

Overdruk uit

Oud Holland

Jaargang 1986

Het grafmonument van Jan van Scorel

Van de vele schilders van naam uit de 16de en 17de eeuw is Jan van Scorel de enige bij wiens graf een imponerend monument werd opgericht. Dat houdt geen verband met zijn roem als kunstschilder, maar met zijn maatschappelijke waardigheid; hij was namelijk kanunnik van het kapittel van St. Marie in Utrecht en in deze kerk werd hij begraven. Dit kanunnikaat, dat hem enige jaren tevoren te Rome door de 'Utrechtse' paus Adriaan IV was toegezegd, verkreeg Scorel in 1528. Op het graf van een kanunnik lag een steen met zijn naam en overlijdensdatum. Vaak was ook het familiewapen in de zerk uitgehouwen. Daarnaast was het mogelijk dat aan een wand of pijler een memorietafel was aangebracht, waarop de overledene (al of niet in combinatie met een heilige of met een religieuze voorstelling) was afgebeeld. De tekst, die wederom naam en geboortedatum van de dode bevatte, riep doorgaans op tot gebed voor de ziel van de overledene.

Bij de eerste afbraakfase van de Mariakerk in 1712 (waarbij de voorgevel en de eerste travee verloren gingen) was het monument al direct verdwenen. Het is alleen nog bekend uit de beschrijving van Arnold Buchelius in diens *Monumenta passim in templis ac monasteriis Trajectinae Urbis atque agri inventa*, Utrecht 1592. Buchelius beschrijft het monument opnieuw in zijn *Commentarius rerum quotidianarum*, ook wel *Diarium* genoemd.¹ Carel van Mander behandelt in zijn *Schilderboek* (Haarlem 1604) niet het monument als zodanig, maar geeft wel teksten, die zich erop bevonden.² De uitvoerigste beschrijving is die van Buchelius in zijn *Monumenta*. Op een ruwe schets zijn diverse teksten aangegeven, die op het monument te vinden waren (afb. 1). Centraal staat een leeg tondo, waarin volgens de schrijver vroeger een portret van Scorel door Anthonie Mor had gezeten. Later schreef hij er in de marge bij dat dit portret zich bij een kleinzoon van Scorel bevond. Het tondo was omgeven door een omlijsting, volgens het bijschrift van Bentheimer steen. Op de tekening is deze lichtelijk wit-geel van kleur. Onder het tondo bevond zich op een rechthoekig vlak een tekst: 'SCEPTRALIGONIBUS AEQUO' (ik [de dood] maak scepters gelijk aan houwelen). Onder de omlijsting is een blauw gekleurde tombe getekend, volgens het bijschrift 'ex lapide caeruleo' (uit blauwe, d.w.z. Naamse steen). Op de tombe staat in het midden een kelk, aanduidend dat het een graf van een geestelijke betreft, op de hoeken staan twee ornamenten die op fonteinen lijken. Op de rand van de tombe de tekst: 'RELIQUUM SCORELII CANONICI' (de overblijfselen van kanunnik Scorel). De tombe rust op een basis, die een aanvankelijk foutief overgenomen, maar later verbeterd opschrift draagt: 'FINIS MORS, SIC



1
Arnold Bachelius, ingekleurde
 pentekening met het graf-
 monument van Jan van Sc
 in de Mariakerk te Utrecht
 Utrecht, Gemeentelijke
 Archiefdienst.

2
Anthony Mor, portret van J.
 van Scorel, Society of
 Antiquaries, London.

SUNT HOMINIS VANA OMNIA PRAETER / QUAM CUI DIVINO PECTUS AMORE
 CALET' (de dood is het einde, alles van de mens is ijdel, behalve voor hem,
 wiens borst gloeit van godsliefde).

De beschrijving in het *Diarium* beperkt zich niet tot de teksten op het monu-
 ment maar geeft ook informatie over de wijze, waarop de onderdelen in de kerk
 zijn geplaatst: 'Johannis Scorelii, pictoris excellentissimi et hujus templi cano-
 nici, est ibidem sepulcrum, cum non indocia sculptura ad parietem in lapi-
 de candido: MORS SCEPTRA LIGONIBUS AEQUAT. in pavimento: RELIQUUM
 SCORELI CANONICI. et infra hoc distichum: FINIS MORS SIC SUNT HOMINES
 VANA OMNIA PRAETER QUAM CUI DIVINO PECTUS AMORE CALET'.³ Buche-
 lius geeft hierin aan, dat de eerste tekst zich in de wand bevindt, gebeiteld in
 witte (dus Bentheimer) steen, en de volgende teksten in de vloer. Carel van
 Mander eindigt zijn beschrijving van het leven van Jan van Scorel met de
 vermelding van een portret, dat Scorels leerling Anthonie Mor in 1560, twee
 jaar voor de dood van zijn leermeester had gemaakt. Onder het portret stond
 volgens Van Mander geschreven: 'Addidit hic arti decus, huic ars ipsa deco-
 rem, quo moriente mori est, haec quoque visa sibi' en 'Ant. Morus Phi. Hisp.
 Regis Pictor I. Schorelio Piet. F. A.^o. M.D.LX' (hij bracht de kunst roem en de
 kunst bracht roem aan hem. Toen hij stierf, dacht de kunst dat ook zij stierf;
 Anthonie Mor, schilder van Philips, koning van Spanje, heeft dit gemaakt voor
 de schilder Jan van Scorel in het jaar 1560). Vervolgens geeft Van Mander een
 latijnse tekst, waarboven links 'epithaphium' (grafschrift) en rechts D.O.M.
 staat, een afkorting van 'Deo optimo maximo (sacrum)' (toegewijd aan de
 hoogste god), een afkorting die in de romeinse oudheid op tempels en altaren,
 maar in de late middeleeuwen vaak op grafmonumenten te vinden was. De
 latijnse tekst luidt: 'Io. Schorelio, Pictorum sui seculi facilè principi, qui post
 aedita artis suae monumenta quam plurima, maturo decedens senio, magnum
 sui reliquit desiderium. Vixit annos 67. menses 4. dies 6. Obijt a nato Christo,
 A.^o. 1562. 6 Decembris' (Aan Jan van Scorel, ruimschoots de vorst van de
 schilders van zijn tijd, die na zoveel mogelijk toonbeelden van zijn kunst te
 hebben voortgebracht op rijpe leeftijd stervend, een groot gemis achterliet. Hij



leefde 67 jaar, 4 maanden en 6 dagen. Stierf in het jaar 1562 na Christus' geboorte op 6 december).

Daaronder volgt een vertaling van een latijns gedicht van Lampsonius, dat in originele versie voorkomt op een door Hieronymus Coek gegraveerd portret van Scorel.⁴ Het luidt: 'Ick werdt altijd gheroemt den eersten, die bewesen / Den Nederlanders heb, dat wie wil Schilder wesen / Moet Room besoecken gaen; en hebben door ghebracht / Pinceelen duysent, oock veel verwe, boven desen / In dese school ghemaelt veel stucken weert ghepresen, / Aleer hij eerlijck mach een Constnaer wezen gh'acht'. Hoewel de latijnse tekst niet vermeld staat bij Buchelius moet hij gezien het woord 'epitaphium' er boven zeker verband houden met het graf van Scorel. Of de Nederlandse tekst (in de latijnse versie uiteraard) ook bij het grafmonument te lezen was is onduidelijk, maar zeker niet onmogelijk. Later zal op mogelijke samenhang van teksten en monument nog worden teruggekomen.

De gegevens bij Buchelius en Van Mander hebben tot diverse theoreticën geleid over het uiterlijk van Scorels grafmonument. Men is het er over eens dat het portret van Scorel door Anthonie Mor in de Society of Antiquaries te Londen, identiek is met datgene dat zich volgens Buchelius vroeger in het grafmonument bevond maar later bij Scorels kleinzoon 'Sipenes' (Sijpenesse) berustte (afb. 2).⁵ Het Londense portret is immers een tondo, bovendien staat eronder een tekst die overeenkomt met het laatste deel van het opschrift dat Van Man-



3

der geeft: 'ANT. MORUS PHL HISP. REGIS PICT. IO. SCORELIO PICTORI S.A.^oMDLX'. Tijdens de tentoonstelling 'Jan van Scorel in Utrecht' in het Centraal Museum te Utrecht in 1977 werd door Van Asperen de Boer en Faries op dit portret infraroodreflectografie toegepast. Hierbij bleek, dat oorspronkelijk onder het portret het eerste deel van Van Manders tekst had gestaan: 'ADDIDIT HIC ARTI DECUS, HUIC ARS IPSA DECORUM, QUO MORIENTE MORI EST, HAEC QUOQUE VISA SIBI'. Volgens Van Asperen de Boer en Faries was dit het eigenlijke onderschrift; het tweede, zakelijke deel van de inscriptie zou dan in eerste instantie op de ronde lijst om het portret kunnen hebben gestaan. Bij de verwijdering van het tondo uit het monument zou dan de inscriptie op de lijst alsnog zijn aangebracht over de oorspronkelijke heen. Zo zou immers duidelijk blijven, wie schilder en voorgestelde waren, een plausibele theorie.⁶ Over de interpretatie van de tekening van Buchelius bestond in grote lijnen overeenstemming. Hoogewerff beschrijft de tombe aldus: 'Ce monument consistait en un sarcophage sculpté, que supportaient quatre petites colonnes, et que couvrait une pierre plate. Il avait l'aspect d'un autel. Il y avait un socle carré flanqué de deux anges agenouillés, probablement en bronze; en haut contre le mur, on voyait le portrait de Scorel, dans un cadre de pierre, avec, à droite et à gauche, des colonnes en pierre de Bentheim' (...). 'Sur la dalle, devant le monument, était inscrite l'épithaphe, qu'on trouve dans van Mander, et que probablement il faut lire ainsi: D.O.M. JOANNES SCORELIUS PICTORUM SUI SAECULI FACILE PRINCEPS' etc. (dan volgt de rest van de tekst uit Van Mander).⁷ In de catalogus van de tentoonstelling van 1977 vindt men een interpretatie die enigszins verschilt van die van Hoogewerff: 'Volgens Buchelius is het in Carrarisch marmer uitgevoerd. Twee geknielde putto's met gedooft fakkels flankeren de basis, waarop de tekst: Finis Mors (...). Op twee zuiltjes rust de tombe, die ook als altaartafel lijkt te worden beschouwd (...). Op de dekplaat tekende Buchelius twee 'levensbronnen' en een kelk. Mogelijk zijn dit in werkelijkheid evenals de twee putto's geschilderde toevoegingen geweest (...).'⁸

Beide auteurs interpreteren het monument dus als een wandgraf in Italiaanse stijl, waarbij een stenen imitatiesarcofaag onder een afbeelding van de over-

Fragmenten van de zerk van Jan van Scorel, opname vlak na de vondst, september 1984.

Fragmenten van de zerk van Jan van Scorel, Utrecht, Het Catharijneconvent.

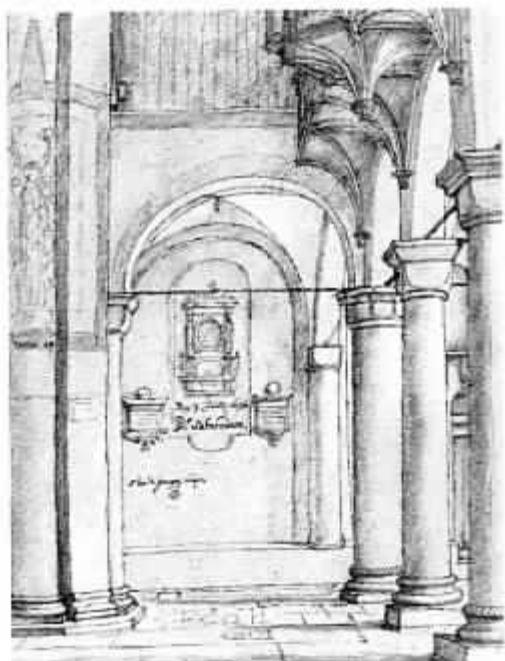


4

ledene staat opgesteld. Deze reconstructies lijken op het eerste gezicht overeen te stemmen met de tekening en de tekst van Buchelius, zij het dan dat over Carrarisch marmer bij hem niets is te vinden. Toch zijn zij in tegenspraak met Buchelius' beschrijving in het *Diarium*; daarin staat immers, dat de tekst 'MORS SCEPTRA LIGONIBUS AEQUAT' in de wand in witte steen is aangebracht maar de twee andere teksten in de vloer te vinden waren.

Een bodenvondst in het voorjaar van 1984 maakte inderdaad duidelijk, dat het grafmonument er anders had uitgezien, dan men tot nu toe had aangenomen.

Bij graafwerkzaamheden in zijn tuin stuitte de huisbewaarder van het pand van de Oud-Rooms-Katholieke Aalmoezenierskamer aan de Mariahoek te Utrecht, de heer M.C.J. van Rijn, op drie fragmenten van Namense steen, waarop vlak beeldhouwwerk en tekstfragmenten (afb.3). De vinder vermoedde terecht met belangrijk historisch materiaal te doen te hebben en nam contact op met de stadsarcheoloog. Deze determineerde de stenen als fragmenten van een grafzerk en waarschuwde op zijn beurt het Catharijneconvent. Toen men van hieruit de fragmenten kwam bekijken, was het belang van de vondst niet meteen evident. Pas toen de tekstfragmenten werden vergeleken met Buchelius' beschrijving van de grafmonumenten in de Mariakerk, werd duidelijk, dat het hier ging om resten van het grafmonument van Jan van Scorel. Twee van de drie aangetroffen stukken steen vormen samen de linkerhelft van de zerk, het derde de rechterbovenhoek (afb.4). Uit de fragmenten blijkt dat de tekening van Buchelius geïnterpreteerd moet worden als de voorstelling van een monument van Bentheimer steen in de wand en daaronder een zerk van blauwe, d.w.z. Namense steen. Deze zerk toonde, toen hij nog gaaf was, in reliëf een tombe met op de hoeken van het deksel een vaas, bestaande uit een schaal op voet, waarin een baluster. Vanaf de top van de baluster hangt aan beide zijden een korenaar en aan de rand van de schaal zijn met strikjes twee bladeren bevestigd. In het midden moet, blijkens Buchelius' schets een kelk hebben gestaan als aanduiding dat het hier een graf van een priester betreft. De tombe zelf bestaat uit twee zones, de bovenste versierd met een 'tabula ansata' met opschrift tussen guirlandes, de onderste met knorren. De



5



6

5
Pieter Saenredam, tekening van het interieur van de Mariakerk te Utrecht (detail Parijs, Fondation Custodia (Coll. F. Lugt) Instituut Néerlandais).

6
Pieter Saenredam, interieur van de Mariakerk te Utrecht, Amsterdam, Rijksmuseum.

sarcofaag staat op pilastervormige poten, die drie cannelures vertonen en uitlopen in roofdiertenen met nagels. Bij de geheel bewaarde linkerpoot is goed de achterzijde van een gelijkvormige maar gladde poot zichtbaar. Zo wordt in ondiep reliëf toch een zekere diepte gesuggereerd.

De sarcofaag rust op een basement waarop tussen twee met grotesken versierde pilasters het distychon is aangebracht. Aan weerszijden van de tombe zijn twee putti weergegeven, die ieder een fakkel doven door deze ondersteboven tegen de grond te houden.

Op de gevonden fragmenten zijn van de inscriptie op de tabula ansata de letters *NICI* zichtbaar (de letter *N* voor de helft) en van de inscriptie op de sokkel '*FINIS MORS SIC SÛT H / QUAM CUI DIVINO P*'. Hoewel de gevonden zerkfragmenten in een aantal details afwijken van de tekening van Buchelius, geeft de tekst crop, identiek met de door Buchelius vermelde inscripties, de doorslag bij de identificatie.

Na de berging kwamen de stenen naar het Catharijneconvent als gezamenlijk bruikleen van de vinder en de eigenaar van de grond (de Oud-Rooms-Katholieke Aalmoezenierskamer) aan de Stichting Oud-Katholiek Museum.

De steenfragmenten geven veel informatie over de vorm van het grafmonument van Jan van Scorel. Die wijkt wezenlijk af van de voorstelling die men zich op grond van de tekening van Buchelius er van had gemaakt. De interpretatie van de sarcofaag als onderdeel van een Italianiserend wandgraf onder het in een omlijsting gevatte portret van Scorel blijkt onjuist. Het gegeven uit het *Diarium*, dat de teksten met uitzondering van '*MORS SCEPTA LIGONIBUS AEQUAT*' in de vloer te vinden waren, had te denken moeten geven, maar de suggestie die de dispositie van de beide onderdelen in de tekening van de *Monumenta* gaf in de richting van een italianiserend wandgraf, was zo dwingend, dat men over de aanwijzing 'in pavimento' in het *Diarium* heeft heen gelezen. Achteraf zijn er eigenlijk aanwijzingen te over. In Buchelius' beschrijving van de Mariakerk (en andere kerken) blijken de in tekening blauw gekleurde stenen, aangeduid als '*ex lapide caeruleo*', alle betrekking te hebben

op zerken in de grond. Van deze zerken worden de omtreklijnen vaak niet aangegeven, maar slechts spreukbanden met de daarop voorkomende teksten, familiewapens en (soms) ornamenten, die dan vaak lichtblauw zijn gekleurd. Zij lijken zo losse onderdelen in de vloer in plaats van elementen uit een zerk. Zo is ook bij de zerk van Scorel geen omtrek aangegeven maar alleen het reliëf binnen de zerk en de bijbehorende teksten. Ook in andere opzichten is de tekening misleidend. De proporties kloppen niet, de sarcolaag is te gedrongen, waardoor het Buchelius ook niet gelukt is het distychon op het basement in twee regels te schrijven. Alleen het opschrift 'RELIQUUM SCORELII CANONICI' heeft voldoende plaats maar neemt relatief veel meer ruimte in dan bij het origineel het geval blijkt te zijn. De putti aan weerszijden van de tombe lijken op de tekening wel volwassen engelen in lange tunieken, de vazen op de hoeken fonteinen.

Zo blijkt Buchelius' tekening dus een globale omlijsting van teksten op Scorels grafsteen te zijn en allermindst een in details correcte weergave van de zerk. Van de schets van de omlijsting van de tondo kan hetzelfde worden aangenomen. De voor deze laatste gebruikte witgele verf correspondeert met het materiaal, dat wordt aangeduid als Bentheimer steen, zoals het blauwe van de tekening van de zerk correspondeert met de aanduiding 'ex lapide caeruleo'. Dat de gevonden fragmenten tot een zerk in de vloer behoord hebben, blijkt tenslotte ook uit het formaat van de steen die oorspronkelijk ca. 200 × 85,5 cm moet hebben gemeten. Bovendien zijn met name in de linkeronderhoek slijsporen zichtbaar, die het gevolg zijn van het er over heen lopen door kerkgangers.

Overigens is de slijtage relatief gering voor een grafsteen van meer dan vier eeuwen oud. Dit strookt met de veronderstelling dat de steen reeds in de vroege 18de eeuw onder de grond is geraakt, een gedachte die berust op het feit dat het monument in het westelijk deel van de Mariakerk was geplaatst, welk deel in 1712 is afgebroken.⁹

De plaats van het grafmonument

Naar aanleiding van de vondst der fragmenten werd voor het eerst het probleem van de exacte plaats van Scorels grafmonument binnen de Mariakerk aan de orde gesteld. Buchelius' tekst in de *Monumenta* bevat een duidelijke indicatie dat deze in ieder geval in het westelijk deel moet worden gezocht. Aan het begin van de pagina met de schets van het geheel geeft Buchelius uitdrukkelijk aan, dat hij zich vanaf dat moment 'ad partem templi occidentalem' bevindt. Het grootste deel van zijn rondgang door de Mariakerk heeft hij dan al achter de rug. Begonnen in het 'paradijs' (het zuidelijk transeptportaal dat fungeerde als hoofdingang) kiest hij vervolgens zijn route langs koor, noordelijk deel en schip. Na behandeling van het westelijk gedeelte eindigt hij met het aan de zuidzijde van de kerk grenzende 'choraalhuis'. Heel exact kan de plaats van het grafmonument echter worden vastgesteld met behulp van een tekening van Pieter Saenredam uit 1636 (afb. 5). Deze tekening, die zich in het Institut Néerlandais (Fondation Custodia) te Parijs bevindt, toont de eerste travee van de zuidelijke zijbeuk gerekend van het westen, van noord naar zuid gezien.¹⁰ Tegen de zuidwand op de achtergrond is een grafmonument aangeduid, dat zich in een blinde nis bevindt. De details zijn niet erg duidelijk maar duidelijk zichtbaar is een leeg tondo binnen een omlijsting. In onderdelen ziet het monument er anders uit dan op de tekening van Buchelius. Eerder bleek echter al dat deze laatste zeer onnauwkeurig is bij de weergave van de reële situatie, omdat bij hem de tekeningen meer als omlijsting van de opgetekende teksten fungeren, dan dat zij een precieze afbeelding van de grafmonumenten geven. Ander-



7
Grafmonument voor een
kanunnik van de Mariakerk
Utrecht, 1ste kwart 16de
eeuw, Utrecht, Centraal
Museum.

zijds is het monument ook op de tekening van Saenredam schetsmatig aangegeven, zodat het niet verwonderlijk is dat beide in details niet geheel met elkaar overeenkomen. Dat deze tekening vóór 1984¹¹ nooit in verband gebracht is met het graf van Scorel is waarschijnlijk toe te schrijven aan de suggestieve werking van Buchelius' schets: het tondo met omlijsting en de tombe met de treurende putti vormen daar op het eerste gezicht één geheel omdat zij in hetzelfde vlak lijken gedacht.

Links en rechts op de tekening van Saenredam zien we twee vierkante, met een bol bekroonde architecturale omlijstingen. Getuige de horizontale arceringen is er in elk een tekst aangebracht. Bij Buchelius vindt men echter geen andere teksten dan de opschriften op de zerk en de architecturale omlijsting van het tondo. Zoals reeds vermeld, geeft Carel van Mander, behalve de teksten direct betrokken op het portret door Mor, nog twee teksten waarvan er één zeker en de ander wellicht verband hield met Scorels graf. Waarschijnlijk stonden deze te lezen op de beide aan weerszijden van het monument aangebrachte vierkante tafels. Misschien zijn deze later geplaatst dan het monument zelf en waren ze er nog niet toen Buchelius de kerk beschreef.

Opmerkelijk is, dat Saenredam het epitaaf van Scorel tot centraal motief van de hele voorstelling maakte en dat hij signatuur en datum 'den 3 july 1636/Pr. Saenredam' in de nis onder het epitaaf heeft aangebracht en niet op de onder-rand van het blad. De verleiding is groot te veronderstellen dat Saenredam heel bewust zijn naam met die van zijn beroemde 16de-eeuwse vakgenoot heeft willen verbinden. In 1636 moet het, ondanks de verwijdering van het portret, door de opschriften nog overduidelijk zijn geweest, dat Scorel hier begraven lag. Hoe het epitaaf er in details heeft uitgezien blijft, ondanks Saenredams tekening, onduidelijk maar zijn blad verschaft over de dimensies globale gegevens.

Links onder het wandgraf geeft Saenredam het door hem gekozen oogpunt aan met de toevoeging '5 voet hoogh ruym'. De toevoeging 'ruym' bij de vijf voet hoogte van het oogpunt laat natuurlijk enige marge naar boven open maar kennelijk was de gebochelde Saenredam zelf zo'n 150 cm lang! Als de Amsterdamse voet van 28,31 cm is aangehouden moet de onderzijde van het centrale epitaaf zich bevonden hebben op minstens 3,10 m en de bovenkant op minstens 4,64 m. Het tondo op de tekening zou een middellijn van minstens 45 cm hebben (in werkelijkheid meet dat van het portret door Mor in de Society of Antiquaries te Londen 56 cm). Schuin voor het epitaaf, ten opzichte daarvan enigszins naar het westen, tekent Saenredam zo'n 150 cm uit de wand in de eerste rij grafstenen vanaf de zuidwand een zerk die qua lengte ongeveer 230 cm zou meten (ter vergelijking: Scorels grafsteen had oorspronkelijk een lengte van ca. 200 cm). Deze steen is ook te zien op een schilderij van Saenredam dat hierna nog ter sprake zal komen. Men moet zich bij de geconstateerde verschillen wel blijven bedenken, hoe klein op Saenredams tekening de details zijn waarom het in feite gaat. In werkelijkheid meet het tondo op de tekening nog geen centimeter en de grafsteen in de vloer zo'n 4 cm. Dat de via het oogpunt gevonden maten toch nog vrij goed corresponderen illustreert juist de betrouwbaarheid van Saenredam's tekening. Duidelijk blijkt in ieder geval wel dat Buchelius in de *Monumenta* epitaaf (en grafsteen) wel héél globaal aanduidt; het vastleggen van genealogische gegevens en familiewapens, dáár was het hem op de eerste plaats om te doen.

Een glimp van Scorels graf in de Mariakerk toont nog een paneeltje, zonder datum of signatuur maar ongetwijfeld van Saenredam, geschilderd omstreeks 1640 (afb.6).¹² De schilder bevindt zich hier in de zuidelijke zijbeuk in de tweede travee vanuit het westen en kijkt naar het westen in de richting van het meest zuidelijke buitenvenster in de westgevel. Onder dit venster ziet men drie bejaarde mannen, van wie de middelste een gebaar maakt in de richting van de vloer, waarin Scorels grafsteen ligt. Het lijkt niet uitgesloten dat Saenredam hiermee een bijzondere bedoeling heeft gehad, bijvoorbeeld te wijzen op de vergankelijkheid van de aardse roem (i.c. de roem van Jan van Scorel).¹³ Van het eigenlijke grafmonument ziet men overigens niet veel maar opmerkelijk is dat het tekstbord dat rechts van het epitaaf was aangebracht enigszins verschilt van de situatie op de tekening van 1636; op deze laatste ziet men bovenop een bol maar op het paneel een kleine obelisk. Hoe de werkelijke situatie was zal wel altijd onduidelijk blijven tenzij nog ooit ontwerptekeningen of nieuwe fragmenten opduiken. Wat betreft de zachte, gemakkelijk te verwerken Bentheimer steen van de omlijsting van het tondo-portret, is de kans daarop echter bijzonder klein.

De geschiedenis van het grafmonument

Over het wel en vooral het wee van de Mariakerk sinds de tijd van beeldenstorm(en) en Alteratie is nogal veel bekend, maar wat daarbij de directe gevolgen voor Scorels grafmonument waren kan slechts in grote lijnen worden nagegaan. Bij de beeldenstorm van 1566 was de Mariakerk gespaard gebleven maar veertien jaar later, een jaar na de Alteratie van 1579, werd grote schade toegebracht.¹⁴ Door toedoen van de deken van het kapittel, Lambertus van der Burch, konden alleen de voorwerpen die het kostbaarst werden geacht (met name de beroemde eenhoorns van Sint Marie) in veiligheid worden gebracht. Mogelijk heeft een directe nakomeling van Jan van Scorel in deze jaren het portret laten weghalen. In Buchelius' handschrift *Monumenta* van 1592 is opgetekend, dat het stuk berust bij een 'nepos' van de schilder, genaamd 'Sipe-

ness'. Men heeft verondersteld dat met deze kleinzoon Cornelis van Sijpeness is bedoeld wiens sterfdatum (20 november 1635) Buchelius in zijn *Notae Quotidianae* vermeldt.¹⁵ Waarschijnlijk heeft dezelfde schrijver in de *Monumenta* het gegeven over de verblijfplaats van het tondo op een later tijdstip dan 1592 toegevoegd: de notitie is in een grotere letter en wat slordiger geschreven. Blijkens de schets was het schilderij zeker al in 1592 verdwenen, wat heel goed omstreeks 1580 gebeurd kan zijn, bijvoorbeeld door toedoen van Scorels oudste zoon, Pieter Jansz Sipeness. Deze zal omstreeks 1533 (het jaar waarin Jan van Scorel zijn eerste testament liet opstellen) geboren zijn en blijkt in 1596 het beroep van wijnhandelaar uit te oefenen. Hij trouwde twee keer en had verscheidene kinderen.¹⁶ De eerder genoemde Cornelis van Sijpenesse was waarschijnlijk zijn oudste zoon. Kennelijk gold het grafmonument van Scorel dus als familiebezit zodat zijn nazaten in roerige tijden rechtens over het portret konden beschikken. Dat maakt het ook waarschijnlijk dat Scorel er tijdens zijn leven zelf al plannen voor heeft gemaakt en die (ten dele) ten uitvoer heeft gelegd, wat blijkt uit de recent gevonden datum 1559 op het portret.¹⁷

In brieven en geschriften uit de 17de eeuw wordt van Scorels graf, voor zover thans bekend, geen melding gemaakt maar de herinnering aan de kanunnik-schilder bleef bij de kapittelheren van Sint Marie, nog enige tijd in ere. Zo vermeldt Johannes de Wit, kanunnik van Sint Marie hem in 1615 in een brief vanuit Parijs aan Buchelius naar aanleiding van nieuwe ontwikkelingen rond de Mariakerk waarover de laatste hem had bericht. De Wit verheugt zich erover te horen dat Abraham Bloemaert aan de Mariaplaats in een huis van het kapittel van Sint Marie is komen wonen, zodat het wel lijkt of de schijn van Jan van Scorel hem daartoe heeft uitgenodigd, uitstekende en leidinggevende schilders als beiden zijn.¹⁸ Honderd jaar later lijkt van die piëteit voor Scorels nagedachtenis echter weinig meer te zijn overgebleven. Vanaf december 1710 werden er door de kapittelheren van Sint Marie plannen ontwikkeld om de bouwvallig geworden westelijke gevel en de eerste travée af te breken. Een nieuwe gevel zou zo'n zes meter meer naar het oosten moeten worden opgetrokken. Burgemeesters en vroedschap bewilligden al heel snel op voorwaarde dat een nieuwe gevel zou worden gebouwd en het plaveisel vernieuwd, alles op kosten van het kapittel. Dat gebeurde in 1712 metterdaad en in een trots opschrift in de westgevel lieten de verantwoordelijke kanunniken hun naam na alloop vereeuwigen. De reden voor deze snelle operatie was kennelijk gelegen in de omstandigheid dat in 1712/13 in Utrecht vredesonderhandelingen werden gevoerd ter afsluiting van de Spaanse Successieoorlog. Een van de partijen was Engeland, waarmee de Republiek een bondgenootschap had; kennelijk was men in Utrecht ervoor beducht, dat de Mariakerk, sinds 1651 gedeeltelijk in gebruik door de Engelse gemeente, juist tijdens het verblijf in de Domstad van de anglicaanse gasten particeel zou kunnen instorten. Scorels wandmonument en grafsteen moeten bij deze afbraak zijn opgeruimd. Uiteindelijk zijn de drie brokstukken die in 1984 werden opgegraven in de achtertuin van Mariahoek 15 op zo'n 30 meter van hun oorspronkelijke plaats opgedoken. Vanwege de geringe diepte waarop zij werden aangetroffen (zo'n 10 cm) lijkt het tamelijk waarschijnlijk dat zij eerst in de 20ste eeuw daar zijn terechtgekomen. Wellicht hebben zij oorspronkelijk gelegen in de aangrenzende binnenhof van de Oude Rooms-Katholieke Aalmoezenierskamer, waarvan de tuin tijdens de Tweede Wereldoorlog opnieuw werd aangelegd. Wellicht zijn de drie brokstukken toen al 'gevonden' en zo'n 10 meter verder netjes naast elkaar in de belendende tuin van de huisbewaarder van het pand gedeponneerd. Het Aalmoezeniershuis zelf dateert voor het grootste gedeelte uit 1738/39; het oostelijk

Donatello, Grafmonument
voor Johannes XXIII in het
apüsterium te Florence.

Inürea Sansovino, grafmonu-
ment voor kardinaal Girolamo
Basso in de S. Maria del
Populo in Rome.



8



9

deel bevat echter nog ruimten van het middeleeuwse choraalhuis dat aan de zuidzijde van de Mariakerk grensde. Het is niet denkbeeldig dat in 1738/39 de bij de bouw in de weg liggende brokstukken al eens zijn verplaatst. Dat de overige brokstukken van de grafsteen nog ergens in het areaal 'Mariakerk' onder de grond liggen lijkt allerminst uitgesloten maar de kans dat zij zich bevinden op een onbereikbare plaats, onder bestaande bebouwing bijvoorbeeld, is tamelijk groot. Overigens kan het materiaal ook heel goed in bijvoorbeeld 1711 of 1738 zijn afgevoerd om ergens tot dorpel of pui te worden verwerkt.

De vorm en de dispositie van het grafmonument in verhouding tot de laat-middeleeuwse grafmonumenten in de Noordelijke Nederlanden en Italië

Het grafmonument van Scorel bestond dus uit twee hoofdelementen: een monument aan de wand en een zerk in de vloer. Een dergelijke combinatie sloot nauw aan bij een groep van grafmonumenten van kanunniken en andere mannen van aanzien uit de late middeleeuwen. Deze bestonden doorgaans uit een zerk in de vloer, met vermelding van naam en overlijdensdatum, en een memorietafel aan de wand. Deze memorietafels hadden in de Noordelijke Nederlanden vaak de vorm van een beschilderd drieluik en meestal was er een religieuze voorstelling op te zien, al of niet in combinatie met het portret van de overledene en zijn familie. Aangezien stichtersportretten echter ook op altaarstukken voorkomen, is het vaak niet meer uit te maken wat de oorspronkelijke functie is geweest van bewaard gebleven triptieken. Hierdoor zijn in de kunst-historische literatuur memorietafels vaak als altaarstukken aangeduid, ook al hebben ze nooit als zodanig dienst gedaan. Er waren ook in koper gegraveerde memorietafels, maar daarvan zijn er maar weinig bewaard gebleven. Tenslotte bestonden er in steen gehouwen memorietafels, die in de wand waren ingelaten; deze waren wat betreft de Noordelijke Nederlanden vooral populair in de stad Utrecht. Dat hing ongetwijfeld samen met het feit dat hier vanouds steenhouwersateliers aanwezig waren in verband met de Dombouw. Met



10



11

name van kanunniken is een aantal beeldhouwde memorietafels overgeleverd. Deels zitten zij, zwaar beschadigd, nog in de oude binnenstadkerken, deels bevinden zij zich in musea. Zo bevat de collectie van het Centraal Museum een aantal van deze stenen reliëfs, die voor het merendeel uit het in de 19de eeuw gesloopte restant van de Utrechtse Mariakerk komen (afb. 7). Hoe deze beeldenstorm en Alteratie overleefd hebben is niet duidelijk, maar het relatief geringe gebruik van juist deze kapittelkerk voor de gereformeerde eredienst kan daarbij een rol hebben gespeeld. In Buchelius' *Monumenta* zijn overigens weinig memorietafels beschreven. Een belangrijk deel ervan zal in 1592 of al weggehaald en verborgen, ofwel vernietigd zijn geweest.

Het graf van Jan van Scorel past weliswaar in de traditie van het laat-middeleeuwse grafmonument in de Noordelijke Nederlanden, maar de wijze waarop de ontwerper daaraan vorm heeft gegeven vertoont uitgesproken invloed van het Italiaanse wandgraf, dat als een eenheid was opgevat. Bij de laat-middeleeuwse monumenten hier te lande waren zerk en memorietafel duidelijk gescheiden elementen, die in hun vormgeving en dispositie geen betrekking op elkaar hadden. De grafsteen was zo bewerkt dat het geheel bekeken moest worden uit het oosten; dat overledenen met het hoofd naar het westen werden begraven correspondeerde daarmee. De memorietafel kon bij de zerk aan de wand of pijler zijn aangebracht. Bij Scorel bestaat er een duidelijk organisch verband in vormgeving en plaats tussen de zerk en de memorietafel. De zerk vertoont een horizontaal beeldvlak. Voorstelling en teksten moeten niet uit het voeteneind, het oosten, worden gezien, maar uit het noorden. Van dat standpunt zag men immers de sarcofaag op de zerk en de memorietafel aan de zuidwand als één geheel. Elementen van het Italiaanse renaissance wandgraf werden zo binnen de Utrechtse traditie geïncorporeerd. Ook Buchelius moet het zo gezien hebben. In de tekening in de *Monumenta* heeft hij tussen epitaaf en zerk niet 'in pavimento' neergeschreven wat hij elders wel doet, met als gevolg de onjuiste interpretaties in de kunsthistorische literatuur, waarvan in het eerste hoofdstuk sprake was.

lino da Fiesole, detail van
het Giugni-monument in de
kathedraal te Florence.

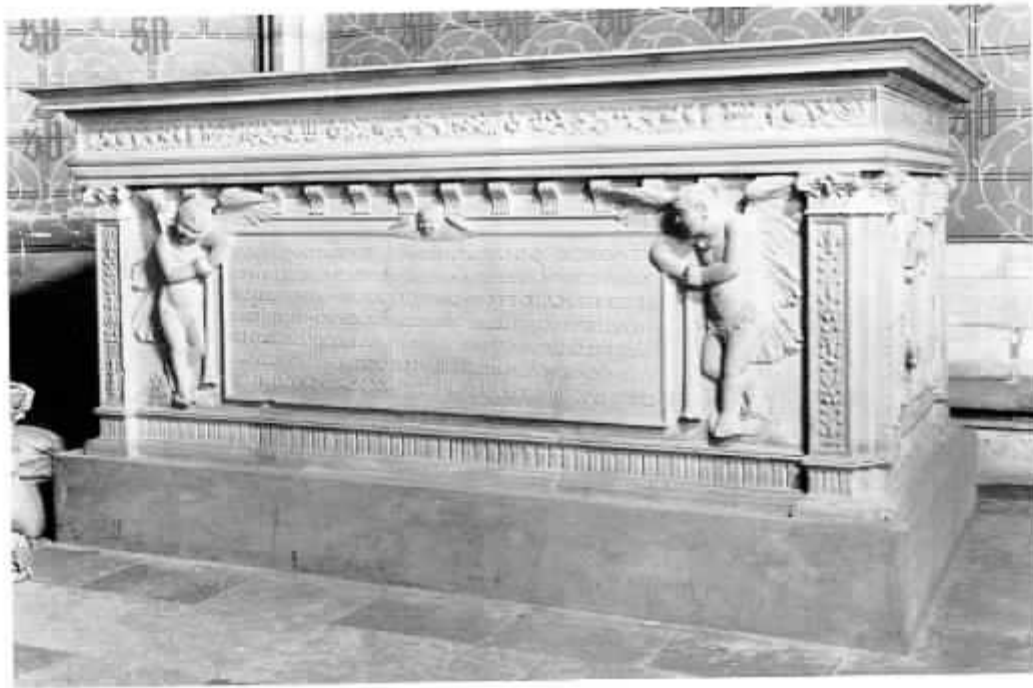
Jan van Scorel, buitenzijden
van het Stefanus en Jacobus-
altaar, Douai, Musée de la
cathédrale.

Wieland van Scorel, memo-
rialetafel van hertog Jan III van
Bourgondië, Kleeef, Kath. Pfarr-
kirche St. Maria Himmels-
kronen.



12

Maar hoe lag nu de formele verwantschap met de Italiaanse voorbeelden? De oudste wandgraven in renaissance stijl vormen de monumenten, die Donatello en Michelozzo voor respectievelijk Paus Johannes XXIII in het Baptisterium te Florence (kort na 1421) en voor Rainaldo Brancacci in de S. Angelo a Nilo te Napels (ca. 1427) vervaardigden.¹⁹ Beide monumenten hebben als gemeenschappelijk kenmerk onder meer een nis, waarin de gestorvene liggend is afgebeeld. Brancacci ligt op de rechthoekige sarcofaag, Johannes XXIII op een soort ligbed, dat op de sarcofaag is gezet. Boven in de nis is telkens een halffiguur van de madonna te zien. Bijna alle Italiaanse wandgraven uit de 15de eeuw, gemaakt voor hoge geestelijken, humanisten en andere prominenten, vertonen



13
Grafmonument voor koning
Katharina van Zweden,
den 16de eeuw, Uppsala
Domkyrka.

13

dit stramien. Vaak zijn putti (doorgaans vleugelloos) aan het monument toegevoegd. Deze houden nu eens de doek die over het rustbed is gespreid vast, dan weer fungeren zij als schilddragers. Soms staan zij onbewogen naast hun schild, soms hangen zij er treurend overheen. Ook krijgen zij wel eens gedoofte fakkels in de hand, die dan uiteraard ondersteboven vastgehouden worden. Dit is bijvoorbeeld het geval bij het monument voor de kardinaal van S. Angelo in de S. Marcello te Rome door Jacopo Sansovino (na 1511) en bij dat voor de Nederlandse paus Adriaan VI in de S. Maria dell' Anima door Baldassare Peruzzi en Niccolò Gribolo (ca. 1524).²⁰ De vorm van de sarcofaag, die steeds deel uitmaakt van deze monumenten, ondergaat in de loop van de 15de eeuw veranderingen. De rechthoekige vorm wordt vervangen door een soort romeinse badkuip met deksel, staande op monumentale poten. Aanvankelijk zijn deze sarcofagen zwaar van vorm, tegen 1500 worden ze platter en lager. Dit laatste ziet men bij de grafmonumenten die Andrea Sansovino tussen 1500 en 1510 vervaardigde voor kardinaal Manzi di Vicenza in de S. Maria in Aracoeli en voor de kardinalen Ascanio Sforza en Girolamo Basso in de S. Maria del Popolo (afb. 8), alle te Rome.²¹ Bij beide laatste staan de sarcofagen, waarop de gisant rust, op een rechthoekige sokkel, waarop tussen twee pilasters een tekst in een tondo. De decoratie op de door Andrea Sansovino ontworpen graven toont wat betreft de pilasters verwantschap met die op het monument van Scorel.

De sarcofaag op de zerk van Scorel sluit dicht aan bij die op de wandgraven die in het eerste kwart van de 16de eeuw te Rome werden vervaardigd. Dit betreft de vorm van de sarcofaag, de decoratie, de treurende putti met gedoofte fakkels, en zeker ook het kenmerk dat hij op een rechthoekige sokkel staat, waarop een tekstveld tussen twee pilasters. De ontwerper van de Utrechtse zerk moet deze Romeinse monumenten gekend en misschien wel met eigen ogen gezien hebben toen ze nog nieuw en actueel waren; zij hebben immers meer indruk op hem gemaakt dan andere, uit vroegere of latere tijd.

Op één essentieel punt wijkt de zerk af; de overledene is niet liggend op zijn sarcofaag afgebeeld. Voor een afbeelding van Jan van Scorel zag men op naar het monument, dat zich bevond in de wand boven de zerk waarin het konterfeitsel door Moro te zien was. Het vervangen van de gisant door een portret en buste van de overledene is eveneens een Italiaans gegeven. Het grafmonument voor bisschop Salutati door Mino da Fiesole in de dom te Fiesole (ca. 1465) bestaat uit een zware sarcofaag, die op reusachtige consoles hoog tegen de wand is bevestigd; op een console eronder staat de buste van de bisschop. Kort daarna vervaardigde Mino da Fiesole het Giugni-monument in de Badia te Florence waarop een reliëf met het portret van de overledene en profil en als buste is te zien (afb. 9 en 10). Het portret bevindt zich in een tondo, dat opgenomen is in de lunetvormige bekroning boven het monument. Dit is van het bekende type: een sarcofaag, waarop een rustbed met gisant.²² Bij het monument dat Matteo Civitali voor de in 1467 overleden Piero da Noceto in de kathedraal van Lucca maakte, flankeren in de lunet de bustes van Piero en zijn vrouw een tondo met de madonna.²³ Bij Civitali wekken de portretten nog reminiscenties aan stichtersportretten, maar bij de bustes van Mino da Fiesole is dat niet meer het geval. Zij lijken uitsluitend de trekken van de overledene voor het nageslacht te willen bewaren, en sluiten daarin aan bij de sarcofagen uit de Oudheid. Het aanbrengen van een portretbuste boven een graf komt daarna geregeld voor en neemt na 1500 nog sterk toe. Het portret wordt dan vaak het centrum van het monument en vervangt de gisant. Tegelijkertijd blijft de afbeelding van de Madonna, die we in de 15de eeuw doorgaans boven de gisant konden aantreffen, achterwege. Het is deze Italiaanse conceptie van een wandgraf met een als buste weergegeven portret van de overledene, die het graf van Scorel beïnvloed heeft; in plaats van een gebeeldhouwd is nu echter een geschilderd portret aangebracht.

De ontwerper van het monument

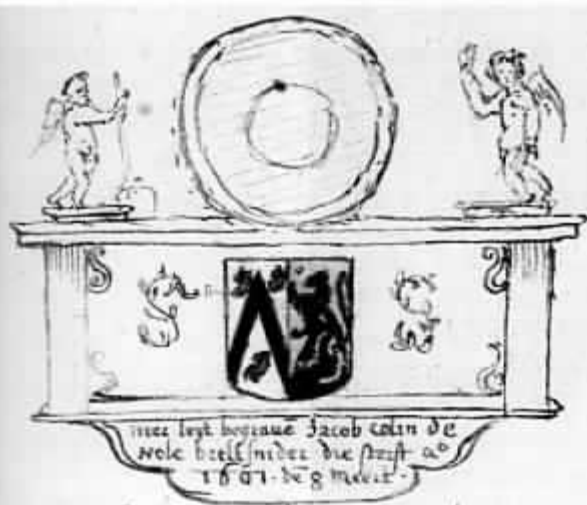
Veel pleit voor de gedachte dat Jan van Scorel het concept voor zijn grafmonument zelf bedacht en dat vervolgens bij zijn leven al aan anderen ter uitvoering gaf. Allereerst staat het vast dat Anthonie Mor in 1559 speciaal voor het grafmonument van Scorel en hoogstwaarschijnlijk op diens verzoek het tondo-portret heeft geschilderd. Vorm en formaat doet al op voorhand vermoeden dat dit geen 'gewoon' portret is; de opschriften bevestigen echter definitief het verband met Scorels grafmonument. Vast staat ook dat in de 16de eeuw in Utrecht en elders grafmonumenten of zerken soms al bij het leven van de betrokkenen werden ontworpen en uitgevoerd. In het geval van Otto Bloys van Treslong weten we, dat deze kanunnik van de Utrechtse Dom in 1585 van zijn kapittel officieel toestemming kreeg om 'zeekere zijne zerk' te laten maken;²⁴ blijkens het jaartal 1588, nog zichtbaar op deze overigens vrijwel weggesleten steen, kwam deze drie jaar later gereed om eerst na twaalf jaar dienst te doen.

Gezien de persoon van Scorel en het belang dat hij kennelijk aan zijn nagedachtenis heeft gehecht, ligt het voor de hand hem ook als ontwerper van het geheel te zien, maar te bewijzen valt dit moeilijk.

Een groot deel van de opbouw, met name de epitaaf aan de wand waarbinnen het tondo geplaatst was, is immers alleen bekend via de (zeer onbetrouwbaar gebleken) schetsen van Buchelius; bovendien is er over eventuele artistieke activiteiten van Scorel tussen 1551 en 1562 niets bekend (zelfs niet indirect via documenten) en over de periode 1541-1551 ook maar betrekkelijk weinig, zeker voorzover het eigenhandig werk betreft. Ten opzichte van de voorstel-

ling op de grafsteenfragmenten (met name de weergave van de sarcofaag) blijken er echter bij twee stukken, ontstaan in de jaren 1539/40, ikonografische aanknopingspunten te bestaan. Op het linker buitenluik van de memorietafel, geschilderd voor de in 1539 gestorven Johann III, hertog van Kleef (thans Pfarrkirche St. Mariä Himmelfahrt te Kleef), is een sarcofaag geschilderd waarop de hertog liggend is afgebeeld (afb. 11).²⁵ De voorstelling is slechts voor de linkerhelft bewaard; oorspronkelijk toonden de dichte luiken samen een doorlopend geheel. Nochtans is het duidelijk, dat deze massieve sarcofaag qua type enige overeenkomst vertoont met die op de grafsteenfragmenten. Bij nader inzien blijken bij de Kleefse sarcofaag op Italiaanse voorbeelden geïnspireerde elementen op nogal merkwaardige wijze te zijn aangepast aan de traditie van het noorden. Zo fungeert aan de bovenzijde een gekruld profiel als hoofdsteun voor de liggende hertog, ongeveer zoals het opgerolde uiteinde van de biezen mat waarop in het noorden vaak op graven overledenen worden afgebeeld. Zo'n profiel komt op Italiaanse tombes alleen andersom geplaatst voor. Op dergelijke tombes wenden de voorgestelden, zich uit hun liggende houding oprichtend, zich naar de toeschouwer; hier ligt de hertog in streng profiel op de sarcofaagdeksel uitgestrekt, geheel in noordelijke traditie. Het nogal beschadigde Kleefse luik is stellig geen eigenhandig werk van Scorel maar waarschijnlijk wel naar zijn ontwerp ontstaan. Veel meer formele verwantschap met de elegante sarcofaag op de zerk in het Catharijneconvent wordt aangetroffen op die welke Scorel geschilderd heeft op de middelste buitenluiken van het grote altaarstuk in het Musée de la Chartreuse te Douai (afb. 12).²⁶ Het werd omstreeks 1540 voor de Abdij van Marchiennes gemaakt in opdracht van abt Jacques Coene (1468-1542), die het vlak voor zijn dood als memorietafel te zijner nagedachtenis bestelde. Jacques Coene moet op het meest rechtse van de vier buitenluiken (dat helaas verloren is gegaan) als stichter zijn afgebeeld. In die context was het onlogisch hem ook nog eens op de middelste, en grisaille geschilderde buitenluiken, in de gedaante van een op de sarcofaag liggend beeld weer te geven. In plaats daarvan heeft Scorel bovenop de sarcofaag Stefanus en Jacobus de Meerdere, frontaal gezien en in zittende houding, afgebeeld; zij symboliseren zo de inhoud van het complexe veelluik dat een altaarstuk voor Stefanus én voor Jacobus is. De sarcofaag waarop zij zitten is veel Italiaanser van karakter dan die te Kleef. Veel in Rome en elders in Italië tussen 1470 en 1540 ontstane grafmonumenten vertonen zoals eerder vermeld, dergelijke tombes met gecanneleerde banden die uitlopen op leeuwenpoten. Dat geldt in veel mindere mate voor de knorren aan de onderzijde, die zó toegepast (niet onderling evenwijdig maar uitwaaiierend naar de buitenzijden) eigen inventie van Scorel lijken. Die uitzonderlijke knorren vindt men ook bij de tombe op Scorels zerk, mogelijk een aanwijzing dat Scorel deze laatste inderdaad zelf heeft ontworpen.

Het linker buitenluik te Douai toont een knielende engel met Coene's abtstaf en wapenschild met op de architectuur erboven zijn devies 'Finis (C)oromat'. De opvallend fraaie, klassieke letter kan Scorel heel goed ontleend hebben aan Serlio's architectuurboek *Regole generali di architettura*, dat in 1537 voor het eerst verscheen. Exact dezelfde letter vertoont echter ook het opschrift op Scorels zerk. Sterk met Scorels stijl verbonden is zeker ook de uitvoering van de putti op de zerk waarvan de linker vrijwel gaaf is bewaard gebleven. Deze putto staat qua type dicht bij het Christuskind van de 'Madonna met de wilde rozen'.²⁷ Overeenkomsten zijn er bijvoorbeeld bij de forse kuit en bovenbenen, zo ook bij het gezicht met het hoge voorhoofd en de talrijke korte krulletjes. Scorelachtig zijn ook de plooiyal en de wijze waarop de elegant



15

4
Arnold Bochelius, ingekleurde
ontekening met het wand-
pitaaf van Jacob Colijn de
Nole in de Paulusabdij te
Utrecht, Utrecht, Gemeente-
lijke Archiefdienst.

5
Zerk van Mauritius Grouf,
a. 1565, Utrecht, Dom.

gedrapeerde tuniek met een grote knoop op de rug wordt vastgehouden. Hierboven is reeds erop gewezen, dat de sarcofaag op de zerk van Scorel in vorm en decoratie nauw aansluit bij de grafmonumenten die in het eerste kwart van de 16de eeuw in Rome zijn vervaardigd. Hieruit volgde de veronderstelling, dat de ontwerper wellicht deze werken met eigen ogen gezien had toen zij nog nieuw en actueel waren. Van Jan van Scorel is bekend dat hij in de jaren 1523 en 1524 in Rome verbleef. Ook dit pleit voor de stelling dat Scorel zijn eigen grafmonument heeft ontworpen. Terwijl er dus nogal wat argumenten te geven zijn om Scorel als ontwerper te zien, blijft nog de vraag wie dan de facto, behalve Anthonie Mor, zijn concept heeft uitgevoerd. Het ligt in lijn der verwachting dat Scorel voor het steenhouderswerk de beste beeldhouwer heeft uitgezocht waarover men omstreeks 1560 in Utrecht beschikte.

De uitvoerder van het monument

Vanaf de ontdekking van de grafsteenfragmenten werd de Utrechtse beeldhouwer Jacob de Nole, zoon van de veel beroemder Colijn de Nole, als mogelijke uitvoerder ervan genoemd, maar voor deze hypothese kan geen ondubbelzinnig bewijs worden geleverd. In de rekeningen van het kapittel van Sint Marie wordt over Scorels grafmonument immers niets aangetroffen. Dat is ook begrijpelijk, daar de grafmonumenten door de kanunniken zelf of door hun nabestaanden werden bekostigd.

Twee factoren bemoeilijken de identificatie van de steenhouwer, die ongetwijfeld een voortreffelijk vakman was. Allereerst heeft deze beeldhouwer, zoals gezegd, waarschijnlijk niet naar eigen inventie gewerkt maar naar een ontwerp van Scorel. Dan ligt er nog een niet gering algemeen probleem, namelijk dat het kunsthistorisch onderzoek naar de Utrechtse renaissancebeeldhouwkunst

sinds zestig jaar tot stilstand is gekomen. Wat betreft Colijn en Jacob de Nole moet men daarom nog steeds terugvallen op een artikel van Muller²⁸ uit 1907 en een aanvullende studie van Ligtenberg²⁹ uit 1918. Weliswaar verscheen in 1961 een monografie *De beeldhouwers De Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen*,³⁰ maar voor het Utrechtse gedeelte werd toen volstaan met recapitulatie van de bekende gegevens. Binnen het kader van dit artikel kan slechts worden ingegaan op beeldhouwwerk dat met Scorels grafsteen in heel directe relatie lijkt te staan. Van één beeldhouwer, Colijn de Nole, staat vast dat hij met Scorel althans incidenteel heeft samengewerkt. Zeker in de periode 1540-1554 gold deze als de belangrijkste beeldhouwer die binnen Utrecht werkzaam was. In 1530 uit Kortrijk naar Utrecht gekomen, moet hij daar tussen 1554 en 1558 zijn overleden. Zijn enig overgebleven groter werk dat gedocumenteerd is vervaardigde hij voor de stad Kampen, waarvan het stadhuis tussen 1543 en 1545 van een prachtige schouw werd voorzien. Van Colijns Utrechtse werk is thans niets meer met zekerheid aan te wijzen, maar blijkens de rekeningen van het kapittel van Sint Marie ontving Colijn tussen 1538/39 en 1554/55 betalingen.³¹ Uit één document kan – althans eenmalige – samenwerking met Scorel worden afgeleid. De kameraarsrekeningen van de stad Utrecht vermelden namelijk voor 1553/54 een betaling aan 'Colijn de Nole, beeltsnijder, van dat hij in dezen stadshuyzinge Van Lichtenberch in den jare 49 werkende (was) aan de beelden en hoofden, die aldaer deur ordonnantie van Mr Johan van Schorel Canonick van Sinte Marie, gemaickt worden totter triumphie van de incompste van den prince van Hyspanie.' Ook van Jacob de Nole is slechts één gedocumenteerd werk (en dan nog fragmentarisch) bewaard gebleven. Directe samenwerking met Scorel blijkt nergens, maar met diens eventuele betrokkenheid bij de uitvoering van diens grafmonument moet alleen al bij ontstentenis van andere Utrechtse beeldhouwers van naam rond 1560 serieus rekening worden gehouden. Daarvoor pleit in ieder geval dat in de rekeningen van het kapittel van Sint Marie Jacob de Nole voor het eerst in 1560/61 wordt vermeld, dit in verband met enig reparatiewerk en een nieuw beeld voor het oxaal (in 1543/44 naar ontwerp van Scorel in de Mariakerk gebouwd). Door Schéle³² werd in 1960 gepoogd om, uitgaande van twee koninginnegraven in het Zweedse Uppsala, enig licht te werpen op het werk van vader en zoon De Nole in de overgangperiode van de vijftiger jaren. Wegens de nogal matige kwaliteit van dit beeldhouwwerk lijkt het echter uitgesloten, dat vakmensen als de De Nole's hier direct de hand in hebben gehad, maar werk uit hun atelier kan hier wel in worden gezien (afb. 13). De voorzijde van de tombe van koningin Catharina toont een uitgebreid opschrift, geflankeerd door twee putti die opgedoofde toortsen leunen. De tombe moet omstreeks 1550 zijn besteld door de Zweedse koning Gustaaf Wasa, van wie in ieder geval, o.a. uit Van Mander, bekend is dat hij in de jaren veertig met Scorel in contact heeft gestaan. Het enige gedocumenteerde werk van Jacob de Nole betreft de resten van het grafmonument voor Goert van Reede en Geertruyd van Nijenrode in de kerk van Amerongen. Vast staat dat Goert van Reede (gestorven in 1585) het nog tijdens zijn leven bestelde bij 'Mr Jacob Colijn'. Op grond van dit werk heeft Muller³³ eertijds een serie schoorsteenfrizen met enig voorbehoud op naam van Jacob de Nole gesteld. Het gaat hier zeker om Utrechts beeldhouwwerk uit het midden van de 16de eeuw maar de stukken verschillen onderling zó sterk dat moeilijk van een homogene, aan één kunstenaar toe te schrijven groep gesproken kan worden.

In verband met Scorels grafmonument is een interessant gegeven dat in 1580 de Utrechtse gedeputeerden Jacob de Nole opdroegen een grafmonument in

grafmonument voor Reinoud
van Brederode, ca. 1555,
Amsterdam, Ned. Herv. Kerk.



16

de Dom voor de juist gestorven aartsbisschop Frederick Schenck van Toutenburg te ontwerpen, dat evenwel door de verandering der tijden nooit werd uitgevoerd. Mogelijk hebben elementen hieruit alsnog dienst gedaan voor het grafmonument van Goert van Reede, dat in de volgende jaren moet zijn ontstaan. Spoedig daarop moet Jacob de Nole plannen hebben uitgewerkt voor het epitaaf boven zijn eigen graf in de Utrechtse Paulusabdij, dat Buchelius al in 1592 tekent terwijl Jacob de Nole pas in 1601 overlijdt.³⁴ In verband met Scorels grafmonument treft de uitzonderlijke vorm van dit epitaaf met middenboven een tondo, waarschijnlijk bedoeld voor een (gebeeldhouwd?) portret van de kunstenaar (afb. 14). Men kan echter – gesteld dat Scorels zerk inderdaad het werk van Jacob de Nole is – deze kunstenaar op stilistische gronden met nog twee andere werken verbinden.

Bijzonder veel overeenkomst met de grafsteenfragmenten vertoont, wat betreft de afwerking, de zerk op het graf van de in 1565 gestorven Utrechtse domkanunnik Mauritijs Grouf (afb. 15). Vooral bij de, ook hier aan weerszijden van een sarcofaag afgebeelde, putti lijkt een zelfde beeldhouwershand zichtbaar, in het bijzonder in de wijze waarop anatomie, haar, vleugels en tuniek zijn weergegeven. Bepaalde details bij de sarcofaag (bijvoorbeeld de gecanneleerde poten, uitlopend op roofdiertenen) lijken zonder meer van Scorels zerk overgenomen. Qua compositie zijn er echter grote verschillen. De zerk is wat beeldopbouw betreft van het gangbare type en moet, in tegenstelling tot die van Scorel, in de lengterichting worden bekeken. Er zijn van boven naar beneden drie hoofdelementen: een tekst in een met rolwerk versierde cartouche, een vruchtenkrans rondom een familiewapen en een sarcofaag waarop een geraamte, die geflankeerd wordt door putti. Die putti zijn ten opzichte van het geraamte disproportioneel groot terwijl onder de sarcofaag juist weer een

uiterst minuscuul kindje ligt op het motto 'paulatim' ('gaandeweg'). De horror vacui op Groufs zerk staat in schrill contrast met de klassieke opbouw en logische proportionering van Scorels grafsteen. Wellicht ziet men hier het verschil tussen een beeldhouwer rond 1560, werkend naar een tekening van Scorel en dezelfde vijf jaar later, werkend binnen de grenzen van zijn eigen mogelijkheden. Een belangwekkend punt van vergelijking biedt ook de staat van bewaring. Van Scorels steen is bijna de helft verdwenen maar wat resteert vertoont weinig slijtage; Groufs zerk, eveneens in Naamse steen, werd vanaf 1565 tot op heden belopen waardoor de hoge delen van het reliëf rigoreus zijn afgeplat. Een tweede werk dat, ondanks zijn ongelijksoortig karakter, interessante aanknopingspunten biedt met de gevonden fragmenten vormt het gaaf overgeleverde en bijzonder indrukwekkende grafmonument, voor Reinoud III van Brederode († 1556) en Philippotte van der Marck († 1536) opgericht in de Grote Kerk te Vianen met het daarbij behorende, helaas erg beschadigde altaar. Bijna een eeuw geleden zag Galland³⁵ er werk in van Jacob de Nole, ontstaan rond 1560, maar Ligtenberg³⁶ achtte ook een datum rond 1550 mogelijk en dacht dan aan diens vader 'als het de hand van Colijn, den meester van de schouw te Kampen verraadt'. Colijns hand verraadt het wat betreft de belangrijkste onderdelen inderdaad, maar er is ook nog die van een andere, zeer door Scorel beïnvloed meester te constateren. Dat geldt vooral voor de aan hoofd- en voeteinde staande engelen die paarsgewijs een op een pedestal staande kandelaber omvatten waarin een latere restauratie een vlam heeft gereconstrueerd; oorspronkelijk kon men er waarschijnlijk een kaars in bevestigen (afb. 17). Deze langgerekte figuren in wapperende gewaden met bijzonder gecompliceerde plooiën zijn ofwel sterk door Scorel beïnvloed of misschien door deze zelf ontworpen. Hetzelfde geldt voor de vier putti op de vier hoekpunten van de plaat waarop Reinoud en Philippotte liggend zijn afgebeeld. Zij functioneren als blazoenhouders maar drukken tevens toortsen (in de vorige eeuw door de toevoeging van mondstukken abusievelijk in trompetten veranderd) tegen de grond die van het zelfde type zijn als die op de zerk van Scorel. Het type van deze putti, met hun gedrongen bouw, korte krullen en elegante vingerhoudingen lijkt evenzeer van Scorel afkomstig. Wellicht heeft Jacob de Nole – als hij de maker was – ook hier naar een ontwerp van Scorel gewerkt. Mogelijk gebeurde dat na 1555 toen het atelier De Nole wat betreft de voltooiing van de opdracht voor Brederode in verlegenheid kan zijn geraakt door ziekte of overlijden van Colijn. Nadere bestudering van dit voor de kennis van de Nederlandse kunst in de periode 1550-1560 bijzonder belangwekkende grafmonument lijkt uit kunsthistorisch oogpunt dringend geboden. Het reliëf gaaf bewaarde geheel te Vianen doet het gemis van Scorels grafmonument in de Mariakerk dat de schilder/kanunnik voor zijn eeuwige memorie bedoeld had (maar nog geen twintig jaar ongeschonden in stand bleef) des te heviger voelen. Enige troost biedt de wetenschap dat, najaar 1986, te Amsterdam op de tentoonstelling in het Rijksmuseum 'Kunst voor de Beeldenstorm' het Londense tondo-portret van Scorel door Mor én de grafsteenfragmenten uit het Utrechtse Catharijneconvent tijdelijk in hun oorspronkelijke optische relatie te zien zijn.

NOTEN

¹ Arnold Buchelius, *Monumenta passim in templis ac monasteriis Trajectinae Urbis atque agri inventa*, Utrecht 1592, Utrecht Gemeentelijke Archiefdienst, Bibliotheek over Utrecht, nr. 1840 (de beschrijving van Scorels monument op fol.66 r.; Buchelius' *Diarium*, Utrecht, Universiteitsbibliotheek hs. 798. Het handschrift bestaat uit twee delen. Het eerste deel bevat een beschrijving van Utrecht; Scorels graf staat erin beschreven op fol.20 r. Deze beschrijving van Utrecht werd twee keer in druk uitgegeven, namelijk door P. van Musschenbroek, 12.pl., 1817 en door S. Muller Fz, in: *Rijdsagen en Mededelingen van het Historisch Genootschap*, 27 (1906). Voor verdere literatuur over het *Diarium*: catalogus tentoonstelling *Handschriften en Oude Drukken van de Utrechtse Universiteitsbibliotheek*, Centraal Museum Utrecht, Utrecht 1983 nr. 131.

² Carel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604, fol.236v.

³ Vertaling: 'Van Jan van Scorel, de zeer uitmuntende schilder en kanunnik van deze kerk is daar ook het graf, met in de wand een in witte steen gebeitelde geleerde inscriptie: 'De dood maakt scepters gelijk aan houwelen'. In de vloer [het opschrift]: 'De overblijfselen van kanunnik Scorel' en daaronder het volgende distichon: 'De dood is het einde, alles van de mens is ijdel, behalve voor hem, wiens hont gloeit van god-liefde'.

In afwijking van wat er werkelijk stond schrijft Buchelius in zijn *Diarium* 'HOMINES' in plaats van 'HOMINIS'. In zijn *Monumenta* schreef Buchelius aanvankelijk 'HOMINIS', wat hij later in de kantlijn verbeterde tot 'HOMINIS'.

⁴ J.E. van Someren, *Beschrijvende catalogus van de gegraveerde portretten van Nederlanders*, Amsterdam 1891, nr.5067, F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, IV, pag.184.

⁵ Society of Antiquaries, Londen, paneel, o 56 cm. Literatuur: G.J. Hoogewerff, *Jan van Scorel, Peintre de la Renaissance Hollandaise*, La Haye 1923, pag.106 (afb.63); C.H. de Jonge, 'Portretten van Jan van Scorel en Agatha van Schoonhoven', *Oud-Holland* 47 (1929), pag.275; A.M.M. Dekker, 'Portretten van Humanisten', I. 'Secundiana', *Hermeneus* 1970/71, pag.354; M.J. Friedländer, *Antonis Mor and his Contemporaries (Early Netherlandish Painting XII)* Leiden 1975, pag. 63 (pl. 180), nr. 364; catalogus *Jan van Scorel in Utrecht*, Centraal Museum Utrecht, Utrecht 1977, pag.73/74; nr.24.

⁶ J.R.J. van Asperen de Boer en Mally Faries, 'Research during the "Jan van Scorel in Utrecht" exhibition: a report', *Simulacrum*, Vol.9 (1977) pag.179-181.

⁷ Hoogewerff, *op. cit.* (noot 5), pag. 105/106.

⁸ Catalogus 'Jan van Scorel in Utrecht', *op. cit.* (noot 5), pag.72/73, nr.23.

⁹ H.M. Haverkate en C.J. van der Peet, *Een Keek van Papier*, Utrecht 1985, pag.46/47.

¹⁰ Tekening in pen en krijt, 300 x 395 mm, Instituut Néerlandais (coll. F. Lugt) Parijs; catalogus *Pieter Jansz Saenredam*, Centraal Museum Utrecht, Utrecht 1961, pag.226, nr. 163.

¹¹ In het kader van de eerste presentatie van de grafsteenfragmenten binnen het Catharijncolven, september 1984, werd voor het eerst gesuggereerd dat op deze tekening van Saenredam uit Parijs schetsmatig het grafmonument van Jan van Scorel is weergegeven. Dit idee werd vervolgens overgenomen door H.M. Haverkate en C.J. v.d. Peet, *op. cit.* (noot 9), pag.86 (afb.30).

¹² Paneel, 39 x 30 cm; Catalogus Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam / Maarssen 1976, pag. 492; Catalogus 'Pieter Jansz Saenredam', *op. cit.* (noot 10), pag.227/228, nr. 166 (afb.167).

¹³ Gary Schwartz, 'Saenredam, Huygens and the Utrecht Bull', *Simulacrum* vol. 1 (1966/67), pag. 69-94; in dit artikel wordt aangetoond dat Saenredams-kerkinterieurs niet in alle gevallen moeten worden gezien als een realistische weergave omdat soms uit de enscenering van het bijwerk een symbolische bijbetekenis valt af te leiden.

¹⁴ H.M. Haverkate en C.J. van der Peet, *op. cit.* (noot 9), pag.43/44.

¹⁵ Aernout van Buchell, *Notae Quotidianae*, uitgegeven door Mr. J.W.C. van Campen, Utrecht 1949, pag.58; '20 (november) Obiit Cornelius a Sypens ex peste ut quidam ferebant'.

¹⁶ Hoogewerff, *op. cit.* (noot 5), pag. 105.

¹⁷ Van Asperen de Boer en Faries, *op. cit.* (noot 6), pag.177-181.

¹⁸ Brieven van Johannes de Wit aan Arend van Buchel, uitgegeven door Dr. A. Hulshof en Dr. P.S. Breuning, *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap*, 61 (1940), pag.82/83. Dat Scorels nagedachtenis ook buiten de Mariakerk in ere werd gehouden blijkt uit het feit dat zich in de Domkerk een tekstbord of monument heeft bevonden met een tekst die op Scorel betrekking had. De tekst was ten dele ontleend aan die op het monument in de Mariakerk. Gedeeltelijk verwees hij naar Scorels betrekkingen met paus Adriaan vi. De tekst luidde: 'Reliquium Scorelii Canon. / Finis mors, sic sunt hominis vana omnia, praeterquam, cui divino pectus amore calet. / Vixit tempore Hadriani vi Pont. Max. cujus effigies aliquot pinxit accuratissime'. Dit gedenkteken wordt vermeld in het handschrift van W. van der Lely 'Urbis Trajectinae monumentorum collectio exhibens herorum, aliorumque beatae memoriae clarissimorum virorum insignia et epitaphia ac pleraque monumenta sepulcrata passim in templis ac monasteriis ut bis trajectinae atque agri inventa ab antiquitatum amatore collecta: ac scripta et delineata per Wm

van der Lely, Jud. 3^e, omstreeks 1750, Centraal Bureau voor Genealogie, Den Haag, pag. 34. Het landschap is gepubliceerd in *De Wapenkaart 1903/1904/1905*. Het gedenkteken wordt vermeld in de aflevering van 1905, pag. 73. Zie ook: E. J. Haslinghuis en C. J. A. Peeters, *De Doos van Utrecht, De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst*, II, De provincie Utrecht, eerste stuk, tweede aflevering, Den Haag 1965, pag. 403.

²⁹ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VI, *La scultura del quattrocento*, Milano 1908, pag. 258-262 (afb. 143/144); J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London 1958, pag. 42/43 (afb. 58/20).

³⁰ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, X (I, II, III), *La scultura del cinquecento*, Milano 1935-37, resp. X (I) pag. 614-616 (afb. 506) / X, (II), pag. 191-195 (afb. 143/145); J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, tekstdeel resp. pag. 56 (afb. 62), pag. 55/56 (afb. 61).

³¹ Venturi, *op. cit.* (noot 20), X, I, pag. 129-131 (afb. 101-111); Pope-Hennessy, *op. cit.* (noot 20), pag. 55 (afb. 57/58).

³² Venturi, *op. cit.* (noot 19), resp. pag. 640 (afb. 434/435) en pag. 645 (afb. 438).

³³ Venturi, *op. cit.* (noot 19), pag. 603-608 (afb. 470).

³⁴ E. J. Haslinghuis en C. J. A. Peeters, *op. cit.* (noot 18), pag. 391/392.

³⁵ G. Th. Lemmens, *Het deelsak van de familie Kani*, uitgave van het Nijmeegse Museum 'Commanderie van St. Jan' 1975, pag. 20 (afb.) en 23.

³⁶ Dit altaarstuk vormde in 1977 het middelpunt van de expositie 'Jan van Scorel in Utrecht' in het Centraal Museum, Utrecht en werd beschreven in de gelijknamige catalogus *op. cit.* (noot 5), pag. 86-95. Verdere literatuur: J. Guillaert, 'Un polyptique de Jan van Scorel peint

pour l'abbaye de Marchiennes', *Oud-Holland* 1964, pag. 89-98; J. G. van Gelder, 'Jan van Scorel in Frankrijk en Vlaanderen', *Simiolus* 1966/1967, pag. 9-22; J. Guillaert, 'Un polyptique de l'abbaye de Marchiennes peint par Jan van Scorel', *Bulletin de la Commission Historique du Département du Nord*, Lille 1970, pag. 2-6; M. A. Faries, 'Jan van Scorel, Additional documents from the church records of Utrecht', *Oud-Holland* 1970, pag. 9; J. Guillaert, 'La lapidation de Saint Etienne par Jan van Scorel', *Oud-Holland* 1973, pag. 149-155; M. Faries, 'Underdrawings in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography', *Nederlands Konsthistorisch Jaarboek* 1975, pag. 106-149.

³⁷ Centraal Museum Utrecht, paneel, 52,5 x 44 cm, ca. 1529.

³⁸ Mr. S. Muller Fz., 'De Utrechtsche Beeldhouwer Colijn de Nole en zijn Geslacht', *Oud-Holland* 25 (1907), pag. 49-56.

³⁹ Dr. R. Ligtenberg OFM, 'Materialen voor een studie over de beeldhouwers De Nole en hun werken', *Oud-Holland* 36 (1908), pag. 53-131.

⁴⁰ Dr. Marguerite Casteels, *De Beeldhouwers De Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen*, Brussel 1961.

⁴¹ Jhr. G. G. Caloen, 'Aantekeningen omtrent Colijn de Nole', *Oud-Holland* 36 (1908), pag. 256.

⁴² Sune Schüle, 'Drottninggravarna i Uppsala domkyrka', *Konsthistorisk Tidskrift* XXVII (1958), pag. 83-107.

⁴³ S. Muller, *op. cit.* (noot 28), pag. 53/54.

⁴⁴ A. Buchelius, *op. cit.* (noot 1), fol. 71 v.

⁴⁵ G. Gaillard, *Geschichte der holländischen Baukunst und Bildneri im Zeitalter der Renaissance*, Frankfurt am Main 1889, pag. 381.

⁴⁶ Ligtenberg, *op. cit.* (noot 29), pag. 89.

Summary

*Jan van Scorel was the only one of the painters of note of the 16th and 17th centuries to whom an imposing monument was erected. He owed this not to his fame as a painter, but to his capacity as Canon of the Chapter of St. Mary's, Utrecht, an office conferred on him by Pope Adriaen VI in 1628. The monument was already lost during the first stage of the demolition of the church in 1712 and was known only from descriptions by Arnold Buchelius, notably that in his *Monumenta* of 1592 (Note 1), while the inscriptions on it are also mentioned by Van Mander (Note 2). The description in Buchelius' *Monumenta* is accompanied by a rough sketch (Fig. 1), in the centre of which appears an empty tondo, where there is said once to have been a portrait of Scorel by Antonie Mor, the surround of which was in Bentheim stone. One of the texts is said to have been carved on the wall, the others on the floor. Carel van Mander also speaks of a portrait of Scorel painted by Mor in 1560, two years before his death, and records the inscription on it.*

It is generally agreed that the portrait is that by Mor now in the Society of Antiquaries in London (Fig. 2, Note 3). This still bears part of the text cited by Van Mander, while examination by infrared reflectography in 1977 revealed a further part of it, the remainder presumably appearing on the frame (Note 6). This examination also revealed the date 1559.

In 1984 three fragments of Namur stone were unearthed from the garden of the Old Catholic Almoner's House on Mariahoek (Fig. 3). The fragmentary inscriptions on these proved them to be part of Scorel's tombstone, namely two pieces from the left side and one from the top right corner (Fig. 4). This find also proved that the interpretations of Buchelius' description as a wall monument in the Italian style with a sarcophagus under the portrait (Notes 7, 8), were incorrect and that it actually comprised a combination of a wall monument in Bentheim stone and a tombstone in Namur stone. Carved on the latter in low relief is a sarcophagus with bases at the corners and pilaster legs, which has an inscription between garlands at the top and gadrooning below. The sarcophagus rests on a base with a long inscription between two pilasters decorated with grotesques and on either side a putto with an inverted torch. The find proves that Buchelius' drawing is only a rough sketch and certainly not correct in every detail and the same must be true of the surround of the tondo.

The position of the monument

It is already clear from Buchelius' text that the monument must have been positioned in the western part of St. Mary's and its exact position is revealed by a drawing of 1636 by Pieter Saenredam (Fig. 5, Notes 10, 11), which shows the first bay of the south aisle seen from the north. The tomb can be seen on the south wall in a blind niche. The drawing differs in details from that by Buchelius, but is also of a sketchy nature. It shows an empty tondo within a framework flanked by two square architectural surrounds, each apparently containing a text. These may have been the texts given by Van Mander, which are not mentioned by Buchelius.

It is notable that Saenredam has made Scorel's tomb the main motif of his composition and has added his signature and date in the niche below it. It is very tempting to suppose that he wanted deliberately to link his own name with that of his famous 16th-century colleague. Another glimpse of the monument is given in a small unsigned and undated panel, which is certainly by Saenredam and must have been painted around 1640 (Fig. 6, Note 12). Here one of a group of three old men is gesturing towards the monument and this may perhaps have been intended as a reference to the transience of earthly fame or something of that sort (Note 13). Here the panel with the text on the right is rather different from that in the drawing of 1636, so that the actual set-up will always remain unclear.

The history of the monument

St. Mary's escaped the iconoclasm of 1566, but was severely damaged in 1580, two years after the changeover to Protestantism (Note 14). Buchelius remarks in 1592 that the portrait of Scorel was then in the hands of a 'nepos' named 'Sipenesse', who is assumed to have been Scorel's grandson Cornelis van Sijpenesse (d. 1625, Note 15). It could well have been removed earlier by the latter's father, Pieter Jansz. Sipenesse, Scorel's eldest son, who was born around 1533 and is recorded as a wine merchant in 1556. The monument was evidently regarded as family property and this also makes it likely that Scorel had already made plans for it and had it partly executed during his lifetime, as also emerges from the date on the portrait. No mention has so far been found of the monument in 17th-century letters or writings, though a letter of 1615 by Canon Johannes de Wit shows that Scorel was still remembered by his brother canons then (Note 18).

From 1710 onwards plans were being made to demolish the delapidated west front and the first bay of St. Mary's and build a new front six metres to the east of the old one. This was done in 1712, doubtless because the church had partly been in use by the English community since 1651 and it would not have done to have part of it collapse just when the English and other negotiators were meeting in Utrecht in 1712-13 to conclude the treaty that ended the War of the Spanish Succession.

The fragments of Scorel's tombstone were found not far below the surface only 30 metres or so from its original position, so it may at first have been placed in the adjacent courtyard of the Almoner's House, of which the garden was laid out anew after the Second World War. The house mainly dates from 1738-9, but it incorporates part of the Medieval choristers' house which abutted on to the south side of the church.

The form and disposition of the monument in relation to Late Medieval tombs in the Northern Netherlands and Italy

The form of Scorel's monument, part wall monument and part tombstone let into the floor, tallies with that of a group of tombs of canons and other men of standing of the Late Middle Ages. The memorial on the wall was often in the form of a painted triptych in the Northern Netherlands. Brasses were also used, although few survive, while memorials carved in stone and set into the wall were particularly popular in Utrecht. A number of these survive, most of them commemorating canons, e.g. those in the Centraal Museum in Utrecht, which were mostly taken from St. Mary's after its demolition in the 19th century (Fig. 7).

Scorel's monument, however, shows the very marked influence of the Italian wall monument, which was conceived as a unitary whole. In the Northern Netherlands tombstone and monument were clearly separated from each other, but in Scorel's case there is a clear link between them in both design and position and they were obviously meant to be seen as a whole. Certainly Buchelius saw them as such.

Nearly all Italian wall monuments of the 15th century are modelled on the tombs of the antipope John XXIII in Florence (shortly after 1421) and Rainaldo Brancacci in Naples (c. 1427) by Donatello and Michelozzo respectively (Note 19), which show the deceased lying on a sarcophagus in a niche with a half-length Madonna above. To this design putti are often added, sometimes with inverted torches, e.g. in the tomb of Cardinal Michel in S. Marcello in Rome by Jacopo Sansovino (after 1511) and that of Pope Adrian VI in S. Maria dell'Anima there by Peruzzi and Ghiberti (c. 1524, Note 20). The form of the sarcophagus changed in the 15th century from a rectangular type to a sort of Roman bathtub with a cover and monumental legs. Around 1500 the sarcophagus became flatter and lower, as can be seen from the tombs designed by Andrea Sansovino between 1500 and 1510 for Cardinal Manzi di Vicenza in S. Maria in Araucoli and Cardinals Ascanio Sforza and Girolamo Basso in S. Maria del Popolo (Fig. 8, Note 21). In these last two tombs the sarcophagus stands on a rectangular base on which there is a text in a tondo between two pilasters with decoration very similar to that on the pilasters of Scorel's monument.

The elements of Scorel's tombstone are so close to those of the wall monuments of the first quarter of the 16th century in Rome that the designer must have known the latter and may possibly even have seen them when they were still new. One essential difference is the replacement of the body lying on the sarcophagus by a portrait, but this too was an Italian custom, cf. Mino da Fiesole's tomb of Bishop Salutate in Fiesole Cathedral (c. 1465) and his Giugni monument in the Badia in Florence (Figs. 9, 10, Note 22), where the busts contain no reminiscences of donor portraits, but seem purely meant to record the features of the deceased for posterity. The custom of adding a portrait bust above a tomb increased greatly after 1500, when this often became the centre of the monument, replacing the recumbent figure, and it was this type that influenced the design of Scorel's monument.

The designer

A great deal argues for Scorel's having designed his own monument and put it into execution during his lifetime. Mor certainly painted the portrait in 1559 and the inscriptions on it confirm its link with the monument. Nor was it unknown in Utrecht for a tomb to be designed during a person's lifetime: in 1585 Canon Otto Bloys van Treslong of Utrecht Cathedral asked to be allowed to have a tombstone made for himself (Note 24) and the date 1588 on it shows that it was ready three years later and twelve years before he needed it. It is difficult to prove that Scorel was the designer as nothing is known of his artistic activities between 1551 and 1562 and relatively little about those of the ten years before that. However, there are some iconographical links with two works of 1539-40. The sarcophagus on the monument bears some relation to that on the memorial triptych of John III, Duke of Cleves, who died in 1539 (Fig. 11, Note 25), which was not painted by Scorel himself, but probably designed by him, and it is much closer to that on the large altarpiece at Douai (Fig. 12, Note 26), which was painted around 1540 for Abbot Jacques Coene of Marchiennes (1468-1542) as a memorial to himself. The sarcophagus here also shows the gadrooning, which appears to be an invention of Scorel's own. The lettering on the outside of the left wing of this altarpiece, which could well have been taken from Serlio's *Regole generali di architettura*, first published in 1537, is the same as that used in the inscriptions on Scorel's monument. The putti on the latter too are close to the type favoured by Scorel, cf. the Christ Child in the Madonna with Wild Roses (Note 27). Scorel was certainly in Rome in 1523-4, so he could easily have seen the tombs mentioned above.

The sculptor

It seems obvious that Scorel would have chosen the best sculptor available at the time in Utrecht to execute his monument and from the time of the discovery of the fragments they have been seen as the work of Jacob de Nole, son of the better known Colijn de Nole. However, no unequivocal proof can be provided for this. The identification of the sculptor is made difficult by the fact that he was working to Scorel's design, not his own and also by the fact that no research has been done on Utrecht Renaissance sculpture since the publications by Muller in 1907 and Ligtenberg in 1918 (Notes 28-30). Thus it is only possible here to discuss sculpture that seems directly related to the monument.

Colijn de Nole, who came to Utrecht from Courtrai in 1530, was the most important sculptor in the city from 1540 to 1554. He died between 1554 and 1558. His only surviving documented large work is the fireplace in the town hall at Kampen. No work by him in Utrecht is known for certain, but he received payments from the Chapter of St. Mary's in 1538-9 and 1554-5 (Note 31), while the treasurer's accounts of the city refer to him making figures and heads after designs by Scorel in 1553-4 for the entry of Prince Philip.

Jacob de Nole is mentioned for the first time in the accounts of the Chapter of St. Mary's of 1560-1 in connection with repair work and a new statue for the tribune. Two tombs of queens of Sweden in Uppsala may be from the workshop of the De Noles (Note 32): that of

Queen Catherine (Fig. 13) bears an inscription flanked by two putti leaning on inverted torches and must have been ordered around 1550 by Gustave Vasa, who is known to have been in contact with Scorel in the 1540's. The only documented work by Jacob de Nole is the tomb of Goert van Reede and Geertruyd van Nijenrode in the church at Amerongen. In 1580 he was commissioned to design a tomb in Utrecht Cathedral for Archbishop Frederick Schenck van Toutenburg. This was never executed, but elements from it may have been incorporated in Goert van Reede's tomb. Soon after that Jacob must have made plans for his own monument in St. Paul's Abbey, Utrecht, which was drawn by Buchelius in 1592, although Jacob did not die until 1601 (Note 34). In connection with Scorel's monument, the unusual form with a tondo in the centre above, probably intended for a bust of the artist, is striking (Fig. 14).

If Scorel's monument was made by Jacob de Nole, two other works can be linked with him on stylistic grounds. The tomb of Canon Mauritius Grouf of Utrecht Cathedral, who died in 1565, seems to be by the same sculptor (Fig. 15), while certain details seem to have been borrowed directly from Scorel's monument. There are big differences in the composition, however, and the horror vacui contrasts sharply with the classical structure and logical proportions of Scorel's monument, suggesting that we may see here the difference between a sculptor working around 1560 to a design by Scorel and one working five years later within the bounds of his own capacity.

Another work with interesting points of contact is the impressive tomb of Reinoud III van Brederode (d. 1536) and Philipotte van der Marek (d. 1536) at Vianen. This was seen about a century ago as the work of Jacob de Nole (Note 35), but the hand of Colijn can certainly be recognized in the most important parts (Note 36). However, another hand, greatly under Scorel's influence, can also be detected, especially in the angels at the head and foot (Fig. 16), which may even have been designed by Scorel, and the four putti with inverted torches at the corners.