgeling van laatstgenoemde aan te duiden?

Naast Friedländer zijn er nog andere auteurs die getracht hebben de Morrisonmeester te identificeren. Valentiner⁴ identificeerde de schilder als Simon van Herlam, de in de *Liggeren* vermelde leraar van Joos van Wesele.⁵ Op welke documenten is zijn bewering gestaafd? Hoe linkt hij het oeuvre van de Morrisonmeester aan Simon van Herlam, een schilder van wie we geen enkel werk kennen? Wie kan deze attributie staven?

In de problematiek met betrekking tot de identificatie duikt vaak de naam op van Geertgen tot Sint Jans. Niemand identificeert hem echter als de Morrisonmeester. Had Geertgen een belangrijke invloed op het werk van de Morrisonmeester en kunnen we dit stilistisch aantonen? Al deze vragen zijn van belang in de zoektocht naar het profiel van de Morrisonmeester.

³ M.J. Friedländer, *Quinten Massys* (Die Altniederländische Malerei, VII), Berlin: Cassirer, 1929, pp. 36-37, 80-81

⁴ W.R. Valentiner, *Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1955, pp. 5-10

⁵ P. Rombouts en T. van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven van de Antwerpse Sint-Lucasgilde*, Antwerpen, 1872, TI, p.73

3 Status questionis

Een coherente studie van de handel en de internationale contacten in de 15^{de} eeuw te Antwerpen bestaat nog niet. Daarom leek het ons interessant daar toch even op in te gaan. De meest recente bron is het in 2003 geschreven boek van Vermeyleylen 'Painting for the Market, Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age'.⁶ Het grootste deel van dit boek behandelt echter de 16^{de} eeuw. Verder heeft Fagel een prachtige publicatie geschreven over de Hispano-Vlaamse wereld van het einde van de 15^{de} eeuw tot het midden van de 16^{de} eeuw.⁷

Wat het Sint-Jansretabel betreft is het in de eerste plaats belangrijk de Spaanse literatuur te vermelden. De kapel van Johannes de Doper en zijn altaarstuk, het Sint-Jansretabel, werden voor het eerst geciteerd door Ponz in 1787.⁸ In de 19^{de} eeuw voegen Sangrador Vitores⁹, Ortega y Rubio¹⁰ en Quadrado¹¹ enkele kleine details toe. Deze schrijvers verdienen deze vermelding daar zij een belangrijke inscriptie uit de Johannes de Doperkapel hebben opgetekend die heden ten dage verdwenen is.

De eerste degelijke Spaanse studie over de kapel, zijn retabel en stichters werd geschreven door Agapito y Revilla in een aantal, van 1912 tot 1914 uitgegeven, artikels.¹² Hij baseert zich voor zijn studie onder andere op Justi, die het retabel in 1908 toeschreef aan Quinten Metsys.¹³ Friedländer was de eerste die deze toeschrijving betwijfelde en het retabel toeschreef aan de meester van de Morrisontriptiek, een volgeling van Quinten Metsys.¹⁴ Hij stelt daarbij ook een oeuvre samen van de Morrisonmeester. Verdere studies naar een mogelijk oeuvre van de Morrisonmeester werden er niet gedaan.

Wat de identificatie betreft stelt Friedländer dat de Morrisonmeester een volgeling van Metsys is, maar Valentiner identificeerde de meester van de Morrisontriptiek in 1955

⁶ F. Vermeyleylen, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. (Studies in European Urban History 2, 1100-1800), Turnhout: Brepols, 2003

⁷ R. Fagel, *De Hispano-Vlaamse wereld. De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders (1496-1555)*, Brussel, 1996

⁸ A. Ponz, *Viaje de España*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 986

⁹ M. Sangrador Vittores, *Historia de la muy noble y Leal Ciudad de Valladolid*, T II, Valladolid, 1854, p. 206

¹⁰ J. Ortega y Rubio, *Historia de Valladolid*, Valladolid, T II, 1881, p. 265

¹¹ J.M. Quadrado, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza é historia.*, Tomo Valladolid, Palencia y Zamora, Barcelona, 1885, p. 112

¹² J. Agapito y Revilla, *La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. – Un retablo flamenco con pinturas de Metsys*, Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones, 1912

¹³ C. Justi, *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908

¹⁴ M.J. Friedländer, *Quinten Massys (Early Netherlandsih painting, VII)*, Berlin: Cassirer, 1967

als Simon van Herlam en schreef deze laatste zo ook het retabel toe.¹⁵ Wescher bevestigde dit in een voorlopig laatste studie in 1965.¹⁶ Het Sint-Jansretabel wordt verder uitsluitend vermeld in monografieën over Quinten Metsys en in catalogi. Naar de Morrisontriptiek loopt op dit moment wel een onderzoek. Mark Tucker van het Departement Conservatie van het Philadelphia Museum of Art heeft de Morrisontriptiek onderzocht, schoongemaakt en gerestaureerd. Hij heeft verschillende interessante zaken ontdekt betreffende de constructie en de gebruikte technieken. Op de publicatie wordt het nog even wachten, maar we vermoeden dat deze uitermate interessant zal worden.

Het onderzoek naar het Sint-Jansretabel en naar een mogelijke identificatie van de Morrisonmeester en zijn oeuvre is dus ongeveer veertig jaar geleden, de kleine vermeldingen in monografieën of overzichtswerken niet meegerekend, voorlopig gestopt. De enige die reeds getracht heeft een oeuvre van deze meester samen te stellen is Friendländer. Sommige schilderijen heeft hij echter slechts op basis van kwaliteitsarme afbeeldingen aan de Morrisonmeester toegeschreven. Met onze thesis willen we het onderzoek opnieuw openen en - met de kennis die we in de tijd vergaard hebben – een aantal nieuwe pistes aanreiken. Belangrijk zijn hierbij onze pogingen het aan de Meester van de Morrisontriptiek toegeschreven oeuvre te herbekijken, dit oeuvre eventueel uit te breiden, het kritisch te vergelijken met de Morrisontriptiek zelf, de literatuur betreffende de identificatie grondig onder de loep te nemen en daar waar mogelijk aan te vullen met eigen inzichten. Dit alles met de bedoeling een profiel te schetsen van de Meester van de Morrisontriptiek en het Sint-Jansretabel een plaats te geven in zijn oeuvre.

¹⁵ W.R. Valentiner, *Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1955, pp. 5-10

¹⁶ P. Wescher, *Beiträge zu Simon van Haarlem, dem Meister des Morrison Triptychons*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* (VII), 1965, p. 175-188

4 Methodologie

Ons onderzoek is gestart begin februari 2006 in de provinciestad Valladolid in het kathedraalmuseum – het Museo Diocesano y Catedralicio – aan het Universiteitsplein waar het retabel van Johannes de Doper, ons belangrijkste onderzoeksobject, nu staat opgesteld. Dit museum dat deel uitmaakt van de kathedraal is verbonden aan een archief waar we ons archiefwerk begonnen. De archivaris, Epímaco Cuadrado Rodríguez, heeft voor ons een aantal zaken opgezocht, maar concrete documenten of bronnen met betrekking tot het retabel kon hij niet vinden. Hij vertelde ons dat de reden hiervoor de herkomstgeschiedenis van het retabel is. Omdat het volgens hem op zoveel verschillende locaties reeds werd tentoongesteld, zijn de archiefdocumenten – zo die er al zouden zijn – erg verspreid. Verder wist hij ons te vertellen dat het retabel binnenkort beschermd zal worden, zodat men restauraties kan uitvoeren en het terug kan plaatsen op zijn oorspronkelijke bestemming: de parochiekerk ‘El Santísimo Salvador’ of zoals we ze verder zullen noemen de Sint-Salvatorkerk.

Na vele moeizame, telefonische contacten met de directeur van het kathedraalmuseum, Luis María Isusi Baqué, met de vraag het retabel te mogen sluiten, kregen we te horen dat we hiervoor de parochie van ‘San Salvador’ moesten contacteren. Ons eerste bezoek was reeds een succes. De kapelaan verzekerde ons dat hij contact zou opnemen met de priester en een week later kregen we groen licht om het retabel te sluiten en te fotograferen. Ons tweede bezoek aan de parochiekerk bracht ons in contact met Juan Luis Ortis, organist en doctorerend in de bouwkunst op de kapel van Johannes de Doper. De kapel waarvoor het retabel werd gemaakt. We kregen de toestemming om de – voor het publiek – gesloten kapel te bezoeken en te fotograferen. Daarenboven verrijkte Juan Luis ons met zijn kennis over de kapel, diens stichters en de inscriptie. Het archief van de parochiekerk had echter geen documenten of rekeningen die ons eventueel wat meer over de verkoop van het retabel konden vertellen. Dergelijke documenten betreffende aankopen werden immers bij plaatsgebrek als eerste vernietigd! Na het bestuderen van de inscriptie van de kapel hebben we ons verdiept in het archief van Simancas om meer te weten te komen over de stichter van het retabel, de rechter Gonzálo González de Illescas. Op enkele documenten na, die betrekking hadden op rechtszaken konden we echter niets terugvinden. Ook in het archief van de kanselarij konden we niets over de stichter van het retabel terugvinden. Later, in België, bezochten

we eerst het Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium in Brussel en nadien in Nederland het Rijksarchief in Den Haag om afbeeldingen te zoeken van het aan de Morrisonmeester toegeschreven oeuvre.

We werden getroffen door de toeschrijving van een specifieke triptiek, met name *Maria met kind, heiligen en engelen in een tuin* die zich bevindt in de National Gallery in Londen. Omdat we echter over een onvoldoende kwaliteitsvolle afbeelding beschikten, raadde professor Martens ons aan het schilderij ter plaatse te gaan bestuderen. Een neerslag van dit bezoek, dat plaatsvond op 2 mei, vindt u terug in het derde hoofdstuk van deze thesis.

5 Verantwoording

We hebben onze thesis opgedeeld in vier hoofdstukken. In een eerste hoofdstuk bespreken we de ontwikkeling van de internationale kunsthandel tussen Vlaanderen en Spanje en meer bepaald vanuit Antwerpen omdat in deze stad het Sint-Jansretabel vermoedelijk werd aangekocht en omdat ook andere werken van de Morrisonmeester verwijzingen inhouden naar deze stad. Vanuit deze brede context bespreken we in een tweede hoofdstuk het Sint-Jansretabel omdat dit retabel het vertrekpunt was van ons onderzoek. Dit retabel is het enige werk van de Morrisonmeester dat bij de plaatsing gedateerd werd in een inscriptie in de kapel. De grondige bespreking van de iconografie van het retabel, de kapel waarin het zich bevond en de stichters van het retabel leidt tot een derde hoofdstuk dat de Meester van de Morrisontriptiek behandelt. Dit hoofdstuk bestaat uit twee luiken. In een eerste luik zullen we proberen het aan deze kunstenaar toegeschreven oeuvre kritisch te analyseren en het Sint-Jansretabel daarin een plaats te geven. Een tweede luik behandelt de identificatieproblematiek.

De drie hoofdstukken leiden tot een besluit waarin op de vragen die in de probleemstelling gesteld werden, een antwoord wordt gegeven.

Hoofdstuk 1: De kunsthandel tussen Spanje en Vlaanderen (1470-1530)

1.1 Inleiding

Volgens het bekende spreekwoord leiden alle wegen naar Rome. In deze casus leiden ze echter naar Antwerpen. Er zijn immers verschillende argumenten die aantonen dat het Sint-Jansretabel uit Antwerpen afkomstig is en dat zijn schilder een in Antwerpen actieve meester was. In hoofdstuk 2 gaan we dieper op die argumenten in, maar om ze beter te begrijpen lijkt het ons nuttig eerst een beeld te krijgen van de internationale kunsthandel tussen Spanje en Vlaanderen. Dit zal ook bijdragen tot de vraagstelling betreffende de identiteit van de Morrisonmeester.

Eén van de belangrijkste evoluties rond de overgang van de 15^{de} naar de 16^{de} eeuw, is de geleidelijke verschuiving van Brugge naar Antwerpen als dominant handelscentrum. Toch was Antwerpen reeds voor die enorme bloei in de 16^{de} eeuw op één domein reeds een belangrijke metropool: de kunsthandel. We zoomen in op de ontwikkeling van de internationale kunsthandel in Antwerpen. Daarbij bekijken we de aanwezigheid van Spanjaarden in Vlaanderen en meer bepaald in Antwerpen en de aanwezigheid van Vlamingen in Spanje, met als doel inzicht te krijgen in de manier waarop het Sint-Jansretabel in Valladolid is terechtgekomen. De handel is onlosmakelijk verbonden met het politieke klimaat. Deze uiteenzetting krijgt pas ten volle zijn verdienste als we het geheel dus ook historisch kaderen. We vangen dit hoofdstuk dan ook aan met de politieke context van Vlaanderen en Spanje omtrent de eeuwwisseling.

1.2 Historische context

We lazzen reeds in de inleiding dat in het belang van het onderzoeksdomein – een Vlaams retabel in Spaans bezit – het relevant is kort de politieke context te schetsen van ongeveer 1470 tot 1530. De reden hiervoor is dat die politieke context onlosmakelijk verbonden is met de economische situatie zowel in Vlaanderen als in Spanje en zodoende ook zijn gevolgen heeft voor de internationale handel en meer specifiek de kunsthandel. Daarenboven bekleedde de opdrachtgever van het Sint-Jansretabel, Gonzálo González de Illescas, een politieke functie en was hij lid van de raad van de katholieke koningen.

1.2.1 Vlaanderen

We beginnen ons verhaal in Vlaanderen met de dood van Karel de Stoute op 5 januari 1477 te Nancy. Door deze gebeurtenis werden de Bourgondische bezittingen overgedragen aan het huis van de Habsburgers daar Maria van Bourgondië, Karel's wettige erfgename, getrouwd was met Maximiliaan van Oostenrijk, zoon van de toenmalige keizer van Oostenrijk.¹⁷ Het echtpaar kreeg twee kinderen: Filips de Schone en Margaretha van Oostenrijk. Toen Maria van Bourgondië in 1482 stierf, was Filips vier jaar en zijn vader, Maximiliaan, oefende tot aan zijn meerderjarigheid in 1494 het regentschap over de Nederlanden uit. Filips trouwde met Johanna van Castilië, dochter van de katholieke koningen Ferdinand van Aragon en Isabella van Castilië. Uit dit huwelijk werd in 1500 Karel V geboren. Filips de Schone stierf op 25 september 1506 en Maximiliaan kreeg opnieuw de voogdij, zij het ditmaal voor zijn kleinzoon Karel. Dankzij de handige huwelijkspolitiek van Maximiliaan kon Karel in het bezit komen van een reusachtig rijk, dat behalve de Bourgondische provincies en de Habsburgse erflanden ook nog Spanje en andere Europese en overzeese afhankelijkheden omvatte. Karel werd in 1516 met de dood van Ferdinand van Aragon tot koning van Spanje gekroond.¹⁸ Toen zijn andere grootvader, Maximiliaan van Oostenrijk stierf in 1519 werd hij daarenboven aartshertog van de Oostenrijkse erflanden en Keizer van het Heilig Roomse rijk. Toen Karel in 1543 Gelre veroverde werd de eenmaking van de

¹⁷ F. Prims, *De geschiedenis van Antwerpen, VII: Onder de eerste habsburgers (1477-1555)*, zestiende boekdeel, Antwerpen: Standaard Boekhandel, 1938, p. 22-23

¹⁸ *Ibid.*, p. 88

Nederlanden vervolledigd.¹⁹ Karel deed afstand van de troon in 1556 en stierf op 21 september 1558.

1.2.2 Spanje

De eerste markante gebeurtenis in Spanje vanaf de 2^{de} helft van de 15^{de} eeuw is het huwelijk van Isabella van Castilië en Ferdinand van Aragon. Zij trouwden in het geheim op 18 oktober 1469 in Valladolid. Tien jaar later, op zeventwintigjarige leeftijd werd Ferdinand koning van Aragon. Hendrik IV regeerde op dat moment in Castilië en León en omdat hij geen erfgenamen had, ontstond er bij zijn dood een opvolgingsstrijd tussen zijn dochter Johanna enerzijds en zijn halfzus Isabella van Castilië anderzijds. Toen hij hoorde van het huwelijk tussen Ferdinand en Isabella, onteigende hij in 1470 Isabella en erkende hij Johanna als zijn erfgename. Na zijn dood werd het pleit echter beslecht in het voordeel van Isabella. Ze werd op 13 december 1474 gekroond tot koningin van Castilië.²⁰

Toen Isabella op 26 november 1504 stierf, werd de coalitie tussen de twee rijken bedreigd. Ferdinand was verplicht om zijn koningstitel af te zweren. Isabella had haar oudste dochter Johanna als erfgename aangeduid. In haar testament stond ook dat in geval van Johanna's afwezigheid of wanneer ze bewees niet te kunnen regeren, Ferdinand als regent mocht optreden tot Johanna's oudste zoon, Karel, de gerechtigde leeftijd had. Ferdinand en Isabella voerden een bewuste politiek die ervoor heeft gezorgd dat de koninkrijken met elkaar verbonden bleven. Ferdinand liet Johanna reeds snel waanzinnig verklaren zodat hij als voogd mocht regeren voor zijn kleinzoon Karel. Zowel Aragon als Castilië ontwikkelden zich, elk apart, zeer succesvol gedurende de negen jaar dat Ferdinand alleen heerste over Spanje. Tot de teleurstelling van vele Aragonesen verbleef hij de hele tijd in Castilië, meer bepaald in Valladolid, het administratieve centrum van het land. Hij stierf op 23 januari 1516.²¹ Zijn kleinzoon Karel werd in de Sint-Goedelekerk te Brussel uitgeroepen tot koning van Spanje. Hij trouwde met Isabella van Portugal en bleef koning tot in 1556. Het is pas met Karel, in Spanje gekend als Carlos I, dat de eenmaking officieel werd.

¹⁹ L. Voet, *Het geografisch en institutioneel kader van de Spaanse Nederlanden*, in: *Luister van Spanje en de Belgische steden I (1500-1700)*, Brussel, 1985, p.50-51

²⁰ H. Kamen, *Spain 1469-1714. A society of conflict*, New York: Longman Inc., 1983, p.1-2

²¹ *Ibid.*, p.4-5

Er mag geen twijfel over bestaan dat de economische banden tussen Vlaanderen en Spanje en de opkomst van een internationale handel niet losgekoppeld kunnen worden van de politieke context in die tijd. Politiek en handel vormden de pijlers van de intensieve contacten tussen Spanje en de Nederlanden tijdens het beleid van Filips de Schone en Karel V. Contacten die mede waren gebaseerd op eeuwenlange banden door de bedevaarten naar Santiago de Compostela en de vele kunstenaars die Spanje hadden verkozen tot werkterrein. Dit leidde in de 15^{de} eeuw zelfs tot de ontwikkeling van de Hispano-Vlaamse stijl. Ook in Vlaanderen hebben Spanjaarden en Nederlanders contacten onderhouden die tot een vermenging van beide culturen hebben geleid.²² De katholieke koningen versterkten de banden met Vlaanderen door vertegenwoordigers in Brugge en andere steden aan te bevelen samen te werken met functionarissen en handelaars uit Spanje. De belangrijkste handelscentra in Spanje in de 15^{de} eeuw waren Burgos en Bilbao, later ook Castilië en León.²³ In onze streken waren dat eerst Brugge en dan Antwerpen.

²² R. Fagel, *De Hispano-Vlaamse wereld. De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders (1496-1555)*, Brussel, 1996, p. 1-2

²³ H. Kamen, *Spain 1469-1714. A society of conflict*, New York: Longman Inc., 1983, p. 49

1.3 Economische context

1.3.1. De overgang van Brugge naar Antwerpen als dominerend handelscentrum

Tot ongeveer 1480 domineerde Brugge de internationale handel in Vlaanderen. Het voornaamste exportproduct dat er verhandeld werd was het kwaliteitslaken. Het Vlaamse aanbod bestond vooral uit hoogwaardige, afgewerkte producten en aan de importzijde werden voornamelijk grondstoffen en agrarische goederen aangeboden.²⁴

De eerste vreemde handelaars in Brugge waren de Duitsers, gevolgd door de Oosterlingen, de Genuezen en de Venetianen. Onze aandacht gaat natuurlijk uit naar de Spanjaarden en het waren de Catalanen die in 1330 als eerste Spanjaarden een consulaat oprichtten in Brugge. In 1428 erkende de stad de Castilianen die oorspronkelijk één natie vormden met de Biskajers.²⁵ Het belangrijkste Spaanse exportproduct was de wol en die vond natuurlijk een grote afzetmarkt in Brugge. Op het eind van de honderdjarige oorlog had de Spaanse wol de Engelse vervangen in de Brugse stapel.²⁶ In 1488 roept Maximiliaan de vreemde naties naar Antwerpen. Ze arriveren tijdens de Pinkstermarkt van dat jaar met als gevolg dat het commerciële lot van Brugge werd bezegeld. Toch bleef de macht van de Spaanse kooplui in Brugge tot in de 16^{de} eeuw stijgen, zelfs toen de Castilianen in Antwerpen rond 1490 de wolhandel uit Brugge probeerden weg te halen.²⁷ De Spaanse kooplui in Antwerpen konden de Antwerpse markt nooit op dezelfde manier domineren als hun landgenoten in Brugge. Toch waren ze heel talrijk aanwezig in Antwerpen gedurende het eerste driekwart van de 16^{de} eeuw.²⁸ Op dat moment was Antwerpen de belangrijkste afzetmarkt van retabels en andere kunstwerken. Het belang van Antwerpen in de 15^{de} eeuw ligt volgens ons dan ook in die ontwikkeling van de grondvesten voor een internationale kunstmarkt en deze evolutie heeft vast en zeker een enorm groot aandeel gehad in het stijgende prestige van de havenstad.

²⁴ M. Ryckaert en A. Vandewalle, *Brugge. Geschiedenis van een Europese stad.*, Tielt: Lannoo, 1999, p. 67

²⁵ Biskayers komen uit het Noorden van Spanje. Het waren inwoners van het huidige Baskenland die we vandaag Basken noemen.

²⁶ W. D. Phillips jr., *Merchants of the Fleece: Castilians in Bruges and the Wool Trade*, in: *International Trade in the Low Countries (14th – 16th Centuries)*, Leuven: Garant, 2000, p. 76

²⁷ *Ibid.*, p. 78

²⁸ *Ibid.*, p. 85

1.3.2 De ontwikkeling van de Antwerpse kunstmarkt

We kunnen de ontwikkeling van de Antwerpse kunstmarkt in drie fasen onderverdelen. In een eerste fase, van 1490 tot 1540, ontwikkelde Antwerpen zich als het voornaamste centrum voor de productie en verspreiding van schilderkunst. De installatie van een galerij voor nieuwe en moderne kunst in de 'nieuwe beurs' leidde de tweede fase in en in die fase werd Antwerpen versterkt in zijn functie als permanente internationale markt voor schilderijen. De derde fase begon met de uitbarsting van de beeldenstorm in 1566 en leidde uiteindelijk tot het instorten van de markt in 1585.²⁹ We concentreren ons op de eerste fase omdat het oeuvre van de Meester van de Morrisontriptiek in die periode werd geconcipieerd.

De belangrijkste bron betreffende het artistieke leven in Antwerpen zijn de Liggeren van het Sint-Lucasgilde. Het Sint-Lucasgilde bestond sinds 1382. Uit die registers, die vanaf 1453 werden bijgehouden, blijkt dat er vóór 1490 een groot aantal kunstenaars in Antwerpen actief was. De dag van vandaag hebben we echter maar weinig concrete bewijzen van hun werkzaamheden tijdens die periode. De eerste maal dat de Liggeren werden opgesteld kwamen er 35 kunstenaars voor op de lijsten, onder wie minstens 14 schilders. Tussen 1500 en 1520 verviervoudigde dat aantal. In 1480 ging het Sint-Lucasgilde met de Rederijkerskamer De Violieren een fusie aan, een gebeurtenis die niet onderschat mag worden.³⁰ De motieven van de fusie zijn niet geheel duidelijk, maar dat de fusie heeft bijgedragen tot het groeiende prestige van deze kunstenaarscoöperatie staat buiten kijf.³¹

Antwerpen had de reputatie een rijke, actieve en heel liberale kunstmarkt te zijn en die reputatie is van belang om de centrale plaats die de stad innam in de ontwikkeling van de kunsten in de 16^{de} eeuw te begrijpen. Handelaars waardeerden deze stad. Reeds in 1438 noteerde een zeker Pero Tafur, een bezoeker die in Antwerpen op doortocht was, dat in het Fransiscanenklooster allerlei soorten van schilderijen te koop werden aangeboden. Vertegenwoordigers van de Medici's kochten op de Antwerpse markten

²⁹ F. Vermeylen, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. (Studies in European Urban History 2, 1100-1800), Turnhout: Brepols, 2003, p. 8

³⁰ G. Van Schoute en B. de Patoul, *De Vlaamse Primitieven*, Leuven: Davidsfonds, 1994, p. 621

³¹ F. Vermeylen, *Painting for the Market*, p.128

kunstwerken die ze naar Italië verstuurden en in het begin van de 16^{de} eeuw stuurden verschillende gemeenschappen gezanten naar Antwerpen om er retabels te kopen.³²

Er is heel weinig geweten over de Antwerpse schilderkunst voor 1500 en het weinige dát we ervan weten vertoont een grote verscheidenheid. Er bestond echter wel continuïteit in de manier waarop de kunsten door de instellingen en de markt werden aangemoedigd. Het optreden van het Sint-Lucasgilde was in de 15^{de} eeuw doorslaggevend in de uitbouw van een internationale kunstmarkt.³³ Zo werd bijvoorbeeld rond 1442 besloten om een aantal standaards op te leggen aan de leden van het Sint-Lucasgilde. In de statuten van 1470 en 1472 staat uitdrukkelijk dat de gesculpteerde werken gemarkeerd moesten worden met een handje wanneer ze goed gekeurd werden.³⁴

1.3.3 De uitbouw van een internationale kunsthandel

De internationale handel die men te Antwerpen voerde met Spanjaarden, Portugezen, Engelsen, enz. heeft zich in de eerste plaats ontwikkeld vanuit de jaarmarkten.

Ze vonden reeds plaats in de eerste helft van de 14^{de} eeuw en dat op tweejaarlijkse basis en over een periode van 6 weken. De Sinksenmarkt of Pinkstermarkt opende het handelsseizoen en begon rond half mei. Haar opvolger was de Bamismarkt of Sint-Bavomarkt die op het einde van augustus begon. Deze twee markten functioneerden als katalysatoren voor de expansie van de Antwerpse markt. Naast deze tweejaarlijkse markten werd er ook handel gevoerd in de panden. Wanneer een stuk af was, moest dit natuurlijk de besteller bereiken, of dit nu een Vlaming was of een Spanjaard. De panden waren de perfecte plaats voor de verkoop van bestelde of op speculatie gebaseerde geproduceerde schilderijen. Vóór 1540 waren dat het Predikheerenpand of het Dominicaanse pand en het Onze-Lieve-Vrouw pand.³⁵ In de 15^{de} eeuw werden kunstwerken alleen in het Pand van de Dominicanen, in het Pand van de Onze-Lieve-Vrouw en op de wekelijkse vrijdagmarkt verhandeld, terwijl er in het begin van de 16^{de}

³² G. Van Schoute en B. de Patoul, *De Vlaamse Primitieven*, Leuven: Davidsfonds, 1994, p. 622

³³ *Ibid.*, p. 624

³⁴ F. Vermeylen, F., *Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout: Brepols, 2003, p.131

³⁵ *Ibid.* p. 19-20

eeuw op zijn minst zeven van dit soort plaatsen bestonden.³⁶ De opkomst van die panden moet gezien worden in de context van de jaarmarkten.

Het atelier was natuurlijk ook een belangrijke plaats voor de verkoop van schilderijen. Quinten Metsys was één van de belangrijkste schilders die Antwerpen omstreeks de eeuwwisseling rijk was en zijn atelier geeft een idee van de verscheidenheid van de artistieke productie in Antwerpen. Niet alleen werd hij belast met bestellingen voor kapellen van gilden en broederschappen, zijn kunst werd ook verhandeld naar het buitenland. Daarnaast ontving hij bestellingen voor portretten van humanisten en geleerden en schilderde hij ook wereldlijke satirische portretten. Het is moeilijk te bepalen hoe goed het werk van zijn atelier op de vrije markt werd verkocht, maar hij was zeker en vast commercieel actief op de vrije markt.³⁷ De organisatie van de ateliers en de toestroom van kapitaal zijn een bewijs voor de verandering van de manier waarop kunst werd gemaakt. Eens de grond voor een sterke kunstindustrie was gelegd, werd Antwerpen een grote exporteur van kunst. Deze eerste grote periode van export duurde van 1500 tot 1525. In de meeste gevallen waarvan nog documenten bestaan ging dit over zeer duur betaalde werken.³⁸ Speciaal voor de export waren de werken van de Antwerpse maniëristen. Ze produceerden ontelbare adoraties der wijzen en andere scènes van het nieuwe testament die op de internationale markt werden verkocht. De schilderijen waren heel verschillend van prijs en vaak waren het goedkope kopieën gemaakt naar een origineel. Meestal werden de opdrachtgevers niet geschilderd op de panelen maar pas later toegevoegd.³⁹

De Vlaamse kunst bereikte Spanje via verschillende wegen. Ten eerste hield men ook in Spanje jaarmarkten. In de provincie Valladolid is die van de stad Medina del Campo de bekendste. Ze staat bekend om de vele kunsttransacties die er voltrokken werden.⁴⁰ Een tweede weg waarlangs de Vlaamse kunst het Spaanse mecenaat bereikte was die van dynastieke en politieke betrekkingen. Veel Spaanse gezagshebbers kwamen met grote karavanen naar de Nederlanden. Het eerste belangrijke bezoek was dat van Johanna van Castilië die haar man Filips kwam bezoeken. Ze kwam met ongeveer 22 schepen die

³⁶ G. Van Schoute en B. de Patoul, *De Vlaamse Primitieven*, Leuven: Davidsfonds, 1994, p. 623

³⁷ *Ibid.*, p. 623

³⁸ F. Vermeylen, *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. (Studies in European Urban History 2, 1100-1800), Turnhout: Brepols, 2003, p. 28

³⁹ *Ibid.*, 2003, p. 29-31

⁴⁰ K. Steppe, *Spaans mecenaat en Vlaamse kunst in de zestiende eeuw*, in: *Luister van Spanje I*, Brussel: Gemeentekrediet van België, p. 248

samen zo'n 4610 personen vervoerden. Bovenop dit aantal moet men nog de handelsschepen tellen. Deze vloot moet indrukwekkend geweest zijn. Men vermoedt dat het hier om een tachtigtal schepen gaat. Ze vervoerden wol en ijzer voor Brugge. Johanna nam natuurlijk ook een hofhouding met zich mee, waaronder zeker en vast een aantal belangrijke personen.⁴¹

In de daaropvolgende jaren reisden ook Margaretha, Filips en Johanna over en weer naar Spanje. In 1497 vertrok een vloot met aan boord Margaretha die zou trouwen met de Spaanse kroonprins Don Juan. Na diens vroegtijdige dood keerde ze met een vloot terug naar de Nederlanden. Filips en Johanna keerden ook terug naar Spanje voor de officiële inhuldiging als vorstenpaar. Er was een intensief verkeer tussen Spanje en Vlaanderen in de periode van 1470 tot 1530. De jaarmarkten zorgden ervoor dat er het hele jaar door buitenlanders in Antwerpen aanwezig waren en dat leidde tot een enorme Spaanse aanwezigheid in de stad. Op de vele politieke reizen moeten verschillende belangrijke en rijke personen meegegaan zijn, mensen die kapitaal konden en wilden investeren in retabels, portretten en andere schilderijen. Zo bezat Isabella één van de grootste verzamelingen van wandtapijten en ook haar man bezat belangrijk Vlaams tapijtwerk.⁴² Ze hadden ook minstens twee hofschilders uit onze contreien, Jan van Vlaanderen (Juan de Flandes) en Michiel Sittow. De inventarissen van haar kunstbezit vermelden onder meer de illustere namen van Jeroen Bosh, Dirk Bouts, Hans Memling en Rogier van der Weyden.⁴³ Schilderwerk kwam ook vaak voor in de verzamelingen van de Spaanse groten die zich rond het hof van de Katholieke koningen en van Filips de Schone en Johanna van Aragon bewogen. De inventarissen van de familie Mendoza uit Castilië en van de Velasco's in Brugge zijn daar sprekende voorbeelden van.⁴⁴ Vermeylen stelt dat de Spaanse en Portugese smaak voor Vlaamse kunst zijn weg naar de Iberische opperadel en clerus al had gevonden in de jaren 1440. Het resultaat daarvan was dat de markt toen reeds expandeerde. Vooral in Portugal werd de Vlaamse stijl enorm geapprecieerd en het werk van Van Eyck en Quinten Metsys kende grote navolging.⁴⁵

⁴¹ R. Fagel, *De Hispano-Vlaamse wereld. De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders (1496-1555)*, Brussel, 1996, p. 284

⁴² K. Steppe, *Spaans mecenaat en Vlaamse kunst in de 16^{de} eeuw*, in: *Luister van Spanje I*, p. 247-248

⁴³ R. Fagel, *Iberisch Vlaanderen: Antwerpen toont culturele betrekkingen met Castilië*, in: *Vitrine*, vol 8, 1995, nr. 6, p. 38-39

⁴⁴ K. Steppe, *Spaans mecenaat en Vlaamse kunst in de 16^{de} eeuw*, p. 247-248

⁴⁵ F. Vermeylen, *Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. (Studies in European Urban History 2, 1100-1800), Turnhout: Brepols, 2003, p. 82

1.3.3.1 Spanjaarden in Antwerpen

Om de aanwezigheid van de Spanjaarden in Antwerpen te achterhalen kan men zich beroepen op de certificatieboeken en de schepenbrieven uit het stadsarchief van Antwerpen. De certificatieboeken zijn voor de periode van 1488 tot 1514 vrijwel compleet. Doehaerd publiceerde in 1963 reeds een registerlijst van de Antwerpse certificatieboeken, maar merkte op dat er een grote verscheidenheid en onnauwkeurigheid bestaat in de schrijfwijze van namen. Zo zijn er personen, omwille van verschillende schrijfwijze, meerder keren terug te vinden in de boeken en worden achternamen soms verkeerd gerelateerd aan Spanjaarden.⁴⁶ Fagel bestudeerde de door Doehaerd gebruikte registers. Hij komt tot de conclusie dat er in een eerste fase van 1488 tot en met 1494 veel Spanjaarden voorkomen in de registers. Als gevolg van het ontbreken van enkele certificatieboeken tussen 1495 en 1505, worden er in deze periode slechts 24 nieuwe Spanjaarden genoemd. In 1505 bereikt het aantal nieuwkomers het hoogste niveau met 21 waarna er een continue toestroom blijft bestaan.⁴⁷ De vraag is natuurlijk of de aantallen representatief zijn voor de aanwezigheid van de Spanjaarden in Antwerpen, daar er toch een hiaat zit in de certificatieboeken.

Flagel verwijst ook naar de studie van Maréchal die de verhuizing van de Spaanse natie van Brugge naar Antwerpen en weer terug naar Brugge onderzocht. Ten tijde van de tijdelijke verhuizing van de Spaanse natie naar Antwerpen na 1488 zijn er een 50-tal kooplieden naar Antwerpen verhuisd. Onder hen een aantal Vallasoletanen⁴⁸ zoals Diego de Valladolid, Alvaro de Valladolid, Francisco de Valladolid en Gregorio de Valladolid.⁴⁹

⁴⁶ R. Doehaerd, *Etudes Anversoises. Documents sur le commerce international à Anvers 1488-1514*, Parijs : S.E.V.P.E.N., 1963, p.111-113

⁴⁷ R. Fagel, *De Hispano-Vlaamse wereld.*, p. 69

⁴⁸ Inwoners van Valladolid worden Vallasoletanen genoemd

⁴⁹ R. Fagel, *De Hispano-Vlaamse wereld*, p.70-71

1.3.3.2 Vlamingen in Spanje

Over de aanwezigheid van Nederlandse kooplieden in Spanje ten tijde van de katholieke koningen is weinig bekend. Fagel citeert twee reisverslagen, één van Eustache de la Fosse en een tweede van Mathijs van den Vagheviere.⁵⁰ Wegens het ontbreken van degelijke archieven kan men weinig aan deze informatie toevoegen.

In Valladolid blijkt een dergelijke Nederlands kolonie te hebben bestaan, maar de doopregisters van de stad bieden slechts omschrijvingen als 'Juan Flamenco' of 'Pedro de Flandes'. Eén van de betere bronnen zijn de door historici vergaarde documenten betreffende vreemde kunstenaars. Zij bezitten een voorsprong op de economische en sociaal-historische bronnen op het gebied van onderzoek naar de aanwezigheid van vreemdelingen in de samenleving. Valladolid was zeker niet de enige stad die de Vlamingen aandeden in de gebieden onder de Castiliaanse kroon. In dezelfde provincie kunnen we ook de stad Medina del Campo vermelden en het tussen Medina en Valladolid gelegen Tordesillas waar een aantal Nederlanders aan het hof van Johanna werkten.⁵¹

Een goed voorbeeld van een Nederlandse koopman in Valladolid is Cornelis Deque.⁵² Deque hield zich vanuit Valladolid bezig met de import van Vlaamse koopwaar. De jaarmarkten van Medina del Campo en Villalón die hij vanuit Valladolid bediende, waren waarschijnlijk de belangrijkste afzetplaatsen voor zijn koopwaar. In Valladolid bevond hij zich bovendien in de nabijheid van de kanselarij en van de bestuurlijke bovenlaag van het Castiliaanse koninkrijk. Wellicht behoorde hij tot de groep van kooplieden die hun waren ook aan het hof van de koning verkochten.⁵³

⁵⁰ R. Fagel, *De Hispano-Vlaamse wereld*, p. 211

⁵¹ *Ibid.*, p. 212-213

⁵² *Ibid.*, p. 216

⁵³ *Ibid.*, p. 226

Hoofdstuk 2: Het Sint-Jansretabel te Valladolid

We zagen reeds in het eerste hoofdstuk dat het werk van de Antwerpse Maniëristen speciaal voor de export gemaakt werd. In Valladolid bevindt zich een prachtexemplaar van geëxporteerde kunst, het Sint-Jansretabel. Het retabel is eigendom van de parochie Sint-Salvator. Vroeger bevond het zich in één van de kapellen van de parochiekerk, heden ten dage in een museum omdat de kapel in een ruïneuze toestand verkeert. Toch is die kapel niet onbelangrijk willen we het Sint-Jansretabel, zijn herkomst en stichters terdege onderzoeken.

2.1 De kapel van Johannes de Doper

De parochiekerk Sint-Salvator is een klein gotisch kerkje opgebouwd uit één beuk omgeven door kapellen. (Bijlage 1) Rechts achteraan bevindt zich de kapel van Johannes de Doper waarin het retabel oorspronkelijk werd opgesteld. (Bijlage 2) De kapel heeft een rechthoekig grondplan parallel aan het schip van de kerk en de buitenste hoek loopt parallel aan de hoek van twee straten. De straat die loodrecht op de kapel staat, komt uit op het vroegere huis van de familie Cerda. Op de grondvesten daarvan zijn nu winkels gelegen.⁵⁴ Aan de epistelzijde⁵⁵ van de kapel zou tegen de muur een grote kist of sarcofaag van steen gestaan hebben, tussen twee stenen zuilen, met daarin een inscriptie gegraveerd. De sarcofaag moet het graf van Don Pedro de la Cerda geweest zijn. Men schilderde op die plaats een inscriptie, gekopieerd van een vroegere inscriptie die op zich reeds een kopie was van de inscriptie op de stenen sarcofaag van Pedro de la Cerda. Van de geschilderde inscriptie blijft niets meer over, maar wat er vermoedelijk stond is het volgende:

*Aqui esta sepultado D. Pedro de la Cerda / Hijo del Yllmo. S. D. Luis de la Cerda / duque de Medina-Celi / Caso con Doña Catalina Manrique / † M D X L I X.*⁵⁶

Hier werd begraven Don Pedro de la Cerda, zoon van de Illustere Don Luis de la Cerda, graaf van Medina-Celi, getrouwd met Catalina Manrique, gestorven in 1549.

⁵⁴ Interview met Juan Luis ORTEGA, 25.10.'06, Iglesia San Salvador, Valladolid

⁵⁵ Rechterzijde van het altaar –als men er met het gezicht naar toe staat – waar het epistel wordt gelezen.

⁵⁶ J. Agapito y Revilla, *La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. – Un retablo flamenco con pinturas de Metsys*, Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones, 1912, p. 542

Hoewel door verschillende Vallasoletaanse auteurs genegeerd, wordt deze kapel in oudere Spaanse geschriften vaak vermeld. Het is belangrijk deze auteurs te vermelden omdat zij de laatste waren die de oorspronkelijke inscriptie van de sarcofaag gezien hebben.

De eerste die de kapel beschreef was Ponz in 1787 met de volgende vrij vertaalde woorden: “In deze kerk, die heel gewoon is, bevinden zich heel slechte altaarstukken met uitzondering van een antieke kapel naast de epistelzijde toebehorend aan de graaf van Alba Real”.⁵⁷

Sangrador Vitores, een tweede auteur, laat zich iets uitgebreider uit over de kapel. Hij schrijft dat de kerk van gotische orde is en slechts één beuk heeft. Dat er zich in de tempel verschillende kapellen bevinden waaronder noemenswaardig een duistere kapel naast de epistelzijde, achter het altaar van Christus. De kapel lijkt van grotere ouderdom te zijn dan de kerk en is in gotische orde gebouwd. Heden ten dage wordt de kapel gebruikt als berghok van meubels. Ze is opgedragen aan Johannes de Doper. Het altaarstuk is van zeer redelijke verdienste. In deze kapel aan de epistelzijde ziet men in de muur een grote boog of sarcofaag uit steen, geplaatst tussen twee zuilen, ook uit steen, waarin staat gegraveerd : *Aquí está sepultado Don Pedro de la Cerda, que esté en gloria, hijo del illmo. Sr D. Luis de la Cerda, Duque de Medinaceli, casó con la Sra. D. ^a Catalina Manrique. Falleció año de 1549.*⁵⁸ De zinsnede *que esté en gloria*, wat betekent ‘die in gloria is’ werd door Sangrador Vittores zelf toegevoegd.

Ortega y Rubio⁵⁹ en Quadrado⁶⁰ vermelden eveneens kort de kapel, maar geven niet meer gegevens dan de voorgaande auteurs. Casimiro González García tenslotte, is de eerste die een uitgebreide beschrijving geeft van het retabel en daarbij vermeldt dat de traditie wil dat dit retabel werd megedragen door de Cerda’s tijdens de oorlog.⁶¹ Dit feit is echter ten stelligste te betwijfelen rekening houdende met de grootte en het gewicht van het schilderij.

⁵⁷ A. Ponz, *Viaje de España*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, p. 986

⁵⁸ M. Sangrador Vittores, *Historia de la muy noble y Leal Ciudad de Valladolid*, T II, Valladolid, 1854, p. 206

⁵⁹ J. Ortega y Rubio, *Historia de Valladolid*, Valladolid, T II, 1881, p. 265

⁶⁰ J.M. Quadrado, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza é historia.*, Tomo Valladolid, Palencia y Zamora, Barcelona, 1885, p. 112

⁶¹ C. González García, *Valladolid. Sus recuerdos y sus Grandezas*, Valladolid, 1900, p.157

2.1.1 De inscriptie in de kapel

Naast de hierboven vermelde verdwenen inscriptie, is er nog een tweede inscriptie in de kapel.. Deze inscriptie, die we vandaag de dag wel nog kunnen consulteren, loopt over de impost van de gewelven en is getekend in gotische zwarte letters met enkele toetsen in rood. (Bijlage 3) Er staat geschreven:

A Gloria de Dios y de nra Señora y de s Sant jua bautis / ta esta capilla mado hazer el licenciado gozalo gozalez de Ylleccas oydor del conceio del rey do fernado e de la reyna doña Ysabel nros señores / en uno con doña marina de estrada su muger pa sy y pa sus hereds ppetuamente la advotaron es / ta capilla mas e hornamentos lo mejor que pudiero e madaro hazer este rretablo en / el ql se acento aq en comieco del año del señor de mill e quietos qtro qndo sus altezas acabaron de ganar el rreyno de napoles e la capilla de cateria se acabo en abril de mccccxcii qndo la destru de los moros destos rreynos fuero convtados a nra Sata fe catholica por yndustria e armas de sus altezas. [Restaurado en mdccclxxbi]

In moderner Spaans wordt dit: A Gloria de Dios y de nuestra Señora y a San Juan Bautista esta capilla mado hazer el licenciado Gonzálo González de Yllescas, oidor del conceio del rey don Fernando y de la reina doña Ysabel nuestros señores en uno con doña Marina de Estrada su mujer para si y por sus herederos perpetuamente la advotaron esta capilla mas en hornamentos lo mejor que pudieron e mandaron hacer este retablo en (onleesbaar) el que se acento aqui en comienco del año del señor de mil quinientos quatro cuando sus altezas acabaron de ganar el reino de Napoles y a la capilla de Cateria se acabo en abril de MCCCCXCII quando la destrn de los moros de estos reinos fueron convertados a nuestra Señora fe catholica por industrias y armas de sus altezas.

In het Nederlands vertalen we dit als:

Voor de glorie van God en Onze Lieve Vrouw en voor de heilige Johannes de Doper werd deze kapel gemaakt in opdracht van de doctorandus Gonzálo González de Illescas, rechter van de raad van Fernando van Aragon en Isabella van Castilië, samen met Marina de Estrada, zijn vrouw en hun erfgenamen. Zij smukten deze kapel op naar hun beste vermogen, en lieten het retabel maken in (...) Het werd hier opgesteld in het begin van het jaar des Heren 1504, juist nadat zijne Hoogheden het rijk Napels ingenomen hebben. De bouw van de kapel werd beëindigd in april van het jaar 1492. Op dat

moment vernietigden de Moren dit rijk. Zij werden tot ons heilig katholieke geloof bekeerd door de politiek en de wapens van onze Hoogheden.

Uit deze inscriptie kunnen we enkele interessante gegevens afleiden. De kapel werd gebouwd in 1492 en het retabel werd geplaatst in 1504. De opdracht werd gegeven door Gonzálo González de Illescas en zijn vrouw Marina de Estrada. De inscriptie vermeldde ook de plaats waar het retabel werd gemaakt, maar de tand des tijd heeft net dit woord onleesbaar gemaakt.

Bronnen vermelden ook dat de inscriptie aanvankelijk met ‘perpetuamente’ eindigde. Wat toegevoegd werd was waarschijnlijk bestemd om de gegevens betreffende de kapel te kunnen achterhalen.⁶² De inscriptie werd gerestaureerd in 1876, want de restauratoren hebben bij de inscriptie in kleine letters het jaartal van de restauratie toegevoegd. Er zijn toen waarschijnlijk een aantal veranderingen gedaan aan de letters. Vandaag de dag wordt de kapel volledig onderzocht in het kader van een nieuwe restauratie. Het onderzoek wordt gedaan door de Universiteit van Valladolid in opdracht van de stad.⁶³ De mogelijke aanpassingen tijdens de restauratie van 1876 worden daarbij ook onderzocht. De resultaten van het onderzoek worden vermoedelijk nog voor het einde van dit jaar gepubliceerd.

⁶² C. Justi, *Der Altarschrein des Licenciaten Gonzalez in S. Salvador zu Valladolid*, in: *Jahrb. Preuss. Kunstsamml.*, 1887, p. 26

⁶³ Interview met Juan Luis ORTEGA, 25.10.'06, Iglesia San Salvador, Valladolid

2.1.2 De stichters van de kapel

In de twee inscripties van de kapel komen een aantal namen voor. Naast die van de katholieke koningen, lezen we de namen van doctorandus Gonzálo González de Illescas en zijn vrouw Marina de Estrada en die van Pedro de la Cerda en zijn vrouw Catalina Manrique.

Zoals ook Agapito y Revilla opmerkte, doet de aanwezigheid van de graftombe van Don Pedro de la Cerda vermoeden dat hij de stichter van deze kapel was. Dit is dan ook de reden dat de kapel vaak de kapel van de Cerda's wordt genoemd.⁶⁴ De inscriptie op de impost verklaart echter dat de opdracht voor de bouw van de kapel en zijn altaar werd gegeven door Gonzálo González de Illescas en zijn vrouw Marina de Estrada.

Om dit schijnbaar probleem op te lossen vertalen we een citaat uit het werk van Martí y Monsó, die een enorme genealogie geschetst heeft van de familie Calderon, waar ook een passage over de stichters van het retabel in voorkomt:

'De doctorandus Gonzálo González del Castillo, beter gekend onder de naam Illescas omdat hij in dit dorp in Toledo werd geboren, rechter en raadsman van de katholieke koningen en geëerd voor deze en andere belangrijke functies was met zijn vrouw Doña Marina de Estrada, de stichter en eerste patroon van de kapel en begraafplaats van Johannes de Doper in de kerk van San Salvador in Valladolid. Uit dit huwelijk stamde op zijn minst één zoon af, de dokter in de rechten Pedro González de Illescas del Castillo die trouwde met Doña Mencia de Zúñiga y Reinoso. Uit dit huwelijk werd Doña Marina del Castillo Zúñiga y Reinoso geboren en haar grootvader Gonzálo González de Illescas benoemde haar tot erfgename. Deze doña Marina trouwde met Don Pedro de la Cerda, niet-legitieme zoon van Luis de la Cerda, 5^{de} graaf en 1^{ste} hertog van Medinaceli. Vermoedelijk werd hij later wel gelegitimeerd als zoon.'⁶⁵

Don Pedro de la Cerda werd in elk geval begraven in de kapel van de Sint-Salvatorkerk zoals vermeld in de inscriptie. Er staat ook dat hij trouwde met Doña Catalina

⁶⁴ J. Agapito y Revilla, *La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. – Un retablo flamenco con pinturas de Metsys*, Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones, 1912, p. 543

⁶⁵ J. Martí y Monsó, *Los Calderones y el monasterio de Nuestra Señora de Portaceli*, Bol. De la Sociedad Castellana de excursiones, TIV, 1909/1910, p. 275

Manrique. Deze komt volgens Martí niet voor in de genealogieën van de Cerda's.⁶⁶ Was dit een tweede vrouw van Don Pedro, of werd de inscriptie verkeerd gelezen?

2.1.3 Besluit

Samenvattend kunnen we stellen dat de 19^{de}-eeuwse Spaanse auteurs allemaal schrijven dat het retabel van een degelijke verdienste is, zonder echter een school, noch een stijl, noch invloeden te herkennen. Ze zijn het allemaal eens dat hier ene Cerda werd begraven en dat de kapel verlaten is. Over wat er juist in het epitaaf stond zijn de bronnen het niet eens. Sangrador Vittores transcribeert het zoals we hierboven gezien hebben. Een zekere Bethencourt kopieerde het epitaaf zonder de naam van Catalina Manrique en veranderde ook de datum naar 1564 omdat Pedro de la Cerda volgens de schrijver dan gestorven zou zijn.⁶⁷ Zoals boven vermeld, is de inscriptie een kopie van een kopie. Het is dan ook zinloos een betoog te houden over wat er werkelijk moet gestaan hebben. Belangrijk is dat we kunnen besluiten dat de stichters van de kapel en zijn retabel wel degelijk Gonzálo González de Illescas en zijn vrouw Marina de Estrada waren en dat de kapel via erfenis van grootvader op kleindochter is overgegaan naar de familie de la Cerda. In één van de bijlagen in Fagel's werk, een lijst van consuls van de Spaanse natie uit het stadsarchief van Brugge, staat een Pedro del Castillo vermeld die in 1503 consul was. Hij was zeven jaar aanwezig in Vlaanderen waarvan twee jaar als consul.⁶⁸ Zou dit de zoon van González de Illescas zijn, die net zoals zijn vader del Castillo heette? De periode waarin hij consul was, komt in elk geval overeen met het moment waarop het schilderij ongeveer moet besteld zijn geweest. Bovendien weten we dat Pedro de Illescas ook een rechtsfunctie had en we zagen reeds dat Vlaams schilderwerk vaak voorkwam in de verzamelingen van de Spaanse groten die zich rond het hof van de katholieke koningen en van Filips de Schone en Johanna van Aragon bewogen. Gonzálo González de Illescas was zo iemand én hij woonde in Valladolid, de thuishaven van de katholieke koningen. De inscriptie leert ons dat het retabel werd geplaatst in 1504. Deze datum geldt dan ook als terminus ante quem. Dit betekent meteen ook dat het retabel besteld moet zijn geweest rond 1502/1503, wat het tot een product van de eerste grote exportperiode van 1500-1525 maakt.

⁶⁶ J. Martí y Monsó, *Los Calderones y el monasterio de Nuestra Señora de Portaceli*, p. 275

⁶⁷ J. Agapito y Revilla, *La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. – Un retablo flamenco con pinturas de Metsys*, Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones, 1912, p. 544

⁶⁸ R. Fagel, *De Hispano-Vlaamse wereld. De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders (1496-1555)*, Brussel, 1996, p. 462

2.2 Het Sint-Jansretabel

Het retabel is een afgewerkt model van de Gotische Kunst. De triptiek bestaat centraal uit een sculpturaal gedeelte dat volledig in het teken staat van de adoratie van Johannes de Doper. (bijlage 4) Dit gedeelte kunnen we het vaste lichaam noemen en wordt verdeeld in drie verticale zones waarvan de twee buitenste zones elk zijn onderverdeeld in drie rechthoekige nissen waarin 6 taferelen met scènes uit het leven van Johannes de Doper werden gesculpteerd. In de nis bovenaan links zien we de geboorte van Johannes de Doper. Daaronder de prediking en helemaal onderaan de gevangenneming van Johannes. Rechts bovenaan wordt de onthoofding van Johannes afgebeeld, gevolgd door de presentatie van het hoofd van de heilige aan Herodes en als laatste rechts onderaan, de begraving van het onthoofde lichaam van Johannes. (bijlage 5) In de centrale nis, van dezelfde lengte als de twee andere nissen, staat een standbeeld van Johannes de Doper (bijlage 6). Bovenop dit vast lichaam staat ter voltooiing van het retabel de belangrijkste scène uit zijn leven: de doop van Christus. De zijluiken van het retabel rusten op een sokkel waarop we in gesloten toestand 4 heiligen zien afgebeeld met hun attributen. Van links naar rechts zijn dit: de heilige Dominicus met iris en boek, de heilige Lucas die het evangelie schrijft, de heilige Marcus in een soortgelijke positie en de heilige Fransiscus die een kruis vasthoudt met beide handen. (bijlage 7)

In open toestand zien we op de uiterste panelen van de sokkel links Marina de Estrada, vermoedelijk met enkele familieleden en uiterst rechts de Docturandus Gonzálo González de Illescas ook met enkele familieleden. Op de overige twee panelen herkennen we links en rechts respectievelijk de heilige Augustinus en een kardinaal.⁶⁹ (bijlage 8) Deze schilderijen zijn van een heel andere schilder en het onderstel werd hoogstwaarschijnlijk later toegevoegd. Post is bijna zeker dat het een navolger van Berruguete is, een Castiliaanse schilder die actief was in het begin van de 16^{de} eeuw in Valladolid. Berruguete werd in Spanje geboren en zijn stijl wordt gekenmerkt door de vereniging van de Vlaamse met de Italiaanse renaissance-stijl.⁷⁰ Post noemt de volgens hem mogelijke navolgers van Berruguete: de Meester van Riofrío, de Meester van Portillo, de Meester van Belrado, Castro, de Paredesmeester of de Meester van

⁶⁹ J., Agapito y Revilla, *Del Valladolid Artístico y Monumental. La capilla de San Juan Bautista en la Parroquia del Salvador*, in: *Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones*, 1913, p.74-76

⁷⁰ R. Fagel, *Iberisch Vlaanderen: Antwerpen toont culturele betrekkingen met Castilië*, in: *Vitrine*, vol 8, 1995, nr. 6, p. 41

Gamonal. Wie van deze schilders de schilder van de predella was, kan hij niet zeggen want de meester toont hier niet zijn specifieke kwaliteiten. De link met Berruguete uit zich niet enkel in de weergave van de mensen maar ook in de compositie van de secties in dewelke de afzonderlijke beeldenissen van de heiligen werden afgebeeld.⁷¹ Gezien de specificiteit van het onderwerp van onze thesis gaan we niet dieper in op de sculpturen noch op de schilderijen van het onderstel.

2.2.1 Iconografie

2.2.1.1 Gesloten luiken

Wanneer we de luiken van het Sint-Jansretabel sluiten, verschijnt de *Mis van de heilige Gregorius*. (bijlage 9) Het linkerpaneel representeert Christus omringd door de instrumenten van de passie: de doornenkroon, de stokken van de geseling, de hand die hem in het gezicht sloeg, een lok losgerukt haar, de sluier van Veronica, de kolom met de haan die de ontkenning van Petrus evoceert, de lans, enz. (bijlage 10) Op het kruis achter Christus staat een inscriptie waarop men kan lezen: *Ihs Nazarenus rex iudeorum // rinazare ihelu malchi iudum // sother basyleos exomo soleon*. De eerste regel is Latijn voor 'Christus, koning van de Joden', de tweede regel is Hebreeuws voor 'Nazareense god, god van de Joden' en de laatste regel is Grieks voor 'god, koning en – zij het een verkeerde vertaling van *exomolisson* - Joden'.⁷² (bijlage 11) De tekst op het kruis komt uit het Nieuwe Testament, Johannes: 19. Wanneer Christus wordt voorgeleid bij Pilatus stelt hij zichzelf voor als Christus, koning van de Joden. Tijdens de kruisiging van Christus wordt Pilatus overvallen door twijfel. Hij vraagt de Joden of zij dan geen koning hebben. Ze antwoorden dat zij geen andere koning hebben dan de keizer, waarop Pilatus op het kruis kerft: *Jezus de Nazarener, de koning der Joden*. Christus werd verraden door Judas, die voor zijn verraad 30 zilverlingen kreeg. Op het retabel staan 30 munten afgebeeld. Links onderaan op het linkerpaneel zien we een prelaat die de pauselijke tiara in zijn handen houdt. (bijlage 12) Rechts onderaan op hetzelfde paneel een assistent van Gregorius die een hoge staf en een klokje vasthoudt. Het rechterpaneel

⁷¹ C. Post en H.E. Wethy, *The beginning of the renaissance in Castile and Leon*, (A History of Spanish painting, IX), Cambridge: Oxford University Press, p. 437

⁷² S. Longland, *Pilate Answered: What I Have Written I Have Written*, in: *The Metropolitan museum of art bulletin*, New Series, Vol. 26, n. 10, 1968, p. 424-425

toont ons Gregorius die de mis viert. (bijlage 13) Aan zijn rechterkant staat opnieuw een assistent met een hoge staf in de handen. Achter Gregorius staat een andere kardinaal met een kardinaalshoed over de schouders, die een hoog kruis vasthoudt. Achter deze kardinaal steekt een buste uit van een zesde personage. (bijlage 14) Bovenaan dit paneel heeft de schilder de hoofdpersonages van het drama van de passie uitgebeeld. (bijlage 15) In het centrum staat Judas afgebeeld, die met een koord om de hals een buidel draagt. In zijn omgeving zien we o.a. Herodes met de kroon, Pilatus, Malco, de fakkel die de soldaten moest verlichten en de man die Jezus in het gezicht spuwde.

De iconografie van het retabel stelt dus Gregorius voor als verkondiger van het christelijke geloof, met referentie naar de Passie van Christus, het verraad, de veroordeling. De Borchgrave d'Áltena, heeft in een interessant artikel een groot aantal werken vermeld die dit thema behandelen, waaronder ook dat van Valladolid.⁷³

2.2.1.2. Open luiken

Wanneer de luiken geopend zijn, zien we op het linkerpaneel in een architectuurekader de *Aanbidding der herders* gerepresenteerd. (Bijlage 17) De achtergrond wordt ingevuld met een groot raam dat in twee wordt verdeeld door een kolom en bekroond wordt door twee bogen. Het landschap achter het raam is bezet met bomen. Op een berg zien we een herder met een kudde schapen en in de hemel zien we een engel het punt aangeven waar de verlosser moest geboren worden. (Bijlage 18) Op de voorgrond zit Maria, geknield met de handen tegen elkaar gevouwen, samen met Jozef, de engelen en de herders rond het Christuskind. Het kind ligt volledig naakt met de benen een beetje ingetrokken. Jozef staat achter Maria, gekleed in rode tunica met hoofddeksel, en houdt een lamp vast in de linkerhand. De os en de ezel staan centraal in het paneel. Op het tweede plan, aan de linkerkant staan de herders met de typische herdersstaf. Aan het hoofd van Christus staat een biddend engelenkoor. Eén van deze engelen heeft een medaillon om de hals waarin heel duidelijk een persoon staat afgebeeld. (Bijlage 19) Waarschijnlijk is dit één van de evangelisten en gezien het retabel is opgedragen aan Johannes de Doper, vermoedelijk Johannes.

⁷³ J. Conde de Borchgrave d'Áltena, *La missa de San Gregorio*, in: Gazette des Beaux-Arts, mei-juni, 1959

Bovenaan het kader is langs beide kanten een engel afgebeeld met gespreide vleugels en een lange tunica. Bij de ene engel is die tunica rood, bij de andere geel.

Van dezelfde vorm en met analoge figuren is de rechterkant van het retabel, de *Aanbidding der wijzen*. (Bijlage 20) De scène lijkt geplaatst in een hoog portaal. Aan de rechterzijde van het schilderij werd een stenen constructie geschilderd. In de achtergrond zien we nog net een klein stuk van de hemel en enkele bomen die boven de stenen constructie uitsteken. Aan de rechterzijde zit de maagd, op dezelfde manier weergegeven als de Maria op het linkerluik met de *Aanbidding van de herders*. Ze is gehuld in een blauwe mantel en draagt het kind op haar rechterarm. Het lichaam van Christus is onderaan half bedekt met witte doeken. In een deur achter de maagd zien we de buste van Jozef en het hoofd van de ezel. (Bijlage 21) Eén van de koningen zit geknield voor de maagd en kust de hand van Jezus. Deze koning draagt geen hoofddekseel en men ziet zijn kort, wit kapsel. Hij draagt een grote mantel versierd met goud. Achter hem presenteert zich de tweede koning, ook geknield. Hij draagt een tunica en een witte kap die zijn hoofd bedekt. Zijn huidskleur is donkerder dan de eerste koning en hij houdt de linkerhand aan het hoofddekseel, terwijl hij met de rechterhand een bolle beker aanbiedt. De zwarte koning staat recht achter de voorgaande. Met de rechterhand houdt hij zijn tulband vast en in de linkerhand draagt hij een groot juweel van goud. (Bijlage 22) Het is een vrij merkwaardig juweel dat bestaat uit een kelkvormige steun waarop een horizontale cilinder ligt. In het centrum van deze cilinder richt zich een gotische tempel op.⁷⁴ Op het laatste plan zien we een groep van drie soldaten of wachters, die elk een hoge lans vasthouden.

2.2.2. De schilder van het retabel

Vandaag de dag wordt het retabel toegeschreven aan de Meester van de Morrisontriptiek. Zonder reeds dieper in te gaan op deze schilder willen we graag aantonen dat er meerdere handen te herkennen zijn in de luiken van het Sint-Jansretabel. Agapito y Revilla schrijft dat het niet te betwijfelen valt dat de binnen- en buitenluiken door dezelfde meester geschilderd zijn.⁷⁵ Hij beargumenteert deze stelling echter niet.

⁷⁴ Agapito y Revilla, *La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. – Un retablo flamenco con pinturas de Metsys*, in: *Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones*, 1913, p.97

⁷⁵ *Ibid.*, p. 97

Bosque denkt daar in zijn studie van het retabel anders over. Hij stelt dat wanneer we de buitenpanelen met de binnenpanelen vergelijken, we niet kunnen ontkennen dat signatuur en techniek volledig verschillend zijn. Hij wijst daarbij op het feit dat de personages van de *Mis van de heilige Gregorius* niet echt goed gestructureerd zijn weergegeven en dat we in de weergave van de aangezichten een zekere mildheid herkennen die we niet terugvinden in de binnenpanelen.⁷⁶ We zijn het daar mee eens. Wanneer we de aangezichten van een aantal personages met elkaar vergelijken, zien we in de weergave van ogen en haar inderdaad grote verschillen tussen de *Mis van de heilige Gregorius* enerzijds en de adoraties anderzijds. (Bijlage 23) De ogen van de personages in de *Mis van de heilige Gregorius* zijn allen wijd opengesperd terwijl de ogen van de personages in de adoraties slechts half open zijn daar het ooglid de helft van het oog bedekt. (Bijlage 24) De enige uitzondering hierop vormt de Christusfiguur van de *Mis van de heilige Gregorius* van wie de ogen op dezelfde manier zijn weergegeven als in de adoraties. (Bijlage 25)

Wanneer we de tekenstijlen van het haar met elkaar vergelijken zien we, net zoals in de ogen, dat de stijl van de buitenste luiken strakker is en details meer worden afgelijnd dan in de binnenste luiken.

Het verschil in kwaliteit tussen binnen- en buitenluiken zou kunnen verklaard worden door het feit dat altaarstukken voor het overgrote deel van de tijd gesloten bleven en slechts op zondagen en feestdagen geopend werden.⁷⁷ Het Sint-Jansretabel zou het product kunnen zijn van een atelier of van een leerling-meestercombinatie. Er zijn verschillende opties mogelijk en in een volgend hoofdstuk zullen we trachten hierin helderheid te brengen.

⁷⁶ A. Bosque, *El Retablo flamenco de la iglesia san salvador de Valladolid*, in: *archivo español de arte*, TOMO XLVII, num 185, p. 5

⁷⁷ L. Silver, *The paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford: Phaidon, 1984, p. 47

Hoofdstuk 3: De Meester van de Morrisontriptiek

Het Sint-Jansretabel wordt heden ten dage toegeschreven aan de Meester van de Morrisontriptiek. In dit derde hoofdstuk gaan we op zoek naar twee belangrijke aspecten van deze kunstenaar: zijn oeuvre en zijn identiteit. In een eerste luik bespreken we de toeschrijvingsproblematiek. Aan de Meester van de Morrisontriptiek zijn doorheen de geschiedenis verschillende werken toegeschreven. Om dichter bij een mogelijke identificatie te komen, lijkt het ons nuttig de aan hem toegeschreven werken te bespreken en te trachten een oeuvre samen te stellen. Hierbij moeten we vertrekken van de Morrisontriptiek, het ‘centrale werk’ in zijn oeuvre, de triptiek naar waar hij is vernoemd. Dit is echter niet evident omdat het een kopie betreft. Andere werken lenen zich vaak beter tot het samenstellen van een oeuvre. De eerste die zich aan deze taak heeft gewaagd, was Friedländer in 1915. Hij schreef toen een kort essay waarin hij het aandurfde een oeuvre samen te stellen.⁷⁸ Het oeuvre dat hij samenstelde bestond uit vijf werken: De Morrisontriptiek, een triptiek uit de National Gallery met een *Madonna met kind, heiligen en muscicerende engelen*, een *Adoratie* uit het Philadelphia Museum of Art, het Sint-Jansretabel en een triptiek met de *Aanbidding der wijzen* uit Zaragoza. De vraag is of Friedländer zelf altijd het sleutelwerk, de Morrisontriptiek, als uitgangspunt heeft genomen, omdat hij vaak schilderijen onderling met elkaar vergelijkt.

De werken chronologisch rangschikken wordt een moeilijke opgave daar we ons maar kunnen baseren op twee werken die beide slechts bij benadering gedateerd zijn. Het Sint-Jansretabel werd geplaatst in 1504, wat geldt als terminus ante quem voor de datum waarop het werk werd gemaakt. De *Adoratie van de koningen* uit het Philadelphia Museum of Art, kan bij benadering geschat worden rond 1510 omwille van de onvoltooide toren van de kathedraal van Antwerpen die men op de achtergrond kan herkennen. (cfr. 3.1.1.3. Aanbidding der wijzen) We zullen de werken niet in chronologische volgorde behandelen. De Morrisontriptiek zelf wordt het uitgangspunt. In de mate van het mogelijke zullen we het verdere vermeende oeuvre met deze triptiek vergelijken. Daar waar nuttig zullen we de werken ook onderling vergelijken en ze trachten te situeren in tijd ten opzichte van de twee bij benadering gedateerde werken. Na een grondige bespreking van het oeuvre gaan we in een tweede luik dieper in op de identificatieproblematiek.

⁷⁸ M.J. Friedländer, *Meister des Morrison Triptychons*, Leipzig: Seemann, 1915

3.1 Toeschrijvingsproblematiek

3.1.1 Kernoeuvre

3.1.1.1 De Morrisontriptiek

Maria met kind en heiligen

Ca. 1500 (1490-1510)

97,5 x 60,4 cm (centraal paneel) 110,8 x 37,2 cm (zijluiken)

Olie op houten drager

Toledo Museum of Art, Toledo

Inv. nr. 54.5⁷⁹

De Meester van de Morrisontriptiek kopieerde ca. 1500 een triptiek van Hans Memling met als onderwerp een *Tronende Madonna met Kind en Heiligen*. (bijlage 26)

Deze kopie bevond zich in de verzameling van Hugh Morrison en werd door Friedländer de ‘*Morrisontriptiek*’ genoemd naar de naam van deze verzamelaar.⁸⁰ Hugh Morrison schonk deze triptiek in 1954 aan het Toledo Museum of Art, waar het nu deel uitmaakt van de vaste collectie. Friedländer stelt dat het werk kan gesitueerd worden vlak na 1500 maar zeker voor 1510⁸¹. De triptiek van Memling wordt gedateerd rond 1480-1488 en bevindt zich in het kunsthistorisch museum in Wenen.⁸² (bijlage 27)

Hoewel beide triptieken hetzelfde onderwerp weergeven – een tronende madonna met kind en heiligen in het centrale paneel, geflankeerd door zijpanelen met op het linkerluik Johannes de Doper en op het rechterluik Johannes de Evangelist – zien we toch een aantal verschillen in de uitwerking van het onderwerp. Laten we eerst het centrale paneel bekijken. Het eerste wat opvalt is dat de Morrisonmeester geopteerd heeft om het geheel heel ruimtelijk weer te geven. Hij plaatst het drietal in een ruimte met drie ramen. Memling schildert slechts twee ramen aan de zijkanten van de troon van de maagd. (bijlage 28) De troon laat hij tot bovenaan het schilderij komen en hij bekroont hem met een rood baldakijn. Op de Morrisontriptiek zijn de zuilen die tegen het raamkozijn staan doorgetrokken tot op de grond. De raampjes op de triptiek van Memling worden van de troon gescheiden door twee korte zuiltjes van dezelfde lengte als de raamopening. Wanneer we de achtergrond bekijken, zien we dat de Morrisonmeester Memling bijna perfect heeft gekopieerd. (bijlage 29) In beide

⁷⁹ www.kikirpa.be, 8 februari 2007

⁸⁰ M.J. Friedländer, *Quinten Metsys* (Early Netherlandish Painting, VII), Brussels: La connaissance, 1967, p. 41

⁸¹ Ibid., p. 42

⁸² D. de Vos, *Hans Memling: het volledige oeuvre*, Antwerpen: Mercatorfonds Paribas, 1994, p. 212

linkerramen van het centrale paneel zien we een kasteel dat identiek is. De Morrisonmeester fleurde het tafereel echter op door een ruiter te paard op de weg naar dat kasteel te plaatsen. (bijlage 30) Beide kunstenaars slagen erin op prachtige wijze nog een klein stukje van de rivier, die men reeds in het rechterraam ziet stromen, weer te geven in het linkerraam. Het rechterraam is eveneens identiek, tot in de mensen die op het brugje en het pad lopen toe Maar opnieuw fleurt de Morrisonmeester het tafereel op, zij het dan hier met een hondje. Het middelste raam op de Morrisontriptiek werd door de kunstenaar eigenhandig ingevuld. We zien een huis dat geflankeerd wordt door een watermolen die water put uit de rivier die van de linkerkant naar de rechterkant van het schilderij loopt.

De compositie van de figuren is gelijkaardig. De hoofden van de drie figuren vormen in beide triptieken een driehoek met Maria's hoofd in het centrum van het centrale paneel. In Memling's triptiek staan de hoofden van de engel en de opdrachtgever op één lijn.

De opdrachtgever, die op de triptiek van Memling rechts van de maagd staat, werd door de Morrisonmeester vervangen door een luitspelende engel. (bijlage 31) Volgens De Vos is de opdrachtgever op de Wenertriptiek Jan Crabbé, een abt die voordat dit schilderij werd geconcipieerd reeds opdrachtgever van Memling was.⁸³ Het is natuurlijk normaal dat een opdrachtgever niet wordt gekopieerd, maar de weergave van en de keuze voor juist deze engel waren de aanleiding voor een polemiek rond de identificatie van de meester. We zullen hier in een tweede paragraaf dieper op ingaan. (cfr. 3.2 Identificatieproblematiek) De engel die Maria aan de linkerkant flankeert is identiek qua houding in beide werken. (bijlage 32) Daar waar deze engel in het werk van Memling een patroon op zijn tuniek heeft, draagt de engel op de Morrisontriptiek een egaal rood kleed. De Morrisonmeester vond het beslist leuk om enkele kleine details te veranderen want op zijn werk houdt de engel een peertje vast terwijl in Memling's triptiek de engel een appel vasthoudt. Ook houdt de engel zijn strijkstok weg van zijn lichaam, terwijl Memling de strijkstok naar het lichaam toe tekende. De viool op de Morrisontriptiek heeft iets minder ronde vormen.

Maria en kind zitten in beide triptieken in volledig dezelfde houding. Op de Morrisontriptiek houdt ze het hoofd wat schuin naar rechts, maar in beide gevallen houden ze het kind op identieke wijze vast en hebben ze dezelfde kleren aan met dezelfde kleur. Het tapijt dat de grond bekeed heeft op de Morrisontriptiek een andere

⁸³ D. de Vos, *Hans Memling: het volledige oeuvre*, p. 21

motief dan op de triptiek van Memling. Het geheel wordt omkaderd door een imitatie van beeldhouwwerk. (bijlage 33) Het centrale paneel wordt bij beide kunstenaars geflankeerd door twee zuilen. Memling opteerde voor een soort imitatiemarmer terwijl de zuilen bij de Morrisonmeester overwegend uit natuursteen bestaan. Op de zuilen staan op beide werken langs elke zijde twee putti die samen twee slingers vasthouden gemaakt uit natuurmateriaal en centraal bovenaan worden vastgehouden door twee andere putti. In de Morrisontriptiek staat de ene recht boven een gebukte tweede en bij Memling liggen ze neer op de halve cirkel die het centrale paneel bekroont. De decoratie straalt de geest van Gerard David uit. De putti worden identiek weergegeven in zijn *Oordeel van Cambyse* uit het Groeningemuseum te Brugge (bijlage 34) en andere van zijn werken. Wat betreft de weergave van de figuren op het centrale paneel, de gelaatsweergave enz, straalt de Morrisontriptiek helemaal Memling uit.

Het rechter- en het linkerpaneel beelden eveneens hetzelfde onderwerp uit met enkele verschillen in achtergrond en decoratie. De Morrisonmeester opteerde opnieuw voor een ruimer kader. Hij plaatste zowel Johannes de Doper als Johannes de Evangelist in een ruimte met twee ramen, daar waar Memling slechts één raam in de ruimte plaatst.

In het linkerzijpaneel heeft de Morrisonmeester de achtergrond anders ingevuld. (bijlage 35) Bij Memling zien we opnieuw water, vermoedelijk de uitloper van de rivier, maar de continuïteit met het centrale paneel is niet zo duidelijk. Op de Morrisontriptiek is die continuïteit in het landschap veel duidelijker. Het is een sober landschap waarin helemaal links nog een kerkje staat. Wat betreft de houding zijn de figuren quasi gelijk. De Morrisonmeester plaatste Johannes de Doper echter voor het architecturaal kader terwijl Johannes op Memling's triptiek ín het kader staat. Op de Morrisontriptiek lijkt hij op een vensterbank te staan waartegen planten aangroeien. Het patroon van de vloer is verschillend. Het architecturaal kader van de zijpanelen wordt in beide werken anders weergegeven. De Morrisonmeester werkt met spitsbogen terwijl Memling met rondbogen werkt. Dit natuurlijk in dezelfde lijn als op de respectieve centrale panelen.

Het rechterzijpaneel is opnieuw quasi identiek. (bijlage 36) De achtergrond is eveneens door de Morrisonmeester zelf ingevuld. In het rechterraampje zien we een huis en opnieuw de rivier die we ook op het centrale paneel zien. De houding van de figuren is identiek, en net zoals in het linkerpaneel staat hier Johannes de Evangelist op de Morrisontriptiek buiten het architecturale kader, terwijl hij op de triptiek van Memling in het kader staat.

Gesloten representeren beide schilderijen Adam en Eva. (bijlage 37) Zowel de Morrisonmeester als Memling plaatsen beiden in een nis. De Morrisonmeester plaatst hen echter op een sokkel, wat het geheel een minder statische indruk geeft. Adam staat op de Morrisontriptiek met zijn lichaam lichtjes gedraaid naar Eva. De manier waarop de handen de vijgenbladen en het fruit vasthouden is verschillend. De Morrisonmeester kiest voor natuurlijkere houdingen dan Memling. Enkel de manier waarop Eva het fruit vasthoudt is identiek. De schaduwen die de Morrisonmeester weergeeft zijn heel natuurlijk en afgelijnd. Het licht valt – net zoals bij Memling – langs de rechterkant het schilderij binnen, maar de schaduwen zijn bij de Morrisonmeester veel nadrukkelijker aanwezig.

Een laatste verschil tussen beide is het kleurgebruik. Bij de Morrisonmeester hebben de kleuren een pastelachtige schijn. Memling gebruikt veel fellere kleuren. Toch hebben de figuren bijna dezelfde kleur van kledij en attributen. Bij Johannes de Evangelist heeft de Morrisonmeester de kleuren omgedraaid. Daar waar Johannes op de triptiek van Memling een roze kleding met een groene mantel draagt, draagt Johannes op de Morrisontriptiek een groen kleding met een roze mantel.

De kopie is dus vrij getrouw maar er is natuurlijk een significant stijlverschil. De kopiist is duidelijk geen leerling van Memling. Volgens Friedländer wilde de Morrisonmeester Memling's vormentaal overnemen, maar is hij daarin mislukt. Hij ziet in deze schilder een volgeling van Quinten Metsys. We citeren Friedländer: “(...) *de kopie naar Memling's model is een verbetering met verbeeldingsrijke en betekenisvolle veranderingen naar Quintens smaak.*”⁸⁴ We vinden wel dat het tafereel Memling's vormentaal uitstraalt, maar het is juist dat de Morrisonmeester dit tafereel aan de heersende smaak van de periode heeft aangepast.

Samenvattend kunnen we stellen dat de Morrisonmeester het tafereel op een ruimere manier in het landschap heeft geïntegreerd. De lichtwaarden en de plasticiteit van de lichamen in de ruimte zijn gewijzigd. Verder benadrukte de Morrisonmeester het perspectief door de architectuur te wijzigen.⁸⁵ Deze kleine, maar belangrijke wijzigingen kunnen nuttig zijn in functie van verdere toeschrijvingen.

⁸⁴ M.J. Friedländer, *Quinten Metsys* (Early Netherlandish Painting, VII), Brussels: La connaissance, 1967, p.42

⁸⁵ G. van Schoute en B. de Patoul, *De Vlaamse primitieven*, Leuven: Davidsfonds, 1994, p. 140

Het werken met een kopie als uitgangspunt is op zich niet evident. Toch zullen we trachten de aan de Meester van de Morrisontriptiek toegeschreven werken in de eerste plaats met de Morrisontriptiek zelf te vergelijken. We zullen eveneens de schilderijen onderling met elkaar vergelijken.

3.1.1.2 Maria met kind, heiligen en engelen in een tuin (bijlage 38)

Maria met Kind, Heiligen en Engelen

Ca. 1500

67,7x45 cm (centraal paneel) 67,8x18,8 cm (linkerpaneel) 67,9x18,8 cm (rechterpaneel)

Olie op houten drager

National Gallery, Londen

Inv. nr. NG 1085⁸⁶

Zoals ikwe reeds in de inleiding vermeldde, was de toeschrijving van dit schilderij aan de Meester van de Morrisontriptiek niet duidelijk. Ons bezoek aan de National Gallery van Londen bracht echter klaarheid. Eén blik op het schilderij was voldoende om te weten dat dit werk onmogelijk van de Meester van de Morrisontriptiek kon zijn. Gezien het werk zich in een ‘minder populaire’ zaal bevindt, die slechts drie uur per week voor het publiek wordt opengesteld, hadden we rustig de tijd het schilderij te bestuderen en het te vergelijken met de Morrisontriptiek en de andere aan de Morrisonmeester toegeschreven werken.

Het schilderij heeft als onderwerp: *Madonna met kind, heiligen en engelen in een tuin*, geflankeerd door twee zijpanelen met op het linkerpaneel *Johannes de Doper* en op het rechterpaneel *Johannes de Evangelist*.⁸⁷ Het centrale paneel behandelt het huwelijk van de heilige Catharina, naar model van de *Virgo inter Virgenes*. (bijlage 39) Op een nacht droomde Catharina, die zich tegen de wens van haar vader in tot het Christendom had bekeerd, dat Jezus haar een ring om de vinger schoof. Catharina wordt in dit werk afgebeeld aan de linkerkant van het centrale paneel. Ze zit geknield en naast haar liggen haar attributen: het zwaard en het wiel. In haar linkerhand houdt ze de ring vast. Centraal op het paneel zit Maria met aan haar voeten het kind Jezus dat zijn rechterarm uitsteekt in de richting van Catharina. In de linkerhand houdt het kind een veertje vast. Tussen Maria en de heilige Catharina zit een derde vrouwelijke heilige geknield naast de ronde stenen tafel waarop Maria zit. Op de tafel liggen onder andere rode rozen en kersen. Aan de rechterkant van het centrale paneel zit nog een heilige, vermoedelijk de Heilige Barbara met wie de heilige Catharina vaak wordt afgebeeld. Tussen deze heilige en Maria wordt nog een vierde niet identificeerbare heilige afgebeeld. Achter Maria

⁸⁶ M. Davies, *The National Gallery Londen*, Antwerpen: De Sikkel, 1953, p. 1

⁸⁷ C. Baker en T. Henry, *The National Gallery – Complete illustrated catalogue*, Londen: Yale University Press, 1995, p.492

staat een fontein. Daarachter staan vier engelen die het tafereel bijwonen. Drie hebben een muziekinstrument in de handen. Van links naar rechts zien we een engel met een blokfluit in de hand, daarnaast een engel die water van de fontein opvangt in een schoteltje met kersen, vervolgens een engel met een harp in de handen en uiterst rechts een luitspelende engel. Men noemt dit tafereel het *'Mystieke huwelijk van de heilige Catharina'*. Het gebouw op de achtergrond zou verwijzen naar de poort die naar de hemel leidt. (bijlage 40) Het standbeeld voor het bovenste raam zou de heilige Michael voorstellen.⁸⁸ Op het linkerpaneel zien we Johannes de Doper geknield. Hij wordt afgebeeld met een schaap en hij wijst naar de Christusfiguur op het centrale paneel. In het bos op de achtergrond staan twee vrouwelijke heiligen, de heilige Agnes en de heilige Agatha. Op het rechterpaneel zit Johannes de Evangelist, ook geknield, voor een bos. In de achtergrond zien we opnieuw twee heiligen. Ze plukken vruchten. Rechts achter Johannes de Evangelist staat meer op het voorplan een engel die bloemen plukt.

Laten we de triptiek nu vergelijken met de Morrisontriptiek. Wat het eerst opvalt, is het enorme kwaliteitsverschil met de Morrisontriptiek. De figuren van het centrale paneel van de triptiek uit de National Gallery lijken allemaal gedefformeerd te zijn. De hand waarmee Catharina de ring vasthoudt doet heel onnatuurlijk aan. Hetzelfde geldt voor de rechterarm van de figuur tussen Catharina en Maria. Hij lijkt van boven de mouw te vertrekken. Dit komt omdat de schaduwweergave niet klopt. Ook het gelaat van de heilige aan de rechterkant van het paneel doet heel onrealistisch aan. De figuur tussen deze heilige en Maria heeft een heel erg lang gezicht dat proportioneel niet in verhouding is.

Maria zelf verschilt enorm van de Maria op de Morrisontriptiek. Haar ogen staan heel dicht bij de haarlijn, waardoor het voorhoofd veel minder groot is dan dat van de Maria op de Morrisontriptiek. Het kind Jezus heeft een enorm dik peervormig lichaam. Dat herkennen we ook wel in de Morrisontriptiek en in de *Adoratie* uit het Philadelphia Museum of Art, maar de benen van de Christusfiguur uit de National Gallery zijn daarenboven nog eens van verschillende lengte, wat we absoluut niet terugzien in de Morrisontriptiek, waar alles proportioneel volledig juist in elkaar zit.

De vier engelen op de achtergrond van het centrale paneel dragen allemaal dezelfde kleren. Het individualisme dat de schilder aan elk van deze engelen wil meegeven uit

⁸⁸ M. Davies, *The National Gallery Londen*, Antwerpen: De Sikkel, 1953, p. 3

zich in de vreemde gelaatstrekken. De vleugels van deze engelen zijn heel donker en lijken geen deel uit te maken van de engel. Ze lijken als het ware aan de lichaampjes geplakt. Dit is in volledig contrast met de twee engelen op de Morrisontriptiek, met hun prachtig uitgewerkte vleugels en hun waarlijk individueel engelengezicht.

De luitspelende engel op de triptiek van de National Gallery lijkt qua vorm op het eerste gezicht op de luitspelende engel van de Morrisontriptiek. Wanneer we echter van dichtbij kijken, zien we dat deze engel gewoon naar hetzelfde model werd gekopieerd maar verder geen gelijkenissen vertoont. (bijlage 41) Het gelaat van de engel aan de rechterkant van het centrale paneel die de blokfluit vasthoudt, is ook niet realistisch. Zijn neus en kin steken onnatuurlijk ver vooruit.

De zijpanelen geven hetzelfde onderwerp weer. Wanneer we de linkerluiken met Johannes de Doper bekijken, valt het op dat beide Johannessen dezelfde kledij dragen. (bijlage 42) Johannes de Doper van de triptiek uit de National Gallery zit echter geknield en het schaap zit aan zijn rechterkant, terwijl Johannes de Doper op de Morrisontriptiek rechtstaat en het schaap op zijn arm draagt. Hun aangezichten lijken op foto vrij gelijkaardig, maar in realiteit is dit niet zo. Hetzelfde geldt voor het rechterluik met Johannes de Evangelist. (bijlage 43) Hier ziet men onmiddellijk dat de twee Johannessen niet op elkaar gelijken. Het gezicht van Johannes op de triptiek van de National Gallery is bolvormig en hij houdt de kelk op een andere manier vast dan Johannes op de Morrisontriptiek. Opnieuw zit hij geknield terwijl hij op de Morrisontriptiek rechtstaat.

Wat betreft de continuïteit van de achtergrond van de drie panelen, valt het op dat de twee zijluiken echt coherent zijn. Het centrale paneel sluit ergens wel aan bij die zijluiken, maar echt helemaal coherent met de panelen is het niet.

In bijna alle bronnen betreffende het oeuvre van de Morrisonmeester wordt dit werk aan hem toegeschreven. In de huidige catalogus van de National Gallery wordt het werk gecatalogeerd als anoniem, maar erkent men de invloed van Geertgen tot Sint Jans.⁸⁹ Deze invloed ziet men vooral in het vreemde licht dat uit het gebouw op de achtergrond komt. Geertgen tot Sint Jans staat bekend om deze speciale lichteffecten. Denken we bijvoorbeeld maar aan zijn *Geboorte*. (bijlage 44)

⁸⁹ C. Baker en T. Henry, *The National Gallery – Complete illustrated catalogue*, Londen: Yale University Press, 1995, p.492

Het werk werd, zo blijkt uit een inscriptie op de achterkant van de panelen, vroeger toegeschreven aan Hubrecht, Jan en Margriete van Eyck. Waagen schreef het schilderij op een bepaald moment toe aan Quinten Metsys. Toen het schilderij de galerij binnenkwam, werd het met twijfel toegeschreven aan de school van het Lage Rijn gebied. Daarna werd het toegeschreven aan de Vlaamse school en nog later, in 1913, aan Geertgen tot Sint Jans.⁹⁰

Friedländer uiteindelijk catalogeert het werk als zijnde van de Meester van de Morrisontriptiek en wordt daarin door meerdere kunsthistorici gevolgd. Daarenboven stelt hij dat het werk een beter uitgangspunt is voor het samenstellen van een oeuvre dan de Morrisontriptiek en dat bepaalde karakteristieken van dit werk kunnen teruggevonden worden in de *Adoratie* uit Philadelphia.⁹¹ Wij vinden het hoogst eigenaardig dat Friedländer dit beweert, omdat het echt duidelijk is dat de Morrisontriptiek en de triptiek uit de National Gallery niet van dezelfde hand zijn. Davies deelt onze mening, maar heeft de andere werken van de Morrisonmeester, zoals de *Adoratie* uit Philadelphia niet gezien.⁹²

De triptiek uit de National Gallery wordt gedateerd rond 1500. We zagen hierboven dat Friedländer de Morrisontriptiek vlak na 1500 dateert. We kunnen het werk uit de National Gallery wellicht wat vroeger dateren, maar dat neemt niet weg dat het moeilijk te geloven is dat een schilder rond 1500 een werk van deze kwaliteit voortbrengt wanneer hij drie jaar later, in 1503, een staaltje van meesterschap zoals het Sint-Jansretabel weggeeft. (cfr. 3.1.1.4. De luiken van het Sint-Jansretabel)

⁹⁰ M. Davies, *The National Gallery London*, Antwerpen: De Sikkel, 1953, p. 4

⁹¹ M.J. Friedländer, *Quinten Metsys* (Early Netherlandish Painting, VII), Brussels: La connaissance, 1967, p.43

⁹² M. Davies, *The National Gallery London*, p. 5

3.1.1.3 Aanbidding der wijzen (bijlage 45)

Aanbidding der Wijzen

Ca. 1500-1510

65,75 x 42,75 cm

Olieverf op houten drager

John G. Johnson collection, Philadelphia Museum of Art ⁹³

De *Aanbidding der wijzen* uit het Philadelphia Museum of Art is in de eerste plaats belangrijk omwille van een opmerkelijk detail in de achtergrond. Deze bestaat namelijk uit een zicht op de onafgewerkte kathedraal van Antwerpen. (bijlage 46) Nader onderzoek naar de bouwgeschiedenis van de Antwerpse kathedraal heeft uitgewezen dat dit werk rond 1510 gedateerd moet worden.⁹⁴ Het werk wordt dus later gesitueerd dan de twee voorgaande werken. Die directe verwijzing naar Antwerpen kan ons, als het werk deel uitmaakt van het oeuvre van de Morrisonmeester, natuurlijk verder helpen in onze zoektocht naar de identiteit van deze kunstenaar. We zullen hierop terugkomen in de paragraaf over de identificatieproblematiek. (cfr. 3.2. Identificatieproblematiek)

Het tafereel wordt opgebouwd vanuit de rechterbenedenhoek en naar linksboven toe opengewerkt. Maria en kind zitten in de rechterbenedenhoek. Boven haar hoofd steekt de buste van Jozef uit. De oudste wijze, Melchior, zit gebukt en kust de hand van het Christuskind. Achter deze koning zit in de linkerbenedenhoek Caspar, de jongste wijze. Boven hem staat Balthasar, de zwarte wijze en achter deze laatste een hele hoop figuranten, inclusief een ruiter te paard, die hoge stokken met vlaggen vasthouden. Centraal is het paneel volledig opengewerkt en verschijnt het zicht op de stad.

Wanneer we het werk vergelijken met de Morrisontriptiek merken we op dat de aangezichten op eenzelfde manier worden geschilderd. Vooral de weergave van de ogen is zeer karakteristiek voor de Morrisonmeester. Wanneer we het gelaat van Johannes de Doper uit de Morrisontriptiek naast dat van één van de koningen uit de triptiek van het Philadelphia Museum of Art leggen, zien we dat de tekentechniek gelijkaardig is. (bijlage 47) De oogleden zijn dik en hangen over het oog heen. Het voorhoofd van Maria op de Morrisontriptiek en dat van Maria van de *Adoratie* uit het Philadelphia Museum of Art is in beide werken zeer groot omdat de haarlijn hoog wordt geplaatst. (bijlage 48) Op de *Adoratie* draagt Maria een diadeem. De klederdracht van beide

⁹³ B. Sweeney, *John G. Johnson Collection: Catalogue of Flemish and Dutch paintings*, Philadelphia, 1972, p. 58

⁹⁴ M. Davies, *Early Netherlandish school*, London : National Gallery, 1945, 121-122

Maria's is identiek, zowel qua vorm als kleur, met dat verschil dat de kraag van de mantel op de *Adoratie* uit Philadelphia net iets lager wordt uitgesneden. De houding van de hoofden vertoont in beide werken gelijkenissen. Wanneer het hoofd met het aangezicht naar voren wordt weergegeven, helt het steeds wat naar de rechter- of linkerkant. De hoofden van de figuren die in profiel worden weergegeven, worden in beide werken in eenzelfde hoek op het lichaam geplaatst.

Net zoals de Morrisontriptiek getuigt ook dit werk van een enorm ruimtegevoel. Het tafereel is opnieuw op een ruime manier in het landschap geïntegreerd. Ondanks de mindere kwaliteit van de foto, kunnen we ons niet van de indruk ontdoen dat er een verschil is in kwaliteit tussen de Morrisontriptiek en de *Adoratie* uit Philadelphia. Als we dit werk aan de Meester van de Morrisontriptiek toeschrijven, moet het geconcipieerd zijn in een minder kwaliteitsvolle periode uit zijn carrière. Het werk toont echter veel gelijkenissen met de luiken van het Sint-Jansretabel en we kunnen ze beter vergelijken daar ze hetzelfde onderwerp weergeven. In de volgende paragraaf bespreken we de relatie tussen de twee werken. (cfr. 3.1.1.4. De luiken van het Sint-Jansretabel)

3.1.1.4 Luiken van het Sint-Jansretabel (bijlage 49)

Aanbidding der herders (linkerluik) en Aanbidding der koningen (rechterluik)

Mis van de Heilige Gregorius (gesloten luiken)

Ca. 1503

237 x 142 cm (elk luik)

Olieverf op houten drager

Sint-Salvatorkerk, Valladolid⁹⁵

De iconografie van het Sint-Jansretabel hebben we in het vorige hoofdstuk uitgebreid besproken. Wanneer we de binnenste luiken van het Sint-Jansretabel nu vergelijken met de Morrisontriptiek valt ons meteen op dat beide werken getuigen van een enorme detaillering. Kwalitatief staan de werken op dezelfde hoogte.

Wanneer we de Maria van de Morrisontriptiek vergelijken met de Maria op de *Adoratie der wijzen* van het Sint-Jansretabel zien we dat beide aangezichten quasi identiek zijn. De ogen worden op eenzelfde manier weergegeven. Beiden hebben de ogen half gesloten, daar het ooglid het halve oog bedekt. Ook in de andere personages komt die karakteristieke weergave van de ogen terug. Daar waar Maria op de Morrisontriptiek het hoofd schuin naar rechts houdt, houden beide Maria's op het Sint-Jansretabel gelijkaardig het hoofd naar links. De haarlijn ligt opnieuw heel hoog. Die vergelijking van Maria gaat ook op voor de andere werken. (bijlage 50) Met uitzondering van de triptiek uit de National Gallery houden ze het hoofd allemaal lichtjes schuin. De Maria's van het Sint-Jansretabel sluiten het dichtst aan bij de Maria van de *Adoratie* uit Philadelphia.

Wanneer we de achtergronden van de luiken van het Sint-Jansretabel vergelijken met die van de Morrisontriptiek kunnen we stellen dat de achtergrond in de Morrisontriptiek heel realistisch en wat perspectief betreft heel correct wordt weergegeven. De achtergrond van de *Adoratie der herders* van het Sint-Jansretabel is iets minder realistisch maar wordt opnieuw opgefleurd met enkele eenvoudige details. Zo staat op het – bijzonder steile – heuveltje een herder zijn schapen te hoeden. (bijlage 51)

Tussen de *Adoratie van de wijzen* van Valladolid en die van Philadelphia zijn de gelijkenissen opmerkelijk. (bijlage 52) De twee schilderijen zijn wat betreft ruimtelijke compositie gelijk. Beide scènes worden opgebouwd vanuit de linkerbenedenhoek en

⁹⁵ www.kikirpa.be, 28 april 2006

worden naar de rechterbovenhoek toe opengewerkt. In het Sint-Jansretabel wordt de blik ook eerst naar onder gestuurd, naar Maria met het Christuskind. Dit is in beide werken het vertrekpunt om het tafereel te aanschouwen. De koningen worden in beide werken op dezelfde manier in scène geplaatst. Tussen de koningen onderling zijn er verschillende gemeenschappelijke kenmerken. De oudste koning is op het retabel van Valladolid iets jonger voorgesteld dan op de *Adoratie* van Philadelphia, maar de manier waarop beiden de hand van Christus vasthouden en hun mond ernaartoe brengen is identiek. (bijlage 53) De kledij van deze koning ziet er anders uit, maar compositorisch is hij in beide werken op eenzelfde manier ten opzichte van Maria geplaatst. De twee andere koningen vertonen gelijkaardige gelaatstrekken en ook de juwelen die ze in de hand houden vertonen opvallende overeenkomsten. Opnieuw is de kledij verschillend maar ook deze figuren worden op dezelfde manier in het kader geplaatst. De vlaggen die de toeschouwers in de lucht houden zijn ook op dezelfde manier weergegeven. (bijlage 54) We zien in het Sint-Jansretabel opnieuw een ruiter te paard in het groepje figuranten net zoals op de *Adoratie* uit Philadelphia en in de achtergrond zien we aan de rechterzijde van beide werken eenzelfde stenen constructie. (bijlage 55)

We geloven dat de gelijkenissen groot genoeg zijn om met zekerheid te beweren dat het Sint-Jansretabel uit Valladolid en de *Adoratie der koningen* uit Philadelphia van dezelfde hand zijn. De verschillen die we zagen in beide werken zijn waarschijnlijk het gevolg van de chronologie. Het Sint-Jansretabel werd geplaatst in 1504 en dus vermoedelijk geschilderd in 1503. Zoals we hierboven reeds zagen wordt de triptiek met de adoratie van de koningen wat later gedateerd, rond 1510.

Wat de buitenste luiken van het Sint-Jansretabel betreft, stuiten we op dezelfde problematiek als in het eerste hoofdstuk. Gelijkenissen ontdekken wordt moeilijker. De compositie van de *mis van de heilige Gregorius* is ongestructureerd, de logische opbouw van de scène is ver te zoeken. Zoals we in het vorige hoofdstuk reeds aangaven, kunnen we in de Christusfiguur wel nog eenzelfde hand ontdekken en eventueel ook in de buste van het personage achter de kardinaal. Voor de andere personages wordt een vergelijking maken echt problematisch. Wat we in elk geval kunnen besluiten is dat het Sint-Jansretabel, de *Adoratie der wijzen* uit het Philadelphia Museum of Art en de Morrisontriptiek van dezelfde hand zijn.

3.1.1.5 Triptiek met Aanbedding der koningen (bijlage 56)

Aanbedding der koningen (centraal paneel) met geboorte van Christus (linkerpaneel) en de vlucht naar Egypte (rechterpaneel)

ca. 1500 (1490 – 1510)

olieverf op doek

? cm x ? cm

Seminario de Belchite, Zaragoza⁹⁶

Deze triptiek werd door Friedländer eveneens aan de Morrisonmeester toegeschreven omdat de compositie van het centrale paneel gelijkaardig is aan de compositie van de *Adoratie der wijzen* op het Sint-Jansretabel en die van Philadelphia.⁹⁷ We zijn het daar helemaal mee eens. Het tafereel met de *Aanbedding* op het centrale paneel vertrekt opnieuw van rechtsonder, vanuit de 'Maria met kind'-figuratie. De wijzen dragen een soortgelijke klederdracht als op de *Adoratie* uit Philadelphia (bijlage 57), iets soberder dan op de *Adoratie* van het Sint-Jansretabel uit Valladolid. De oudste wijze zit opnieuw gebukt aan de voeten van Maria en houdt de hand van Jezus op dezelfde manier vast als in de *Adoratie* uit Philadelphia en in de *Adoratie* van het Sint-Jansretabel. Achter hem zit opnieuw Caspar en achter hem staat Baltasar recht. Het groepje figuranten is ook in dit schilderij van de partij en opnieuw houden ze dezelfde vlaggen in de lucht. (bijlage 58) Wat compositie betreft zijn de drie tafereelen echt identiek.

Het linkerpaneel van de triptiek uit Zaragoza beeldt de *Geboorte* of de *Aanbedding der herders* uit. De compositie van de figuren is identiek aan de *Aanbedding der herders* van het Sint-Jansretabel. (bijlage 59) Op de achtergrond zien we in het centrale paneel van de Belchite-triptiek een gelijkaardige vensterarchitectuur als in de *Adoratie van de herders* op het Sint-Jansretabel. (bijlage 60)

De kwaliteit van de foto laat echter niet toe heel diep in te gaan op details. In zijn latere werk is Friedländer iets voorzichtiger over de toeschrijving en stelt dat als het werk van de Morrisonmeester is, het eerder laat moet gedateerd worden en dat we mogen aannemen dat de meester het op een moment gemaakt heeft dat zijn creativiteit op een lager pitje stond.⁹⁸ Het zou dus mogelijk zijn dat het ongeveer rond dezelfde periode als de adoratie uit Philadelphia gemaakt is. De uitwerking van het onderwerp van de aanbidding toont in elk geval meer gelijkenissen met het schilderij uit Philadelphia dan met het Sint-Jansretabel. Het is moeilijker om deze triptiek met de Morrisontriptiek te

⁹⁶ www.rkd.nl, 8 februari 2007

⁹⁷ M.J. Friedländer, *Meister des Morrison Triptychons*, Leipzig: Seemann, 1915

⁹⁸ M.J. Friedländer, *Quinten Metsys* (Early Netherlandish Painting, VII), Brussels: La conaissance, 1967, p.44

vergelijken. Wat wel opvalt is opnieuw de continuïteit in de achtergrond. We zijn dan ook geneigd dit werk aan de Meester van de Morrisontriptiek toe te schrijven.

3.1.1.6 Maria met kind en musicerende engelen (Bijlage 61)

Maria met kind en musicerende engelen

Ca. 1501-1525

Olieverf op houten drager

110,5 x 84,5 cm

KMSKB, Brussel

Inv. nr. 6711⁹⁹

Dit schilderij uit het KMSKB vertoont heel wat gelijkenissen met de Morrisontriptiek. Het tafereel wordt opnieuw gekaderd in een ruime omgeving. De realistische landschappelijke achtergrond vinden we ook terug in de Morrisontriptiek. Deze mag men natuurlijk niet zomaar vergelijken omdat de Morrisonmeester in de Morrisontriptiek naar Memling kopieerde.

Wat de architectuur betreft kunnen we opmerken dat deze hier eerder vrij sober is, maar dat geldt eveneens voor het Sint-Jansretabel. We zien we opnieuw een soortgelijke versiering als in de Morrisontriptiek. De engel die de viool vasthoudt is in beide schilderijen van een gelijkaardig model. (bijlage 62) De vleugels hebben dezelfde vorm, de vorm van de viool en de weergave van het haar is dan weer verschillend. De luitspelende engel van de Morrisontriptiek wordt hier ook terug afgebeeld. (bijlage 63) De hals van de luit wijst in de Morrisontriptiek echter naar beneden en op het schilderij van *Maria met de musicerende engelen* naar boven. Beide engelen staren in het diepe. We noteren wel eenzelfde graad van detaillering die het musiceren zeer realistisch doet overkomen. Dat komt in de Morrisontriptiek bijvoorbeeld tot uiting in de luitspelende engel die zijn instrument aan het stemmen is. In het schilderij uit het KMSKB speelt de engel een akkoord, maar het realisme is evenwaardig. We kunnen stellen dat de vioolspelende engel in beide werken naar hetzelfde model gekopieerd is. Het gebruik van eenzelfde motief is echter natuurlijk nog geen bewijs dat deze twee schilderijen door dezelfde hand gemaakt zijn. Het gelaat van Maria op het paneel uit het KMSKB, lijkt dan weer minder op dat van Maria van de Morrisontriptiek. Het voorhoofd is veel

⁹⁹ Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, *Inventariscatalogus van de oude schilderkunst*, Brussel, 1984, p. 350

minder groot en haar ogen staan ook dicht bij elkaar. Die vergelijking gaat ook op voor de Maria's op de andere schilderijen. De Christusfiguur lijkt qua houding dan weer wel op de Christusfiguur van de Morrisontriptiek. We vermoeden dat deze schilder het werk van de Morrisonmeester kende of naar hetzelfde model kopieerde, maar we kunnen niet met zekerheid stellen dat dit werk aan hem kan worden toegeschreven. Het is er niettemin wel sterk aan gelieerd.

3.1.1.7 Besluit

Friedländer heeft een mooie poging ondernomen om een oeuvre van de Meester van de Morrisontriptiek samen te stellen. Van de vijf werken die hij aan deze meester toeschreef, is er slechts één werk waarvan we met zekerheid kunnen zeggen dat het niet tot het oeuvre van de Morrisonmeester behoort, ondanks het feit dat het in vele bronnen wel aan de Morrisonmeester wordt toegeschreven. We zullen in de paragraaf over de identificatieproblematiek ingaan op wie de mogelijke schilder van de triptiek uit de National Gallery dan wel zou kunnen zijn. Van het werk uit het KMSKB zijn we niet zeker van de toeschrijving aan de Morrisonmeester, maar het is wel sterk aan diens oeuvre gelieerd.

Mochten we de werken op een tijdlijn plaatsen, zouden we het werk uit de National Gallery eerst plaatsen, gevolgd door de Morrisontriptiek. Daarna het schilderij uit Valladolid, geschilderd ca. 1503, gevolgd door de triptiek uit Zaragoza. Als laatste plaatsen we de *Adoratie* uit het Philadelphia Museum of Art. Veel later komt dan pas de *Maria met kind en musicerende engelen* uit het KMSKB. We vermoeden dan ook dat dit werk van een schilder is die het werk van de Morrisonmeester of het atelier van de schilder gekend heeft, of naar eenzelfde model heeft geschilderd.

Ondanks de overeenkomsten tussen een aantal werken, vinden we het gevaarlijk om hier van één coherent oeuvre te spreken. Het is immers duidelijk dat niet alle werken als vanzelfsprekend aan één en dezelfde meester kunnen worden toegeschreven. Alleen al aan het Sint-Jansretabel hebben meerdere schilders meegewerkt. Het lijkt ons vanuit dat standpunt beter om te spreken van ‘de groep rond de Morrisonmeester’ of ‘het atelier van de Morrisonmeester’. Er bestaat voor ons geen twijfel dat de *Aanbidding der wijzen* van het Philadelphia Museum of Art, de binnenluiken van het Sint-Jansretabel en de triptiek uit Zaragoza van dezelfde hand zijn of tot dezelfde groep als de Morrisontriptiek behoren. De *Maria met kind en musicerende engelen* is sterk aan de Morrisontriptiek gelieerd, maar is volgens ons van een andere hand. In de paragraaf over de identificatieproblematiek proberen we hierin duidelijkheid te brengen. (cfr. 3.2. Identificatieproblematiek)

Vooraleer we op deze problematiek dieper ingaan bespreken we nog kort een aantal werken die later en op basis van dit kernoeuvre aan de Morrisonmeester werden toegeschreven.

3.1.2 Twijfelachtige toeschrijvingen

Bij de werken die later aan de Morrisonmeester werden toegeschreven kan men zich vaak de vraag stellen op welke basis dit gebeurde. Ze lijken zo ver van de Morrisontriptiek af te staan dat het lijkt alsof ze nooit met dit basiswerk werden vergeleken. Enkele van die werken worden vandaag de dag nog in hun respectieve catalogi vermeld als zijnde van de Morrisonmeester.

3.1.2.1 Christus in het huis van Simon de Farizeeër

Christus in het huis van Simon de Farizeeër (bijlage 64)

Ca. 1500

42,5 x 53,9 cm

York City art Gallery, York (Engeland)

Inv. nr. 745

Christus in het huis van Simon de Farizeeër (bijlage 65)

Ca. 1490-1510

Olieverf op houten drageren drager

53 x 41 cm

Collectie Grote Kerk, Haarlem

Inv. nr. onbekend

Deze twee schilderijen beelden hetzelfde onderwerp uit, maar het kwaliteitsverschil is zodanig groot dat men zich niet kan voorstellen dat ze aan dezelfde meester kunnen worden toegeschreven. Het tafereel beeldt het moment uit waarop Christus een feestmaal gaat eten in het huis van Simon die hij genezen had van melaatsheid. Gekniel op de grond zit Maria Magdalena, die met haar tranen de voeten van Jezus wast en zalft.

Het werk uit de York City art Gallery is sowieso van een vroegere datum en kan met zekerheid niet aan de Meester van de Morrisontriptiek worden toegeschreven. Het werd vroeger toegeschreven aan Dirk Bouts. Wanneer we het met een schilderij van Bouts gaan vergelijken dat hetzelfde onderwerp weergeeft, begrijpen we die vroegere toeschrijving.¹⁰⁰ (bijlage 66) We geloven echter niet dat het werk van Bouts zelf is. Het schilderij uit de York City art Gallery is weliswaar duidelijk op Bouts' werk geïnspireerd, maar moet volgens ons aan een navolger van deze schilder worden

¹⁰⁰ M. Smeyers, *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) : een Vlaams primitief te Leuven*, Leuven : Peeters, 1998, p. 439-440

toegeschreven. De verhoudingen van de figuren kloppen niet en het werk doet echt Middeleeuws aan. Het werk uit de Grote kerk van Haarlem is van een betere kwaliteit, maar de plooiën van het tafelkleed en van het kleed van Maria Magdalena doen zeer onnatuurlijk aan. Beide werken kunnen volgens ons dan ook niet aan de Morrisonmeester worden toegeschreven.

3.1.2.2 Maria met kind en twee engelen (bijlage 67)

Maagd en kind met twee engelen (centraal paneel), Johannes de Doper (linkerpaneel) en Johannes de Evangelist (rechterpaneel)

Ca. 1500-1510

137,2 x 96,3 cm (centraal paneel) 140,1 x 43cm (zijluiken)

Museu Nacional de Arte Antigua, Lissabon

Inv. Nr. 1277¹⁰¹

Deze triptiek is opnieuw een kopie naar Memling's triptiek. Het werd in 1912 geïnterpreteerd als een werk van de Morrisonmeester, maar bij de restauratie twee jaar nadien werd gewoon gesproken over een kopie naar Memling van een Memling- navolger. De toeschrijving aan de Morrisonmeester bleef echter bestaan omdat een zekere Figueiredo in een catalogus van het museum de triptiek toch als een werk van de Morrisonmeester classificeerde en zijn toeschrijving daarna door velen werd overgenomen.¹⁰² Dit werk kan de Morrisontriptiek niet evenaren in kwaliteit. De architectuur is veel eenvoudiger, het tafereel is minder goed geplaatst in de ruimte, de figuren lijken gedrukt te zitten in het kader en ook het kleurgebruik is totaal verschillend. Enerzijds lijkt het alsof deze triptiek naar de Morrisontriptiek is gekopieerd en niet naar Memling. In het centrale paneel heeft deze meester ook gekozen voor drie ramen waarvan het middelste in twee gedeeld wordt door twee rondbogen. De twee buitenste ramen op dit paneel werden tot op de grond doorgetrokken. In het raam aan de linker- en aan de rechterkant van het centrale paneel zien we telkens een trap en beide trappen lijken naar elkaar toe te lopen. Beneden aan de trap in het rechterraam staat een figuur. De achtergrond is helemaal anders ingevuld. Anderzijds heeft deze meester de opdrachtgever niet vervangen door de luitspelende engel, wat dan weer doet vermoeden dat het werk toch naar Memling werd gekopieerd.

¹⁰¹ M-L., Lievens-de Waegh, *Les Primitifs Flamands. Le Musée Nacional d'art ancien et le Musée National des farences de Lisbonne*, Brussel, 1991, p. 180

¹⁰² *Ibid.*, p. 188

De vloer heeft dan weer bijna hetzelfde patroon als op de Morrisontriptiek. Ook heeft Johannes de evangelist op het rechterpaneel een groene mantel aan over een roze kleed. Net zoals in de Morrisontriptiek en niet zoals in de triptiek van Memling. De engel die Maria aan de linkerzijde flankeert heeft ook een peertje in de hand. Langs weersijden van het centrale paneel staan er wederom twee zuilen met op het kapiteel putti. Ze houden een zelfde soort slinger vast als op de Morrisontriptiek en op de triptiek van Memling. De zuilen verschillen wel van elkaar. In de Morrisontriptiek worden ze geschilderd in natuursteenimitatie, in de triptiek uit Lissabon in een soort marmerimitatie gelijkaardig aan de zuilen op de triptiek van Memling.

We herkennen in de voorstelling van Maria met kind op het centrale paneel, de Maria met kind van het rechterluik van het Sint-Jansretabel. (Bijlage 68) Beide Maria's houden het kind op identiek dezelfde manier vast. Het kind Jesus met zijn opgeblazen buik en met zijn hoofd dat rechtstreeks op de schouders staat, doet ons aan Geertgen tot Sint Jans denken.¹⁰³ Ook in de *Adoratie der wijzen* uit het Philadelphia Museum of Art komt dit type Christuskind terug. (Bijlage 69) De kledij van deze Maria is van hetzelfde type en kleur.

Zowel Johannes de Doper als Johannes de Evangelist staan net zoals in de Morrisontriptiek op een soort vensterbank. Met één voet staan ze nog in het interieur. De struik die op de Morrisontriptiek tegen de vensterbank groeit, wordt hier niet weergegeven. De ruimte waarin ze staan, is veel kleiner dan op de Morrisontriptiek. Er zijn twee kleine raampjes te zien, maar van een doorzicht is geen sprake.

Enerzijds herkennen we in een aantal kenmerken de Morrisonmeester, anderzijds blijft de vraag waarom hij die luitspelende engel niet heeft weergegeven. Men zou toch verwachten dat, mocht hij nogmaals kopiëren naar dezelfde triptiek van Memling, hij dan ook die engel zou kopiëren, of desnoods een soortgelijke figuur. Compositorisch leidt dat in elk geval tot een beter resultaat. Het zou natuurlijk ook kunnen dat dit een vroegere kopie is. Toch blijven we bij onze stelling dat, rekening houdend met de argumenten die de triptiek aan Memling liëren, het werk van een Memling-imitator is en niet hoort bij het oeuvre van de Meester van de Morrisontriptiek.

¹⁰³ M-L., Lievens-de Waegh, *Les Primitifs Flamands*, p. 191

3.1.2.3 De heilige Lucas schildert de Maagd (Bijlage 70)

De heilige Lucas schildert de Maagd

Ca. 1530

113,7 x 34,9 cm

Olieverf op houten drager

National Gallery Londen

*Inv. nr. NG 3902*¹⁰⁴

We zien hier, met zijn attribuut de os, de patroonheilige van de schilders Lucas, die de Maagd aan het schilderen is. Dit schilderij is zeer waarschijnlijk het rechterluik van een triptiek, omdat er op de achterkant van het paneel een afbeelding staat van de heilige Maagd of van een andere heilige in een nis.¹⁰⁵ (Bijlage 71) Gezien het werk gedateerd wordt rond 1530, zou het een heel laat product kunnen zijn van de Morrisonmeester. In de catalogus wordt het toegeschreven aan een navolger van Quinten Metsys.¹⁰⁶

3.1.2.4 Joachim en de heilige Anna onder de gouden poort (Bijlage 72)

Ontmoeting van Anna en Joachim voor de poort

Ca. 1500

Olieverf op houten drager

39 x 28 cm

KMSKB, Brussel

*Inv. nr. 3561*¹⁰⁷

Dit schilderij representeert de ontmoeting van Anna en Joachim en wordt in de catalogus van het KMSKB toegeschreven aan de Meester van de Morrisontriptiek. Als het werk inderdaad rond 1500 werd geconcipieerd, moet het volgens ons aan een andere schilder worden toegeschreven. Wanneer we het schilderij vergelijken met het andere werk uit het KMSKB, de *Maria met kind en musicerende engelen*, dat sterk aan het oeuvre van de Morrisonmeester wordt gelieerd (cfr. supra), zijn de gelijkenissen ver te zoeken. De architectuur is bijzonder eenvoudig en ook de personages worden eerder statisch weergegeven. We betwijfelen dan ook ten sterkste deze toeschrijving.

¹⁰⁴ C. Baker en T. Henry, *The National Gallery – Complete illustrated catalogue*, Londen: Yale University Press, 1995, p.420

¹⁰⁵ Ibid., p.420

¹⁰⁶ Ibid., p.420

¹⁰⁷ Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, *Inventaris catalogus van de oude schilderkunst*, Brussel, 1984, p. 350

3.1.3 Onjuiste toeschrijvingen

Hieronder volgt een lijst van werken die ook aan de Morrisonmeester worden toegeschreven, maar die in de verste verte niet meer met het kernoeuvre te vergelijken vallen. Enerzijds omdat het stijlverschil zodanig groot is dat men in één oogopslag ziet dat ze van een andere schilder zijn, anderzijds omdat er gewoon geen degelijke afbeeldingen van het werk bestaan. Vaak gaat het om werken die door kunstinstituten zoals het Rijksinstituut Kunsthistorische Documentatie in Den Haag of het Koninklijk Instituut voor Kunstpatrimonium in Brussel onder de naam ‘Meester van de Morrisontriptiek’ werden geklasseerd. Geen van deze werken vindt echt aansluiting bij het door ons bestudeerde oeuvre van de Morrisonmeester. Daarom zullen we ook niet dieper op deze werken ingaan.

Ecce Homo

Ecce Homo

Ca. 1500

Kunsthhaus Zürich, Zürich

Inv.nr. 2604

Doopsel van Christus

Doopsel van Christus

48 x 36 cm

Rijksmuseum Twente, Enschede

Inv. Nr. 44

Onbevleete Maria

Maria onbevleekt ontvangen

55.5 x 34 cm

Muzeum Nardowe, Warsaw

Inv. Nr. 186566

Getroonde Madonna

Getroonde Madonna

26,4 x 18,2 cm

P. De Boer collectie, Amsterdam (wit op donkergrijs papier)

De Geboorte

Aanbidding der herders

221 x 142 cm

Ribeira Brava, Igreja Paroquial

Aanbidding der wijzen

Aanbidding der wijzen, achterkant (Sint Isabella)

152 x 77cm

Ribeira Brava, Igreja Paroquial

3.2 Identificatieproblematiek

De moeilijkheden die we tegenkwamen bij het schetsen van het oeuvre van de Meester van de Morrisontriptiek maken de identificatieproblematiek er niet makkelijker op. Op basis van de Morrisontriptiek zelf zijn er slechts weinig pogingen tot identificatie van de Morrisonmeester gedaan. Dat is in zekere zin logisch daar het een kopie betreft en het dus moeilijker wordt om er de specifieke karakteristieken van een stijl, school of meesterhand uit te destilleren. Niettemin zagen we dat de Morrisonmeester zijn werk naar de toen heersende smaak heeft aangepast, wat het mogelijk maakt veranderingen te interpreteren. Aangezien de Morrisontriptiek het basiswerk van het oeuvre is, zullen we trachten deze triptiek te vergelijken met het werk van de kunstenaars die als de Morrisonmeester worden geïdentificeerd. Naar de mogelijke schilder van het Sint-Jansretabel heeft men wel reeds onderzoek gedaan. Vandaar ook het belang van dit retabel. Er zijn een drietal strekkingen in de literatuur betreffende de identificatieproblematiek. Daarbij moeten we rekening houden met het feit dat het aan de Morrisonmeester toegeschreven oeuvre niet helemaal coherent is van stijl en er wellicht daarom ook verschillende pogingen tot identificatie zijn. Daarenboven hebben we in het vorige luik bewezen dat de triptiek uit de National Gallery, die aan de Morrisonmeester wordt toegeschreven, geen deel uitmaakt van zijn oeuvre. Dat werk heeft dus onterecht deel uitgemaakt van het debat rond de identificatie.

Een eerste strekking plaatst de Meester van de Morrisontriptiek in de omgeving van Quinten Metsys. De tweede en derde strekking herkennen eerder Hollandse invloeden in het werk en plaatsen de Meester van de Morrisontriptiek in de omgeving van Simon de Herlam of Geertgen tot Sint Jans. Velen onderkennen echter beide invloeden en plaatsen de Meester van de Morrisontriptiek tussen de Antwerpse schildersschool van Metsys en de Haarlemse school van Geertgen tot Sint Jans.

3.2.1 Quinten Metsys

De meeste pogingen tot identificatie van de Morrisonmeester leiden naar Quinten Metsys. Kunsthistorici verwijzen daarbij geregeld naar het leven, atelier en werk van deze meester. Daarom schetsen we eerst kort zijn leven, zodat de argumenten die de kunsthistorici aanhalen om de Morrisonmeester te identificeren als Quinten Metsys of als een medewerker of leerling van deze kunstenaar, een plaats krijgen in zijn biografie.

3.2.1.1 Leven

Quinten Metsys wordt vermoedelijk geboren tussen 4 april en 10 september van het jaar 1466.¹⁰⁸ In 1491 wordt hij voor het eerst vermeld in de Liggeren op het moment dat hij vrijmeester wordt.¹⁰⁹ Bij wie hij zijn leertijd volgde blijft echter onduidelijk omdat hij voor 1491 niet vermeld wordt in de Antwerpse gildenlijsten. Kunsthistorici hebben meermaals geprobeerd de mogelijke leraar van Metsys te achterhalen. De daaruit voortvloeiende bevindingen blijven speculatief, maar één van de meest logische suggesties is dat Metsys invloed ondervonden zou hebben van de lokale schildertraditie van Leuven, namelijk die van de familie Bouts. Eén ding is zeker, Metsys werd vrijmeester van de Antwerpse gilde in 1491.¹¹⁰ Na 1491 wordt hij nog enkele malen in de Liggeren vermeld. De eerste maal in 1495 toen hij zijn eerste leerling aannam, Ariaen.¹¹¹ Deze leerling wordt enkel bij de voornaam genoemd, wat geleid heeft tot een aantal speculaties rond zijn identiteit die verder in ons betoog van belang zullen zijn. Silver suggereert dat dit eventueel Ariaen van Overbeke zou kunnen zijn, die in 1501 als vrijmeester in de Liggeren werd ingeschreven.¹¹² Volgens Friedländer en de Bosque is deze Ariaen dezelfde Ariaen die in 1503 vrijmeester wordt en opnieuw niet bij toenaam wordt genoemd.¹¹³ Volgens Nieto Gallo moeten we deze Ariaen identificeren

¹⁰⁸ L. Silver, *The paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford: Phaidon, 1984, p.2

¹⁰⁹ P. Rombouts en T. van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven van de Antwerpse Sint-Lucasgilde*, Antwerpen, 1872, I., p. 43

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 43

¹¹¹ *Ibid.*, p. 50

¹¹² L. Silver, *The paintings of Quinten Massys*, p.3

¹¹³ Bosque André, *El Retablo flamenco de la iglesia san salvador de Valladolid*, archivo español de arte, TOMO XLVII, p. 4

als Ariaen Skilleman.¹¹⁴ Skilleman werd vrijmeester in 1499 en nam in 1507 een zekere Hennen en in 1510 Perken Quintens en Joosken Quintens als leerlingen in dienst.¹¹⁵ Het is echter helemaal niet zeker dat deze Skilleman bij Metsys in de leer ging.

Naast deze omstreden Ariaen, die vermoedelijk de in 1503 als vrijmeester ingeschreven Ariaen is, vervoegden nog andere leerlingen het atelier van Metsys. In 1501 Willem Muelenbroec, in 1504 Eduard Portugalois die in 1506 vrijmeester werd en als laatste in 1510 Hennen Boeckmaeckere.¹¹⁶ Na 1510 heeft Metsys geen leerlingen meer aangenomen niettegenstaande hij nog een 20-tal jaar actief was in Antwerpen. Een reden hiervoor kunnen we vinden in het feit dat zijn zonen, die ook over een degelijk talent beschikten, zijn assistenten werden. Dit vermoeden wordt versterkt omdat twee van zijn zonen kort na de dood van hun vader in 1531 allebei het vrijmeesterschap verwierven. Een andere reden zou zijn overgang kunnen zijn van schilder van grote retabels die een atelier en assistenten nodig had, naar een schilder van kleinere werken voor private doeleinden.¹¹⁷

3.2.1.2 Vroege oeuvre

Het is belangrijk kort in te gaan op Metsys vroegste oeuvre. Dat situeert zich tussen 1490 en 1511. Deze periode, waarin we weinig werken kennen van Metsys, is toevallig de periode waarin het oeuvre van de Morrisonmeester wordt gesitueerd.

De vroegst gedateerde werken van Quinten Metsys zijn twee grote altaarstukken uit de periode van 1507 tot 1511. De werken die we kennen van voor die periode zijn schaars en heel uniform. Het zijn iconen met afbeeldingen van de Maagd die streng beïnvloed werden door Brugse afbeeldingen. Enkele portretmedaillons, gedateerd rond 1490, zijn bewaard gebleven. De twee grote retabels onthullen echter het werk van een meester die capabel was om op grote schaal te werken met uitzonderlijke finesse en precisie. Het eerste werd gemaakt voor het broederschap van de heilige Anna uit zijn geboortestad

¹¹⁴ Nieto Gallo, G., 'El retablo de San Juan Batista en la Iglesia del Salvador de Valladolid. *Quinten Metsys o Adriaen Skilleman?*', Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid, XIII-XXI (1941), p. 47-70

¹¹⁵ . Rombouts en T. van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven van de Antwerpse Sint-Lucasgilde*, Antwerpen, 1872, I., p. 68, 73, 74

¹¹⁶ Ibid., p. 60, 68, 73

¹¹⁷ Ibid., p.3

Leuven. Het tweede was voor de schrijnwerkersgilde van de stad waar hij woonde, Antwerpen, en was opgedragen aan Johannes de Doper en Johannes de Evangelist, de patroonheiligen van de gilde.¹¹⁸

Het Anna-retabel bevindt zich in het KMSKB. Signatuur en jaartal bovenaan rechts op de keerzijde van het linkerluik vermelden QVINTE METSYS / SCREEF DIT 1509. Het retabel werd besteld in 1507.¹¹⁹ (bijlage 73) Chronologisch volgen we vanaf de buitenste panelen het verhaal van de heilige Anna in 5 scènes. De afbeelding op het centrale paneel representeert de familie van de heilige Anna. Het tafereel wordt gekaderd in een architectonische structuur. Joachim en zijn drie schoonzonen staan achter een balustrade en op de achtergrond zien we een landschap bestaande uit een groene vallei omringd door blauwe heuvels. De belangrijkste episoden uit het leven van Anna en Joachim zijn afgebeeld op de zijpanelen. Op het linkerbuitenluik zien we hoe het echtpaar een gift doet voor de armen. Het rechterbuitenluik representeert de geweigerde offergave van Joachim. Op het linkerbinnenpaneel kondigt de engel aan Joachim de geboorte van Maria aan. De cyclus eindigt op het rechterbuitenpaneel met de dood van Anna.¹²⁰

Toen de Antwerpse schrijnwerkersgilde zich in 1497 afsplitste van de kuipersgilde, hadden ze een nieuw altaarstuk nodig. Aanvankelijk kozen de schrijnwerkers voor een beeldhouwd retabel zodat ze zelf de kasten konden maken waarin de beeldjes geschikt zouden worden. De realisatie bleef echter uit en Metsys kreeg de opdracht. Hij legde de nadruk, net zoals in het Anna-retabel, volledig op de patroonheilige van de schrijnwerkers, Johannes.¹²¹ (bijlage 74) Het schilderij werd in 1508 besteld en het werd geplaatst in 1511. Op het rechterbinnenpaneel zien we Johannes de Evangelist die gekookt wordt in een ketel olie. Keizer Domitianus staat er met zijn gevolg op te kijken. Het linkerbinnenpaneel presenteert Salomé die de schotel met het hoofd van Johannes de Doper toont aan Herodes en Herodias. De voorstelling op het centrale paneel is een tafereel van de *Bewening van Christus* dat duidelijk geïnspireerd is op de kruisafname van Rogier van der Weyden.

Merkwaardig is dat beide altaarstukken enerzijds visuele verschillen vertonen tussen de verschillende panelen onderling en dat ze anderzijds ook enorm verschillend zijn van elkaar. Het lijkt alsof de vleugels gemaakt werden door verschillende artiesten. De

¹¹⁸ L. Silver, *The paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford: Phaidon, 1984, p. 34

¹¹⁹ Koninklijk Museum voor Schone Kunsten België: www.kmskb.be

¹²⁰ *Museum voor Oude Kunst. Een keuze* (Inventarisatocatalogus), Brussel (KMSKB), 2001, p. 50-51

¹²¹ P. Huvenne, *Het museumboek*, Gent: Snoeck-Ducaju & zoon, 2003, p.48

vleugels van het Leuvense Anna-retabel zijn dicht gerelateerd aan de traditionele vormen van de Vlaamse werken, maar het centrale paneel vertoont Italiaanse vormen. Bij het Antwerpse altaarstuk lijken de rollen omgedraaid. Daar waar het centrale paneel afhankelijk lijkt van Vlaamse modellen, lijken de zijluiken gebaseerd op een gedegen studie van de kunst van Dürer en Leonardo. Kenmerken van deze invloed zijn de exotische kostuums en de groteske aangezichten en bewegingen op het schilderij.¹²²

Een observator die niet weet dat de Leuvense en Antwerpse triptiek van dezelfde schilder zijn, zou kunnen falen in het herkennen van een gemeenschappelijke auteur. Het Johannes-altaarstuk getuigt van een enorme drukte, zeker in vergelijking met het meer ruimtelijke kader van het Anna-retabel. Deze indruk wordt nog versterkt bij het zien van de rijke variëteit aan kleurrijke kostuums gecombineerd met een groot aantal buitenlandse elementen zoals tulbanden of kostelijke materialen zoals de hermelijnen cape van Herodes. Het drukke kader vindt zijn oorsprong in de draaiende poses van de heilige figuren die verkrampt lijken te zitten in de kleine hoeken van de eerder smalle verticale vleugels.¹²³ In het centrale paneel herkent men wel een soortgelijke achtergrond.

3.2.1.3 De link met de Morrisonmeester

De Meester van de Morrisontriptiek wordt in de meeste bronnen gesitueerd in de omgeving van Quinten Metsys. Nog voor Friedländer de noodnaam Meester van de Morrisontriptiek in het leven riep en een oeuvre aan hem toeschreef, deed Agapito y Revilla reeds onderzoek naar de mogelijke meester van het Sint-Jansretabel in Valladolid.

Volgens Agapito y Revilla kunnen we de schilder van de luiken van het Sint-Jansretabel identificeren als Quinten Metsys. Hij baseert zijn conclusie in de eerste plaats op de meningen van verscheidene kunstkenneren. Justi, die verschillende malen het altaar heeft bezocht, was de eerste die de link legde met Metsys op basis van de weergave van Maria in beide vleugels. Deze Maria meent hij te herkennen in het Anna-retabel van Quinten Metsys (bijlage 75). Maar Justi ziet niet enkel overeenkomsten in de weergave van Maria. Ook wat de andere personages betreft zoals Balthazar en Jozef, de vliegende

¹²² L. Silver, *The paintings of Quinten Massys*, p. 34

¹²³ *Ibid.*, p. 45

engelen, en wat de kleur en de modelleringen betreft, zijn de gelijkenissen volgens hem zo frappant dat iedereen die het retabel ziet, zou bevestigen dat dit van de hand van Metsys is.¹²⁴ Dat de Maria op het Anna-retabel veel gemeen heeft met de Maria's van het linker- en rechterluik van het Sint-Jansretabel is juist. Ze zitten alle drie lichtjes voorovergebogen met het hoofd ietwat schuin naar beneden hellend. Het aangezicht van Jozef vertoont in de beide triptieken eveneens gelijkenissen. Ze hebben alle drie een kuiltje net onder hun lip en ook de baardgroei is gelijkaardig. (bijlage 76) We vinden echter niet dat de gelijkenissen zo frappant zijn - zoals Justi beweert - dat men zou kunnen beweren dat het Sint-Jansretabel en het Anna-retabel van dezelfde hand zijn. Toch bevestigen verschillende kunsthistorici Justi's toeschrijving.

Hymans stelt dat de toeschrijving door Justi zeer overtuigend is en dat het vreemd zou zijn dat een schilder over een periode van ongeveer een halve eeuw, slechts die enkele grote schilderijen gemaakt heeft die wij van hem kennen.¹²⁵ Hij doelt hier op de periode van schijnbare inactiviteit in het leven van Metsys die zich situeert tussen de Madonna's van 1490 en de twee grote altaarstukken van 1507 tot 1511.

Naast Justi, vermeldt Agapito y Revilla ook een aantal verzamelaars en deskundigen die het werk zijn komen bekijken, waaronder Ernest Verlant, directeur-generaal van Schone Kunsten in België, Emile Bertaux, professor van de universiteit van Lyon, Manuel Gómez-Moreno Martínéz, een van de eerste Spaanse archeologen, Elias Tormo y Monzó van de universiteit van Madrid en erudiet criticus van kunstwerken en Narciso Sentenach, academicus aan de Academie van Schone Kunsten in San Fernando. Allemaal met uitzondering van Elias Tormo y Monzó bevestigden ze zonder twijfel dat de toeschrijving die Justi heeft gedaan, correct is. Tormo y Monzó wou zijn conclusies voor zich houden tot er nader onderzoek was gebeurd naar de documenten en originele werken van Quentin Metsys.¹²⁶ Een verstandige keuze van deze laatste, want we kunnen ons inderdaad afvragen in hoeverre deze deskundigen het werk en de documenten van Metsys kenden.

Hoewel Agapito y Revilla zich slechts voorzichtig uitlaat over het feit of Metsys al dan niet de schilder van de zijluiken zou zijn, haalt hij nog een laatste argument aan om de Metsys-hypothese kracht bij te zetten. In de buste van het personage achter de kardinaal

¹²⁴ C. Justi, *Der Altarschrein des Licenciaten Gonzalez in S. Salvador zu Valladolid*, in: *Jahrb. Preuss. Kunstsamml.*, 1887, p. 27-28

¹²⁵ H. Heymans, *Quentin Metsys*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, XXXVII, p.207

¹²⁶ J. Agapito y Revilla, *La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. – Un retablo flamenco con pinturas de Metsys*, in: *Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones*, 1912, p. 507

op het rechterpaneel van de gesloten luiken van de *mis van de Heilige Gregorius* herkent hij Quinten Metsys. (bijlage 77) Deze vaststelling doet hij op basis van een vergelijking met één van de luiken van de triptiek van de heilige Anna, dat de *Geweigerde offergave van Joachim* weergeeft. (bijlage 78) Bosschère identificeerde het hoofd achter de priester in de *Geweigerde offergave van Joachim* als Quinten Metsys op basis van een zelfportret van Quinten Metsys in Antwerpen dat als model diende voor het graveren van een medaillon in steen dat heden ten dage bewaard wordt in het Parijse Cabinet des Médailles. (bijlage 79)¹²⁷ Dat gelaat is volgens Agapito y Revilla hetzelfde model als dat van het zesde personage in de *Mis van de heilige Gregorius* in Valladolid, waardoor hij veronderstelt dat Metsys de auteur is.¹²⁸ Wanneer we deze schilderijen met elkaar vergelijken, kunnen we inderdaad stellen dat de hoofden op beide triptieken gelijkenissen vertonen. Als we daar echter het medaillon met het zelfportret van Metsys naast leggen, zijn de overeenkomsten ver te zoeken. Agapito y Revilla's bewering mag dan zeer creatief zijn, juist is ze naar onze mening niet. In de laatste monografie over Metsys beweert ook Silver dat Metsys zichzelf afbeeldde tussen de hoofden van Joachim en de hoogpriester.¹²⁹ Hij vertelt er echter niet bij waarop hij die vergelijking baseert. Hoe het ook mag zijn, de hoofden zijn opmerkelijk gelijkaardig en ergens moeten de schilders zich op hetzelfde model gebaseerd hebben.

De Bosque schrijft het Sint-Jansretabel ook toe aan Quinten Metsys. Hij begint zijn betoog met te wijzen op de periode van schijnbare inactiviteit in de carrière van Quinten Metsys, die zich, zoals vermeld, situeert tussen Quinten's Madonna's van het einde van de 15^{de} eeuw en het Anna-retabel uit 1507-1509.¹³⁰ Het is natuurlijk plausibel dat Metsys toen andere opdrachten had. We stipten eerder al aan dat er wel een aantal verschillen tussen het Leuvense en het Antwerpse retabel zijn en dat het soms moeilijk is er dezelfde hand in te herkennen. Zou het mogelijk zijn dat het Sint-Jansretabel inderdaad een vroeger, niet gesigneerd retabel van Metsys is?

Een andere element die deze Metsys-hypothese zou kunnen staven, is het feit dat Metsys tijdens de jaren 1510 altaarstukken maakte die bestemd waren voor buitenlandse

¹²⁷ J. Bosschère, *Quinten Metsys*, Brussel : Van Oest, 1907, p.39

¹²⁸ J. Agapito y Revilla, *La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. – Un retablo flamenco con pinturas de Metsys*, in: *Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones*, 1914, p.348

¹²⁹ L. Silver, *The paintings of Quinten Massys.*, p.42

¹³⁰ A. De Bosque, *El retablo Flamenco de la iglesia del Salvador de Valladolid*, Archivo español de arte, TOMO XLVII, num 185, p.1

opdrachtgevers in Portugal en Duitsland. Deze projecten weerspiegelen de internationale reputatie van de Antwerpse schilder in het buitenland en etaleren ook de grootte van het Antwerpse internationale verkeer. Metsys' contacten met de Portugese handelskolonie waren zelfs directer en persoonlijk omdat één van zijn leerlingen, Eduard Portugalois, uit Portugal afkomstig was.¹³¹

Het vroegst naar het buitenland geëxporteerde werk van Metsys is een massieve polyptiek met de zeven smarten van de maagd, geschilderd voor het convent Madre de Deus in Xabregas, dichtbij Lissabon.¹³² Wellicht had Metsys ook naambekendheid in Spanje. In diezelfde periode werden nog andere grote retabels naar Spanje geëxporteerd. Zo werd in 1505 een altaarstuk van de zeven smarten van de maagd, dat wordt toegeschreven aan Jan Joest van Calcar, geleverd aan de kathedraal van Palencia. Het werd besteld door de bisschop van Palencia, Juan de Fonseca, die politiek actief was in Brussel voor de Spaanse kroon.¹³³

Er is een detail dat betekenisvol zou kunnen zijn in het kader van de herkomst van het schilderij. Op de bodem van het vaste lichaam van het Sint-Jansretabel heeft men twee kleine handen geobserveerd, gemaakt met graveerpen. Agapito y Revilla schreef over deze ontdekking een brief naar dhr. Verlant en die antwoordde hem op 3 november 1912 het volgende: *de waarde van dit retabel is gestegen door het feit dat u mij hier signaleert, namelijk dat de sculptuur het merk draagt van de twee handen. Dit merkteken is niet van een welbepaald artiest, het is een soort uitdrukking van garantie dat het werk weldegelijk in Antwerpen werd gemaakt. Volgens een beroemde etymologie, is het woord hand, mano in het Vlaams, deel van de compositie van de naam Antwerpen. Ik refereer ook naar de wapenschilden van de stad. Die dragen eveneens het teken van de handen. Dit teken is heel bekend en zijn aanwezigheid in het retabel van Valladolid duiden eens te meer op de attributie aan Quinten Metsys.*¹³⁴

Zelf hebben we dit detail jammer genoeg niet kunnen waarnemen omdat we bij onze bezoeken niet de toelating kregen het retabel van dichtbij te bestuderen. We zagen wel reeds in het eerste hoofdstuk dat het Sint-Lucasgilde te Antwerpen vanaf ongeveer 1442 besloot een aantal standaards op te leggen aan de leden. (cfr. supra) De houtbewerker werd opgelegd dat het afgewerkte product goedgekeurd moest gevonden worden en een

¹³¹ L. Silver, *The paintings of Quinten Massys* p.59

¹³² Ibid., p. 55

¹³³ Ibid., p. 56

¹³⁴ J. Agapito y Revilla, *La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador. – Un retablo flamenco con pinturas de Metsys*, in: *Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones*, 1913, p.74

stempel moest krijgen alvorens het werk het atelier mocht verlaten. In de statuten van 1470 en 1472 staat uitdrukkelijk dat de gesculpteerde werken niet mochten geschilderd worden noch verkocht en niet buiten Antwerpen mochten gebracht worden alvorens ze geëvalueerd en gemarkeerd werden door de meesters of dekens van de gilde. Het product werd gemarkeerd met een handje als het goed werd bevonden. Soms stond er ook een merkteken op in de vorm van een kasteel, het andere symbool voor Antwerpen. Er werd echter vaak inbreuk gepleegd op deze regel.¹³⁵ Het merkteken op het Sint-Jansretabel is een bewijs dat dit retabel uit Antwerpen komt, maar natuurlijk nog geen bewijs dat het door Quinten Metsys gemaakt werd.

In de inscriptie in de kapel van de Sint-Salvatorkerk staat geschreven dat Gonzálo González de Illescas en zijn vrouw de inrichting van de kapel, naar best vermogen – *lo mejor que pudieron* – hebben gemaakt. Justi oppert dat Quinten Metsys, die één van de beste reputaties had in het buitenland en ook in de omgeving van de Spaanse koningen vertoefde, diegene was die het retabel maakte.¹³⁶ Dat Metsys faam bezat in het buitenland blijkt uit de retabels die hij naar het buitenland exporteerde. (cfr. supra) Hij was natuurlijk lang niet de enige die dergelijke faam genoot in het buitenland. Daarenboven bestaat er geen enkel bewijs dat Metsys in de omgeving van de Spaanse koningen vertoefde. We zagen wel reeds in het eerste hoofdstuk dat Metsys één van de belangrijkste schilders was die Antwerpen rond de eeuwwisseling rijk was. (cfr. supra)

Rekening houdend met het tijdsverschil, het Anna-retabel is gedateerd 1507-1509 en het Sint-Jansretabel heeft als terminus ante quem 1504 als datum, kunnen we inderdaad stellen dat er een significant stijlverband is. Hiermee is niet bewezen dat Quinten Metsys de schilder van het Sint-Jansretabel is, maar het wil ook niet zeggen dat we de Metsys-hypothese buiten beschouwing moeten laten. We vermoeden dat het Sint-Jansretabel een product is van een medewerker of assistent uit het atelier van Metsys. Dit vermoeden kan ons enkel doen stellen dat het Sint-Jansretabel zelf in de kring van Metsys moet gesitueerd worden. Om meer zekerheid te krijgen moeten we een vergelijking maken met de andere werken van de Morrisonmeester.

¹³⁵ F. Vermeylen, F., *Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout: Brepols, 2003, p.131

¹³⁶ C. Justi, *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908, p.329

De noodnaam Meester van de Morrisontriptiek werd door Friedländer in het leven geroepen en hij plaatste deze meester in de omgeving van Metsys.

Friedländer verdeelt de mogelijke navolgers van Metsys in twee generaties. De eerste generatie heeft betrekking op schilders die vrijmeester werden rond 1510. Een tweede generatie betreft schilders die het vrijmeesterschap verwierven rond 1530. Het verschil in deze onderverdeling ziet Friedländer in de stijl van de schilders. De eerste generatie zou volgens Friedländer uit zeer trouwe navolgers bestaan die bijna slaafs kopiëren en imiteren, terwijl de tweede generatie naar een eigen stijl streeft met als vertrekpunt een aspect van Metsys' stijl. Verder wijst hij op het bestaan van een aantal schilders die tastbare persoonlijkheden zijn en grote invloeden vertonen van Quinten Metsys. Die personen benoemt hij, bij gebrek aan signaturen, met een noodnaam. Het zijn er drie: de Meester van de Morrisontriptiek, de Meester van de Mansi-Magdalena en de Meester van het Heilig Bloed.¹³⁷

De Meester van het Heilig Bloed was een Brugs meester, die waarschijnlijk zijn leertijd in Antwerpen volgde.¹³⁸ Wanneer we zijn *Kruisafneming* uit de Capilla Real van Granada vergelijken met de schrijnwerkerstriptiek van Metsys blijkt duidelijk dat hij invloed van Metsys ondervond (bijlage 80). Vooral het centrale paneel toont overeenkomsten in compositie. Het gezicht van Jezus vertoont opvallende gelijkenissen en ook de oude man met de baard en Johannes die Maria's schouders vasthoudt zijn volgens ons op Metsys gebaseerd. De achtergrond van de *Kruisafneming* van de Meester van het Heilig Bloed is ook duidelijk op Metsys' achtergrond gebaseerd.

De noodnaam waarmee de Meester van de Mansi-Magdalena wordt aangeduid, houdt verband met een schilderij uit de voormalige verzameling van de markies Giovanni Battista Mansi (Berlijn, Gemäldegalerie). Friedländer oppert dat de Meester van de Mansi-Magdalena mogelijk Willem Muelenbroec is, die bij Metsys in de leer ging in 1501.¹³⁹ In de Meester van de Mansi-Magdalena herkennen we eigenschappen van de Morrisonmeester. Deze meester verwijderd zich van Metsys in dezelfde richting als de Morrisonmeester dat doet. Wanneer we de *Graflegging* van de Meester van de Mansi-Magdalena vergelijken met de Morrisontriptiek, valt onmiddellijk op dat de achtergrond van eenzelfde tekenstijl getuigt. (bijlage 81) De aangezichten getuigen ook van

¹³⁷ M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leyden: A.W. Sijthoff en Brussel: La conaissance, 1967, p.41

¹³⁸ *Ibid.*, p.41

¹³⁹ *Ibid.*, p.47

eenzelfde stijl, zo blijkt uit een vergelijking van Maria Magdalena van de *Graflegging* van de Meester van de Mansi-Magdalena met Maria van de Morrisontriptiek. (bijlage 82)

Uit het feit dat de Meester van de Mansi-Magdalena misschien Metsys' leerling Willem Meulenbroec is, zouden we kunnen afleiden dat de Morrisonmeester ook een leerling van Metsys is.

De eerste mogelijkheid die Friedländer dan ook vooropstelt, is dat de Morrisonmeester in het atelier van Metsys gewerkt zou hebben. Hij vergelijkt de stijl van het vermeende oeuvre van de Meester van de Morrisontriptiek met de stijl van Metsys. We weten dat de Morrisonmeester vernoemd is naar een kopie van een altaarstuk van Memling dat zich bevond in de verzameling van Hugh Morrison. Friedländer stelt dat op de originele triptiek van Memling, de Maagd strak en recht voor zich uitkijkt, terwijl in de Morrisontriptiek het hoofd lichtjes gedraaid en voorovergebogen is. Dat is juist, maar dit argument is nogal mager om meteen te besluiten dat Metsys' benadering de schilder's tweede natuur is geworden.¹⁴⁰

Metsys was wel vertrouwd met het werk van Memling. Het model dat als voorbeeld diende voor het middenpaneel van het Anna-retabel, werd bijvoorbeeld gemaakt door een Antwerps collega, de meester van Frankfurt.¹⁴¹ Hij vulde het tafereel echter in met figuren die gebaseerd zijn op de vormen van de Brugse altaarstukken van Memling en werken van Gerard David. Twee schilders die zeer present aanwezig zijn in de stijl van de Morrisontriptiek. (cfr. supra) Metsys kopieert zijn Madonna en kind naar een altaarstuk van Gerard David, het *Doopsel* gemaakt voor Jan de Trompes. (bijlage 83) Metsys vertrekt dus voor het Anna-retabel vanuit een Memling/David/Meester van Frankfurt fundering maar voegt zelf nieuwe en markante elementen toe in de weergave van de heilige familie.¹⁴² Hij baseert zich op de precedenten van Memling. Dit enkel om aan te tonen dat de kunst van Memling bij Metsys zeer bekend was. Mogen we hieruit afleiden dat er modellen van Memling in zijn atelier aanwezig waren of dat één van zijn assistenten de opdracht kreeg om de triptiek van Memling te kopiëren? Is het daarom dat we weldegelijk invloeden van Metsys kunnen herkennen in de Morrisontriptiek?

¹⁴⁰ L. Silver, *The paintings of Quinten Massys.*, p.42

¹⁴¹ Ibid., p. 35

¹⁴² Ibid., p.36

Wat de vergelijking van de vroege altaarstukken van Metsys met de werken van de Morrisonmeester betreft, kunnen we opmerken dat Metsys een lokale referentie naar zijn verblijfplaats Antwerpen geïntegreerd heeft in de schrijnwerkerstriptiek. Met name door de kathedraal van Antwerpen, die bijna afgewerkt was, imaginair af te werken en te plaatsen op de achtergrond van de scène.¹⁴³ (bijlage 84) In de *Aanbidding der koningen* uit Philadelphia zien we ook die verwijzing naar de stad, zij het dat daar de kathedraal onafgewerkt is weergegeven. Dit bewijst natuurlijk enkel dat beide schilders in Antwerpen waren op het moment dat de kathedraal werd gebouwd en dat beide werken rond ongeveer dezelfde periode zijn geconcipieerd. De vergelijking met de Morrisonstriptiek en het Sint-Jansretabel maakten we reeds. Over de triptiek uit de National Gallery schrijft hij dat de beweging in de figuren dan wel Metsys' invloed verraden, de poëtische schijn die over het geheel hangt, de verstrengeling van landschap, licht en figuren kan niet in het atelier van Metsys verworven zijn.¹⁴⁴ Friedländer lijkt dus niet helemaal zeker dat dit werk een product is van het atelier van Metsys. Dat komt overeen met de bevinding dat de triptiek uit de National Gallery geen deel uitmaakt van het oeuvre van de Morrisonmeester.

De tweede mogelijkheid die Friedländer voor ogen houdt, is dat de Meester van de Morrisonstriptiek een leerling van Metsys zou zijn. De chronologie in het achterhoofd houdend, komt enkel de in 1503 als vrijmeester ingeschreven leerling Ariaen in aanmerking, ervan uitgaande dat het Sint-Jansretabel uit Valladolid het vroegste werk van de Morrisonmeester zou zijn. Het is niet makkelijk hier uitsluitel over te geven omdat we geen werken van deze meester kennen. Het door ons vooropgestelde oeuvre wordt gesitueerd tussen 1500 en 1510, maar waarschijnlijk was de Morrisonmeester reeds vroeger aan het werk gezien de kwaliteit van zijn vroegst gedateerde werk, het Sint-Jansretabel.

¹⁴³ L. Silver, *The paintings of Quinten Massys*, p.42

¹⁴⁴ M.J. Friedländer, *Quinten Metsys*, (Early Netherlandish Painting, VII), Brussels: La connaissance, 1967, p.43

3.2.1.4 Besluit

De argumenten die werden aangegeven maken het heel plausibel dat de Morrisonmeester in de kring van Metsys moet gesitueerd worden. Het oeuvre van Metsys was de Morrisonmeester zeker niet onbekend. Bepaalde argumenten die werden aangegeven om het Sint-Jansretabel als een product van Metsys zelf te bestempelen, konden we onderschrijven. We geloven echter niet dat de Morrisonmeester te identificeren valt als Quinten Metsys zelf, doch eerder als een medewerker van zijn atelier. De Morrisontriptiek is gekopieerd naar Memling, een schilder die duidelijk zijn invloed op het werk van Metsys heeft aangetoond. Iemand die in het atelier van Metsys gewerkt heeft, zou die bewondering voor Memling kunnen overgenomen hebben.

Als de Morrisontriptiek en het Sint-Jansretabel producten zijn van het atelier van Metsys, moeten we daar dus uit afleiden dat de *Aanbidding der wijzen* uit het Philadelphia Museum of Art en de triptiek van Zaragoza ook uit dat atelier afkomstig moeten zijn. De triptiek uit de National Gallery, zo vindt ook Friedländer, kan geen product zijn van het atelier van Metsys. Gezien we bewezen hebben dat dit werk niet van de Morrisonmeester is, mag de stijl en de vorm van dit schilderij ook niet meer meespelen in onze poging de Morrisonmeester te identificeren. Alvorens definitief besluiten te trekken, gaan we dieper in op de andere pogingen tot identificatie.

3.2.2 Simon van Herlam

Een tweede strekking vermoedt dat de Morrisonmeester een van uit Holland naar Antwerpen uitgeweken schilder moet zijn, omdat er toch een aantal typische kenmerken van de Hollandse schilderkunst in de werken van de Morrisonmeester aanwezig zijn.

Volgens Valentiner moet de Meester van de Morrisontriptiek geïdentificeerd worden als Simon van Herlam. Simon van Herlam, ook wel van Haarlem genoemd, is een Hollandse schilder die, zo blijkt uit het aantal leerlingen die hij heeft aangenomen, relatief veel succes had. Simon van Herlam werd meester in het Sint-Lucasgilde van Antwerpen in 1502 en was op dat moment waarschijnlijk reeds een volwassen kunstenaar uit Holland met een zekere reputatie. Zijn naam verdween van de gildenlijsten in 1524. Waarschijnlijk stierf hij kort nadien.¹⁴⁵ De Simon die in 1502 in de Liggeren staat ingeschreven heeft als achternaam de Hollandere.¹⁴⁶ Het zou inderdaad kunnen dat deze schilder Simon van Herlam is want het gebeurt meer dat Hollandse schilders in Vlaamse gildenlijsten als ‘de Hollandere’ worden ingeschreven. We denken daarbij bijvoorbeeld aan Geertgen tot Sint Jans die in één van de bronnen ook de Hollandere wordt genoemd.¹⁴⁷ Toch mogen we daar niet, zoals Valentiner, zomaar van uitgaan.

Er staan 8 leerlingen van Simon de Herlam ingeschreven in de Liggeren. Zijn eerste leerling was Hennen Eemes in 1506. In 1507 gaat een zekere Henneken Besaens bij een Symon in de leer. Joos van Wezele is de derde in 1510, gevolgd door Peter Janssone in 1514, maar ook hier wordt Simon niet met toenaam genoemd. In 1516 neemt van Herlam twee leerlingen in dienst: Driesken en Henneken Baseliens. Het lijstje wordt afgesloten met Dries Scoemakers in 1522 en Giecken Van Hove in 1524.¹⁴⁸ De Liggeren vermelden bij twee gevallen niet de achternaam van de schilder bij wie ze in de leer gingen. We weten dus niet zeker of de Herlam zijn atelier echt zo groot was als door Valentiner wordt beweerd.

¹⁴⁵ W.R. Valentiner, 'Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych', in: *Gazette des Beaux-Arts* XLV (1955), p. 5

¹⁴⁶ P. Rombouts en T. van Leries, *De Liggeren en andere historische archieven van de Antwerpse Sint-Lucasgilde*, Antwerpen, 1872, I., p. 56

¹⁴⁷ J. Snyders, *Geertgen tot Sint Jans* (The early Haarlem school of painting II), Chicago: The university of Michigan, 1960, p. 115

¹⁴⁸ P. Rombouts en T. van Leries, *De Liggeren*, pp. 65, 67, 73, 82, 86, 105, 109

Valentiner vangt zijn betoog aan met de bewering dat genoemde leerling Joos van Wezele waarschijnlijk identiek is aan Joos van Cleve. Joos van Wezele is volgens Valentiner zonder twijfel uit Cleve afkomstig, want de wapenschilden van enkele van zijn schilderijen en het feit dat hij in de Liggeren werd geregistreerd als Joos van Cleve bewijzen dat hij uit de streek van Cleve komt. Deze bewering is net zo onduidelijk als ze lijkt want Valentiner maakt hier een cirkelbeweging. Zijn vertrekpunt is hetgene dat hij juist wil bewijzen, namelijk dat van Wezele en van Cleve éénzelfde persoon zijn. Hij wijst ook op de relatie met Jan Joest van Calcar die uit Wesel afkomstig was en die door Baldass en Friedländer als zijn vermeende leraar werden aangeduid omdat hij hem geholpen heeft in de uitvoering van het Kalkar-altaarstuk. Volgens Valentiner opteerde Joos van Wezele voor de naam van Cleve omdat de provincie Cleve waarschijnlijk meer naambekendheid had voor Antwerpen dan de kleine stad Wesel.¹⁴⁹

Dat de in de Liggeren vermelde Joos van Wezele zich later van Cleve noemde, valt te betwijfelen. Het is namelijk zo dat Joos van Cleve in verschillende documenten geciteerd wordt als Joos van der Beke “die men hiet van Cleve”.¹⁵⁰ De eerste maal dat de naam Joos van Cleve in de Liggeren wordt vermeld, is in 1511 wanneer hij vrijmeester wordt.¹⁵¹ Het is wel zo dat tijdens de late 15^{de} en de vroege 16^{de} eeuw, de lage Rijn een centrum was voor schilders, beeldhouwers en boekillustrators. De stad Kleve is verbonden met de Rijn door een kanaal dat ten zuidoosten ligt van de Nederlandse stad Nijmegen, het economische en culturele centrum van Gelderland in de 15^{de} eeuw. In 1417 werd Kleve een hertogdom samen met omliggende steden als Kalkar, Wesel, Xanten en Emmerich.¹⁵² Er is dus weldegelijk een relatie tussen de plaatsen Kleve en Wesel, maar hoe creatief Valentiner hier ook mee omgaat, het uitgangspunt voor zijn identificatie staat op losse schroeven.

Het belangrijkste argument van Valentiner om de relatie tussen Joos van Cleve en de Morrisonmeester aan te duiden, is de engel op de compositie van de *Getroonde madonna bijgestaan door twee musicerende engelen* (privé bezit, New York). We vermoeden dat hij hier doelt op het werk uit het KMSKB dat we hierboven bespraken.

¹⁴⁹ W.R. Valentiner, 'Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych', in: *Gazette des Beaux-Arts* XLV (1955), p. 5

¹⁵⁰ J.O. Hand, *Joos van Cleve: The Complete Paintings*, New Haven: Yale University Press, 2004, p.5

¹⁵¹ P. Rombouts en T. van Lierus, *De Liggeren en andere historische archieven van de Antwerpse Sint-Lucasgilde*, Antwerpen, 1872, I.

¹⁵² J.O. Hand, *Joos van Cleve*, p.13

(cfr. 3.1.1.6. Maria met kind en musicerende engelen) Het is echter niet zeker dat dit werk ook effectief van de Morrisonmeester is. De engel die geknield de luit bespeelt voor de getroonde maagd verschijnt opnieuw in de Morrisontriptiek die, zoals we gezien hebben gekopieerd is van Memling's compositie in Venetie. De engel is een toevoeging van de Morrisonmeester. Een inval, stelt Valentiner, waar de Meester van de Morrisontriptiek zo trots op was dat hij deze herhaalde in de New York compositie.¹⁵³ Het gebeurt dat net deze engel gekopieerd werd door Joos van Cleve in een compositie van een *Madonna met kind en vier engelen* dat zich nu in de Walker Art Gallery in Liverpool bevindt.¹⁵⁴ (bijlage 85) Hier houdt de engel een muziekstuk in de handen in plaats van een luit zoals in de triptiek van Morrison. Het feit dat de luit beter past bij de knielende positie van de engel dan de partituur, is volgens Valentiner een bewijs dat Joos van Cleve kopieerde naar de Meester van de Morrisontriptiek en niet omgekeerd.¹⁵⁵ Dat de Morrisonmeester niet naar Joos van Cleve kopieerde is natuurlijk evident. De Morrisontriptiek wordt gedateerd begin 16^{de} eeuw. De triptiek uit de Walker Art Gallery wordt later gedateerd. Niets bewijst echter dat van Cleve naar de Morrisonmeester kopieerde. Modellen worden zo vaak overgenomen. We kunnen hoogstens beweren dat ze naar hetzelfde model gekopieerd hebben. In de vreemde "zwem"-positie van het Christuskind in Joos van Cleve's vroegere *Madonna met Sint Bernard* in het Louvre ziet Valentiner ook overeenkomsten met de Christusfiguur van de Morrisontriptiek. (bijlage 86)

Valentiner beweert dat het feit dat Joos van Cleve tweemaal kopieerde naar de Morrisonmeester en dit enkel in zijn vroege periode, het bewijs zou zijn dat van Cleve de leerling was van Simon de Herlam en daarom de Morrisonmeester moet zijn. Daarbij dateerde Friedländer het Louvre-schilderij van Joos van Cleve rond 1508, wat volgens Valentiner dicht genoeg ligt bij 1510, het jaar waarin we geloven dat hij werkte in het atelier van Simon van Herlam.¹⁵⁶

Dit argument valt bijna geheel te weerleggen. Vele werken zijn gemeenschappelijk bezit of althans zo wordt dat aangevoeld. Vaak werden modellen uitgewisseld tussen kunstenaars en ateliers van eenzelfde stad of andere steden. Bijeenkomsten of ontmoetingen tussen schilders, bijvoorbeeld tijdens jaarmarkten, begunstigen deze

¹⁵³ W.R. Valentiner, 'Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych', in: *Gazette des Beaux-Arts* XLV (1955), p. 5

¹⁵⁴ J.O. Hand, *Joos van Cleve*, p. 79

¹⁵⁵ W.R. Valentiner, 'Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych', in: *Gazette des Beaux-Arts* XLV (1955), p. 10

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 10

uitwisseling. Er zijn ook werken die omwille van het prestige dat ze uitstraalden of omwille van bijzondere artistieke kwaliteiten invloed uitoefenden op de plaats waar ze werden tentoongesteld.¹⁵⁷ (cfr. Hoofdstuk I)

Wesher bevestigt Valentiners identificatie van de Morrisonmeester als Simon van Herlam. Hij stelt dat Simon de Herlam rond 1524 stierf (hierna wordt hij niet meer vermeld in de Liggeren). Ervan uitgaande dat hij de gemiddelde leeftijd van 50 jaar had toen hij stierf, moet hij rond 1470 geboren zijn. Gezien hij pas in de Liggeren wordt ingeschreven in 1502 zou hij reeds ten tijde van Geertgen tot Sint Jans, wiens invloed in verschillende werken wordt onderkend, actief geweest zijn. De Hollandse afkomst, die het kernpunt vormt van Valentiners argumenten met betrekking tot de identificatie van de Morrisonmeester als Simon van Herlam, laat zich volgens Wesher door latere werken bevestigen.¹⁵⁸ Sommige werken, zo hebben we ook kunnen aantonen in het luik over de toeschrijvingsproblematiek, tonen ons zonder twijfel invloeden van de Haarlemse school of kunnen we in ieder geval zowel in Hollands als in Vlaams bereik localiseren.

¹⁵⁷ G. van Schoute en B. de Patoul, *De Vlaamse primitieven*, Leuven: Davidsfonds, 1994, p. 138

¹⁵⁸ P. Wesher, *Beiträge zu Simon van Haarlem, dem Meister des Morrison Triptychons*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen VII*, 1965, p. 175

3.2.3 Geertgen tot Sint Jans

De naam van Geertgen tot Sint Jans duikt eveneens vaak op in publicaties over de Morrisonmeester, meestal met betrekking tot de triptiek uit de National Gallery. Gezien deze triptiek niet van de Morrisonmeester is, is het dus wel mogelijk dat we er invloeden van Geertgen tot Sint Jans in herkennen, zonder dat deze ook invloed zou gehad hebben op de andere werken die aan de Morrisonmeester worden toegeschreven.

Over het leven van Geertgen tot Sint Jans is zeer weinig geweten. Het zou kunnen dat hij de jonge leerling is die in 1475-1476 geregistreerd werd in de Brugse gilde van illuminators (boekverluchters) als Gheerkin de Hollandere.

De belangrijkste bibliografische bron is Van Mander's *Schilderboeck*. Volgens hem behoorden Geertgen tot Sint Jans en Albert Ouwater tot de vroegste generatie schilders van de Nederlandse schilderkunst. In zijn biografie van Albert Ouwater schrijft Van Mander dat Geertgen een leerling van hem was. Daar is echter weinig bewijs van omdat het enige schilderij van Ouwater dat ons is overgeleverd, de *Heropstanding van Lazarus*, weinig Geertgen-achtige kenmerken heeft.¹⁵⁹

Een andere bron betreffende Geertgen tot Sint Jans, is een document in de vorm van een gravure, dat werd gepubliceerd door Jacob Matham van Haarlem, tussen 1621 en 1630. Het is een heel gedetailleerde kopie van Geertgen's *Lamentatie*. De inscriptie definieert Geertgen's status met de titels 'famulus' en 'pictor', wat betekent dat de schilder een dienstschilder was. Het intrigerende aan de inscriptie is dat Geertgen bij de toenaam van Leydanus wordt genoemd, wat zou impliceren dat Geertgen uit Leyden afkomstig zou zijn en niet uit Haarlem.¹⁶⁰

In tegenstelling tot zijn privé-leven kunnen we zijn beroepsleven zeer precies reconstrueren. Er zijn 14 werken die met relatieve zekerheid aan Geertgen tot Sint Jans worden toegeschreven. Ze zijn niet gehandtekend noch gedateerd, maar het auteurschap van twee panelen uit Wenen is met betrouwbare documenten bewezen. Het betreft een *Lamentatie* en een *Legende van de relictten van Johannes de Doper*.¹⁶¹ De andere werken werden met behulp van deze twee panelen uit Wenen aan Geertgen

¹⁵⁹ K. Van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, from the first edition of the *Schilder-boeck* (1603-1604), ed. Hessel Miedema, Doornspijk: Davaco, 1994-1999, p. 45

¹⁶⁰ J. E. Snyder, *Geertgen tot Sint Jans*, *The Early Haarlem school of painting* (II), p. 116

¹⁶¹ *Ibid.*, p.113

toegeschreven. Het is duidelijk dat Geertgen beïnvloed is geweest door de traditie van Ouwater en Bouts. Verschillende types die in Geertgen's schilderijen zijn teruggevonden, zijn zeer karakteristiek voor Ouwater en Bouts.¹⁶² Wanneer we even terugdenken aan het werk uit de York Art City Gallery (cfr. 3.2.1.2. Christus in het huis van Simon de Farizeeër), dat vroeger aan Bouts werd toegeschreven en vandaag de dag zeer twijfelachtig aan de Meester van de Morrisontriptiek, begrijpen we enigszins welke denkpiste er genomen werd om tot die toeschrijving te komen.

Geertgen ontleende ook zekere motieven aan Hugo van der Goes en vertoont stillistische invloeden van de jonge Gerard David die naar Brugge verhuisde in 1483-1484. Geertgen's grootste activiteit situeert zich tijdens de jaren 1480.¹⁶³

Al de kunstenaars die enige invloed hadden op het werk van Geertgen, zijn we reeds tegengekomen in ons betoog over de identificatie van de Morrisonmeester. Het zijn dezelfde kunstenaars die ook het werk van de Morrisonmeester hebben beïnvloed. Logisch dus dat het dan lijkt alsof Geertgen's werk de Morrisonmeester heeft beïnvloed.

De basis echter voor het herkennen van Geertgen's invloed in het werk van de Morrisonmeester is de triptiek uit de National Gallery. Valentiner ziet stilistische overeenkomsten met het werk van Geertgen. Zowel in de triptiek uit de National Gallery als in het Sint-Jansretabel van Valladolid herkent hij een relatie met Geertgen tot Sint Jans aan wie de triptieken volgens hem dicht gerelateerd zijn in compositie en type. De vleugels van het Sint-Jansretabel tonen de relatie met Geertgen in het uitgaan van het licht van het kind Jezus. Ook in de *Adoratie van de wijzen* uit Philadelphia ziet hij motieven die invloed verraden van Geertgen. De oudste wijze kust de arm van Christus en houdt daarbij diens arm vast op dezelfde manier als we kunnen zien in Geertgen's schilderij van hetzelfde onderwerp in het Praagse Rudolfinium. Ook het dikhoofdige christuskind met zijn starende ogen vindt Valentiner een Geertgen type.¹⁶⁴

Wat ons vooral aan Geertgen doet denken, is het licht van het gebouw op de achtergrond van de triptiek uit de National Gallery. Het is zeer kenmerkend voor Geertgen tot Sint Jans. Hij gaat op een speciale manier met het licht om. Denken we maar aan zijn *Geboorte*.

¹⁶² J. E. Snyder, *Geertgen tot Sint Jans*, p.117

¹⁶³ Ibid., p.117

¹⁶⁴ W.R. Valentiner, 'Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych', in: *Gazette des Beaux-Arts* XLV (1955), p. 8

Valentiner haalt ook het werk *Christus in het huis van Simon* aan. Volgens hem is dit werk gebaseerd op een compositie van Dirk Bouts. In de types van Magdalena en Christus echter vindt hij de compositie zeer gerelateerd aan Geertgen en in de achtergrond herkent hij figuren die hem doen denken aan Metsys.¹⁶⁵

Dit schilderij is echter zoals vermeld niet met volledige zekerheid aan de Morrisonmeester toe te schrijven.

Dat Geertgen tot Sint Jans de Morrisonmeester heeft beïnvloed is mogelijk, zijn oeuvre wordt dan ook veel vroeger gesitueerd. Toch is zijn relatie met de Morrisonmeester volgens ons slechts van stilistische aard en eerder gering. De redenering die de kunsthistorici volgen is gebaseerd op werken die ofwel niet van de Morrisonmeester zijn ofwel slechts met grote twijfel aan deze kunstenaar kunnen worden toegeschreven.

¹⁶⁵ W.R. Valentiner, 'Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych', in: *Gazette des Beaux-Arts* XLV (1955), p. 8

Algemeen besluit

Rond 1470 domineerde Brugge de internationale handel in Vlaanderen. Antwerpen had op dat moment nog niet de positie verworven die het vanaf het begin van de 16^{de} eeuw had. Het Antwerpen van de 15^{de} eeuw werd nog nooit ten gronde bestudeerd. Toch was de stad van groot belang voor de verspreiding van Vlaamse kunst in binnen- en buitenland. Omdat vermoed wordt dat het Sint-Jansretabel uit deze stad afkomstig is, hebben we ons verdiept in een eerste fase in het ontstaan van de stad als internationale kunstmarkt. Die eerste fase loopt van 1490 tot 1540, gelijklopend met de periode waarin het oeuvre van de schilder van het Sint-Jansretabel wordt gesitueerd.

De kunstmarkt ontwikkelde zich enerzijds vanuit de jaarmarkten en anderzijds vanuit de panden. Deze twee fenomenen lagen aan de basis van een eerste grote periode van export van retabels van 1500 tot 1525. In die periode werd rond 1503 het Sint-Jansretabel besteld door Gonzálo Gozález de Illescas en zijn vrouw Marina de Estrada. Door het ontbreken van documenten kan niet bewezen worden op welke manier het retabel in Valladolid is terechtgekomen. De weinige voorhanden literatuur kan ons wel een aantal denk pistes aanreiken over hoe deze aankoop zich voltrokken heeft.

Een eerste piste is die van de Spaanse jaarmarkten. Deze verliepen volgens hetzelfde principe als de markten in de Nederlanden. In de provincie Valladolid was de bekendste die van Medina del Campo, die daarenboven faam genoot omwille van de vele kunsttransacties die er werden voltrokken.

Een tweede piste is die van de dynastieke betrekkingen. Er was een intensief verkeer van gezagshebbers tussen Spanje en de Nederlanden die vaak met hele vloten de overtocht maakten. De Vlaamse kunst was enorm geliefd aan het hof van Isabella en Ferdinand en gezien de positie die González de Illescas genoot, is hij daar ongetwijfeld mee in aanraking gekomen. Tenslotte waren er ook veel Spanjaarden in onze contreien aanwezig. Tijdens de tijdelijke verhuizing van de Spaanse natie van Brugge naar Antwerpen rond 1488, zijn er verschillende Vallasoletanen mee verhuisd. Valladolid was dus vertegenwoordigd in Antwerpen. Omgekeerd waren er ook Nederlandse kooplieden in Spanje aanwezig, die zich bezighielden met de import van Vlaamse koopwaar.

Het Sint-Jansretabel is een prachtig staaltje van Vlaamse schilderkunst en werd in 1504 geplaatst in de Johannes de Doperkapel van de Sint-Salvatorkerk in Valladolid. In de

nog bewaarde inscriptie lezen we dat het retabel besteld werd door Gonzálo González de Illescas en zijn vrouw. Hoewel het retabel in oude bronnen regelmatig werd besproken, was het zinvol het nog eens van dichtbij te bestuderen. De buiten- en binnenluiken vertonen een opmerkelijk kwaliteitsverschil en een andere tekentechniek. Deze analyse van het werk heeft geleid tot onze conclusie dat er twee handen aan dit retabel hebben gewerkt. Dat het met andere woorden gemaakt werd in een atelier door ofwel een meester en zijn leerling, ofwel een meester en een assistent.

Heden ten dage wordt het werk toegeschreven aan de Morrisonmeester. Aan deze onbekende meester werden doorheen de geschiedenis een groot aantal werken toegeschreven. We hebben die werken onderverdeeld in drie groepen. Het uitgangspunt voor de eerste groep, het kernoeuvre, was de groep werken die Friedländer aan de Morrisonmeester heeft toegeschreven en die in de huidige literatuur nog steeds aan hem worden toegeschreven. Het zijn er vijf: De Morrisontriptiek, naar een kopie van een altaarstuk van Memling, een *Maria met kind, heiligen en engelen in een tuin* uit de National Gallery, een *Adoratie* uit Philadelphia, het Sint-Jansretabel en een triptiek met de *Aanbidding der wijzen* uit Zaragoza. Aan deze lijst van Friedländer hebben we één werk uit het KMSKB - *Maria met kind en musicerende engelen* - dat aan de Morrisonmeester wordt toegeschreven, toegevoegd.

Na een grondige analyse en vergelijking van deze werken, waarbij we getracht hebben steeds de Morrisontriptiek als uitgangspunt te nemen, zijn we tot een belangrijke bevinding gekomen: de triptiek met *Maria met kind, heiligen en engelen in een tuin* uit de National Gallery werd onterecht toegeschreven aan de Meester van de Morrisontriptiek. Het kwaliteitsverschil met de Morrisontriptiek, die niet veel later dan de triptiek uit de National Gallery werd geconcipieerd, is opmerkelijk. Het gevolg van deze foutieve toeschrijving is dat het werk ten onrechte deel uitgemaakt heeft van het debat over de identiteit van de Morrisonmeester.

Een tweede groep werken hebben we besproken onder de noemer twijfelachtige toeschrijvingen. Van deze groep, bestaande uit 4 werken, is er maar één dat effectief dicht bij het oeuvre van de Morrisomeester staat: *Maria met kind en twee engelen*.

Echter, de argumenten die het werk aan de triptiek van Memling (*Maria met kind en musicerende engelen*) liëren, doen ons besluiten dat het om een werk van een Memling-imitator gaat en dat het niet behoort tot het oeuvre van de Morrisonmeester.

Een laatste groep werken bestempelen we als onjuiste toeschrijvingen. Het zijn werken die zonder onderzoek geklasseerd zijn als zijnde van de Morrisonmeester.

Wat de identificatie betreft waren er drie strekkingen. Zoals vermeld heeft de triptiek uit de National Gallery onterecht deel uitgemaakt van het identificatiedebat. Wanneer kunsthistorici het hebben over de Hollandse invloed die ze in het werk van de Morrisonmeester herkennen, wordt deze triptiek altijd als voorbeeld genomen.

Dat heeft er mede toe geleid dat Valentiner de Morrisonmeester identificeerde als een Hollandse meester, Simon van Herlam. We hebben proberen aan te tonen dat zijn bewijsvoering vertrekt vanuit een foutieve redenering.

De triptiek uit de National Gallery heeft er eveneens voor gezorgd dat in de meeste literatuur betreffende de Morrisonmeester de naam van Geertgen tot Sint Jans voorkomt. Het kan zijn dat deze laatste de Morrisonmeester stilistisch heeft beïnvloed, maar het gaat zeker niet om een en dezelfde persoon.

De meest courante veronderstelling is dat het oeuvre in de omgeving van Quinten Metsys werd geconcipieerd. We konden aantonen dat er inderdaad veel aanwijzingen zijn die duidelijk maken dat het oeuvre van de Morrisonmeester veel verwantschap vertoont met dat van Metsys. Wel zeker is dat hij niet de schilder van het Sint-Jansretabel is en dat de Morrisonmeester niet als Metsys kan geïdentificeerd worden. Daarvoor zijn de verschillen tussen het oeuvre van de Morrisomeester en twee vroege altaarstukken van Metsys te groot. Niettemin is zijn invloed onbetwistbaar. Daarenboven was Metsys vertrouwd met het werk van Memling.

De Morrisonmeester kan volgens ons geen leerling geweest zijn van Metsys, omdat zijn eerste leerling, Ariaen pas in 1503 vrijmeester werd. We kunnen dus niet anders dan besluiten dat de Morrisonmeester een in het atelier van Metsys werkende assistent was, of een op zichzelf werkende vrijmeester die het werk van Metsys goed kende.

Besluitend zouden wij het profiel van de Morrisonmeester in één zin als volgt omschrijven:

Een in Antwerpen actieve meester van wie het oeuvre grote invloed heeft ondervonden van het werk van Quinten Metsys, zonder dat hij daarbij zijn eigenheid heeft verloren wat geresulteerd heeft in een oeuvre van hoogstaande kwaliteit dat tot in Spanje bekend is geworden.

Bibliografie

- AGAPITO Y REVILLA, J., *Del Valladolid Artístico y Monumental. La capilla de San Juan Bautista en la Parroquia del Salvador* en Bol. De la Soc. Castellana de Excursiones, 1912, p. 502-510, p. 540-546; 1913, p. 26-29, 50-52, 73-76, 97-101; 1914, p. 344-349
- BAEDECKER, K., *Espagne et Portugal, manuel du voyageur*, s.l., 1908
- BAKER, C en HENRY, T., *The National Gallery – Complete illustrated catalogue*, Londen: Yale University Press, 1995
- BOSARTE, I., *Viage artístico á varios pueblos de España*, Madrid, 1804
- BOSSCHERE, J., *Quinten Metsys*, Brussel : Van Oest, 1907
- COHEN, Walter, *Studien zu Quinten Metsys*, Bonn, 1904,
- CONDE DE BORCHGRAVE D'ALTENA, J., *La missa de San Gregorio*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, mei-juni, 1959
- DAVIES, M., *Early Netherlandish school*, London : National Gallery, 1945
- DAVIES, M., *The National Gallery London*, Antwerpen: De Sikkel, 1953
- DE BOSQUE, A., *El Retablo flamenco de la iglesia san salvador de Valladolid*, archivo español de arte, TOMO XLVII, num 185
- DE BOSQUE, A., *Quentin Metsys*, Bruxelles, 1975
- DE VOS, D., *Hans Memling: het volledige oeuvre*, Antwerpen: Mercatorfonds Paribas, 1994
- DOEHAERD, R., *Etudes Anversoises. Documents sur le commerce international à Anvers 1488-1514*, Parijs : S.E.V.P.E.N., 1963
- Edades del hombre, el arte en la iglesia de castillia y leon*, Salamanca: Europa Artes Gráficas, 1988
- FICKAERT, F., *Metamorphosis ofte wonderbaer veranderingh ende leven van den vermaerden Mr. Quinten Massys, consigh grof-Smit ende schilder binnen Antwerpen*, Antwerpen, 1648
- FAGEL, R., *Iberisch Vlaanderen: Antwerpen toont culturele betrekkingen met Castilië*, in: *Vitrine*, vol 8, 1995, nr. 6, p. 38-41
- FAGEL, R., *De Hispano-Vlaamse wereld. De contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders (1496-1555)*, Brussel, 1996
- FRIEDLÄNDER, M.J., *Quinten Metsys*, (Early Netherlandish Painting, VII), Brussels: La conaissance, 1967
- FRIEDLÄNDER, M.J., *Quinten Metsys*, (Altniederländische Malerei, VII), Leiden 1967
- FRIEDLÄNDER, M.J., *Meister des Morrison Triptychons*, Leipzig: Seemann, 1915
- GONZÁLEZ GARCIA-VALLADOLID, *Valladolid. Sus Recuerdos y sus Grandezas*, Valladolid, 1900
- GONZALEZ MORAL, M., *El indicador de Valladolid*, Valladolid, 1864

- GORIS, J. A., *Les colonies marchands méridionales (Portugais, Espagnols, Italiens) à Anvers de 1488 à 1567*, Leuven : Uystpruyst, 1925
- HEYMANS, H., *Quentin Matsys*, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, XXXVII
- HUVENNE, P., *Het museumboek*, Gent: Snoeck-Ducaju & zoon, 2003
- JUSTI, C., *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, Berlin, 1908
- JUSTI, C., *Der Altarschrein des Licenciaten Gonzalez in S. Salvador zu Valladolid*, in *Jahrb. Preuss. Kanstsamml.* 1887, p. 24-29
- KAMEN, H., *Spain 1469-1714. A society of conflict*, New York: Longman Inc., 1983
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, *Inventariscatalogus van de oude schilderkunst*, Brussel, 1984
- LIEVENS-DE WAEGH, L., *Les Primitifs Flamands. Le Musée National d'art ancien et le Musée National des farences de Lisbonne*, Brussel, 1991
- MARTI Y MONSO, J., *Los Calderones y el monasterio de Nuestra Señora de Portaceli*, Bol. De la Sociedad Castellana de excursiones, TIV, 1909/1910
- MUND, H. en STROO, C., *Early Netherlandish Painting (1400-1500). A Bibliography (1984-1998)*, Brussel, 1998
- Museum voor Oude Kunst. Een keuze* (Inventariscatalogus), Brussel, (KMSKB), 2001
- NIETO GALLO, G., *'El retablo de San Juan Batista en la Iglesia del Salvador de Valladolid. Quentin Metsys o Adriaen Skilleman?'*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Valladolid, XIII-XXI (1941)
- ORTEGA Y RUBIO, J., *Historia de Valladolid*, Valladolid, 1881
- ORTEGA Y RUBIO, J., *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1895
- PHILIPS jr. W.D., *Merchants of the Fleece: Castilians in Bruges and the Wool Trade*, in: *International Trade in the Low Countries (14th – 16th Centuries)*, Leuven: Garant, 2000
- PONZ, A., *Viaje de España*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947
- POST, C.R. en WETHY, H.E., *The beginning of the renaissance in Castile and Leon*, (History of Spanish Painting IX), Cambridge: Oxford University Press, 1960
- PRIMS, F., *De geschiedenis van Antwerpen, VII: Onder de eerste habsburgers (1477-1555)*, zestiende, zeventiende en achttiende boekdeel, Antwerpen: Standaard Boekhandel, 1938
- PRIMS, F., *De arbeid van de Antwerpse Natiën in de geschiedenis, van het midden der 13^e E tot rond 1565*, in: *Katholieke Vlaamsche Hoogeschooluitbreiding: Verhandelingen.*, Antwerpen: Kiliaan, 1922
- QUADRADO, J-M., *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza é historia*. Tomo Valladolid, Palencia y Zamora, Barcelona, 1885, p. 112
- ROMBOUTS, P. en van LERIUS, T., *De Liggeren en andere historische archieven van de Antwerpse Sint-Lucasgilde*, Antwerpen, 1872, I., S. 73
- RYCKAERT, M. en VANDEWALLE, A., *Brugge. Geschiedenis van een Europese stad.*, Tiel: Lannoo, 1999
- SANGRADOR VITTORES, M., *Historia de la Muy noble y Leal Ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1854

- SILVER, Larry, *The paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford: Phaidon, 1984
- SNYDER, J., *Geertgen tot Sint Jans, the early Haarlem school of painting (II)*, Chicago: The university of Michigan, 1960
- SMEYERS, M., *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) : een Vlaams primitief te Leuven*, Leuven: Peeters, 1998
- STEPPE, K., *Spaans mecenaat en Vlaamse kunst in de zestiende eeuw*, in: Duvosquel, J.M., Vandevivere, I., (ed.) *Luister van Spanje en de Belgische steden I (1500-1700)*, Brussel, 1985
- SWEENEY, B., *John G. Johnson Collection: Catalogue of Flemish and Dutch paintings*, Philadelphia, 1972
- TOURNEUR, V., *Quentin Metsys, Médailleur*, Brussel : Imprimerie medicale et scientifique, 1920
- VALENTINER, W.R., '*Simon van Herlam, the Master of the Morrison Triptych*', in: *Gazette des Beaux-Arts*, XLV (1955), pp. 5-10
- VAN PUYVELDE, Leo, *Edouard Portugalois*, Brussel: Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, 1954
- VAN SCHOUTE, G., en DE PATOUL, B., *De Vlaamse Primitieven*, Leuven: Davidsfonds, 1994
- VAN WEVERKE, H., *Brugge en Antwerpen. Acht eeuwen Vlaamsche handel*, Gent, 1941
- VERMEYLEN, F., *Painting for the market: commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout: Brepols, 2003
- VOET, L. *Het geografisch en institutioneel kader van de Spaanse Nederlanden*, in: Duvosquel, J.M., Vandevivere, I., (ed.) *Luister van Spanje en de Belgische steden I (1500-1700)*, Brussel, 1985
- WESHER, P. *Beiträge zu Simon van Haarlem, dem Meister des Morrison Triptychons*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen VII*, 1965
- WINKLER, J. *Altniederländische Malerei*, Berlijn, 1924