UvA-DARE (Digital Academic Repository)

De heilige Lucas tekent en schildert de Madonna

Filedt Kok, J.P.

Publication date

2006

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Filedt Kok, J. P. (2006). *De heilige Lucas tekent en schildert de Madonna*. (Oratiereeks). Vossiuspers UvA.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

A black and white close-up portrait of Jan Piet Filedt Kok, an older man with thinning hair and glasses, looking directly at the camera with a serious expression. The background is dark.

De heilige Lucas tekent en schildert de Madonna

Jan Piet Filedt Kok

FACULTEIT DER GEESTESWETENSCHAPPEN

De heilige Lucas tekent en schildert
de Madonna

Vossiuspers UvA is een imprint van Amsterdam University Press.
Deze uitgave is totstandgekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Nauta & Haagen, Oss
Opmaak: JAPES, Amsterdam
Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

ISBN 90 5629 417 2
© Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2006

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j0 het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

De heilige Lucas tekent en schildert de Madonna

Rede

Uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar
Atelierpraktijken en materieel-technisch kunsthistorisch onderzoek
aan de Universiteit van Amsterdam
op dinsdag 6 december 2005

door

Jan Piet Filedt Kok

VOSSIUSPERS UvA

Maerten van Heemskerck, De heilige Lucas schildert de Madonna, ca. 1550. Olieverf op paneel, 168 x 232 cm. Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes

*Mijnheer de Rector,
Mevrouw de Decaan, dames en heren,*

Op deze naamdag van de heilige Nicolaas wil ik u het een en ander vertellen over een andere heilige: Lucas, de schrijver van het Evangelie van Lucas, een befaamd geneesheer en de portrettist van Maria en het Christuskind. De legende waarin de heilige Lucas de Madonna schilderde, stamt uit het Byzantium van de zesde eeuw na Christus. Omdat Lucas in zijn Evangelie de geboorte en jeugd van Christus tot in de kleinste details beschrijft, is het niet verbazend dat aan hem ook naar het leven geschilderde voorstellingen van Maria met kind worden toegeschreven. Vanaf de achtste eeuw werd in Rome, in de St. Maria Maggiore, een Madonna bewaard, waarvan werd aangenomen dat deze door Lucas was geschilderd. In de *Legenda Aurea*, in de dertiende eeuw samengesteld door Jacobus de Voragine, wordt verhaald dat deze icoon, toen hij door Paus Gregorius de Grote in processie werd meegedragen, de pest uit Rome verdreef.

Ook andere iconen van Maria met kind werden in die tijd in Rome, Constantinopel en elders als eigenhandig werk van de heilige Lucas vereerd. Dergelijke afbeeldingen wekten in de Byzantijnse en Europese wereld devotie op en verrichten bij gelegenheid wonderen. Beroemde Madonna-iconen werden veelvuldig gekopieerd. Bij zijn terugkeer uit Rome in 1440 schonk kanunnik Fursy de Bruille aan de kathedraal van Kortrijk een Madonna-icoon die direct verering opriep. De status van het schilderij hing, net als bij een relik, samen met de veronderstelling dat het door de heilige Lucas was geschilderd. Al spoedig werd het gekopieerd: de schilders Petrus Christus en Hayne van Brussel kregen in 1454 de opdracht om er vijftien kopieën van te maken; één daarvan wordt thans bewaard in Kansas City. In de vroege Nederlandse schilderkunst keert de voorstelling van Maria met kind veelvuldig terug. Bij het ontwikkelen van de beeldtraditie van dit thema speelt het herhalen van vereerde voorbeelden, vaak gebaseerd op Byzantijnse – aan Lucas toegeschreven – prototypen, een belangrijke rol. Ik kom daar later in mijn verhaal op terug.

In de loop van veertiende eeuw wordt het thema van de schilderende Lucas geregeld weergegeven in westerse miniaturen. Een illustratie in een 1368 gedateerd Boheems handschrift laat zien hoe Lucas een Kruisiging schildert. Deze voorstelling geeft ons een beeld van zijn schildersgereedschappen: twee schelpjes met verf, een bakje met penselen en een bekertje met bindmiddel. In de daarop volgende periode neemt het schijnbare realisme van dergelijke voorstellingen toe en lijkt de beschouwer een kijkje in een schildersatelier te worden gegund.

Wat voorstellingen van de heilige Lucas die de Madonna tekent en later schildert ons kunnen vertellen over de werkwijze van de kunstenaar en de atelierpraktijken in de vijftiende- en zestiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst is het onderwerp van deze rede. Daarbij zal ik hier en daar ingaan op de iconografische achtergrond. Bovendien betrek ik hierbij de informatie die schildershandboeken uit die tijd hieromtrent verschaffen en de kennis die in de afgelopen decennia door het materieel-technische onderzoek van schilderijen is opgedaan.

De tekenende Lucas

Het opmerkelijke grote aantal voorstellingen van de tekenende en schilderende Lucas in de vijftiende- en zestiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst is ongetwijfeld te danken aan de omstandigheid dat de heilige Lucas de patroonheilige was van schilders en andere kunstambachtslieden en dat iedere grotere Nederlandse stad wel een Lucas-gilde telde. De voorstelling was in deze periode het favoriete thema voor het altaarstuk in de kapel van het plaatselijke St. Lucas-gilde. Naast de religieuze en devotionele betekenis van het thema, laat het ook de rol en de betekenis van de schilder bij het vereeuwigen van de Madonna zien. Waar de schilderkunst van de vijftiende-eeuwse Vlamingen een nieuw realisme en een tot dat moment ongeëvenaarde stofuitdrukking introduceerde, moet het Lucas-altaarstuk een uitdaging voor de schilder zijn geweest om daarin zijn beste beentje voor te zetten.

Het vroegste in de reeks voorstellingen is *De Heilige Lucas tekent de Madonna* van Rogier van der Weyden in Boston (afb. 1). Hiervan wordt aangenomen dat het gemaakt is voor het Lucas-altaar in de kathedraal St. Gudule of voor het St. Lucas-gildehuis in Brussel. Pas in de afgelopen decennia kon worden vastgesteld dat het schilderij in Boston, van de vier bestaande, vrijwel identieke versies, het origineel moet zijn. Vrij ingrijpende veranderingen ten opzichte van de ondertekening

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDERT DE MADONNA

1. Rogier van der Weyden, De heilige Lucas tekent de Madonna, ca. 1425-30. Olieverf op paneel. Boston, Museum of Fine Arts

en in de verflaag, die in de andere versies ontbreken, maken dit aannemelijk. Het schilderij in Boston is waarschijnlijk omstreeks 1435-40 geschilderd; de drie andere versies – in Brugge, München en St. Petersburg – zijn waarschijnlijk pas tegen 1500 vervaardigd. Al lang geleden zijn de overeenkomsten van de Lucas-Madonna met de Rolin-Madonna in Parijs opgemerkt. In dit laatstgenoemde schilderij van Jan van Eyck is de Bourgondische kanselier Nicolaas Rolin knielend in gebed afgebeeld voor de tronende maagd Maria met kind, die aan hem in een visioen verschijnen. Het ongekeerde realisme waarmee Van Eyck hen in een hooggelegen binnenruimte afbeeldt, maakt de ontmoeting van beiden bijna tot een

fysieke realiteit. In Rogiers schilderij komen compositie en ruimte-indeling nauw overeen. Voor de knielende Lucas verschijnt daar Maria, die de borst geeft aan het Christuskind: de *Madonna lactans*. De (moeder)melkgevende Madonna was een buitengewoon geliefd devotioneel thema, dat teruggaat op een twaalfde-eeuws Byzantijns prototype, dat in tientallen vijftiende-eeuwse Vlaamse Madonna's terugkeert. Er is gesuggereerd dat de heilige Lucas de gelaatstreken van Rogier zelf draagt en dat de schilder bewust het voorbeeld van Jan van Eyck heeft gebruikt als hommage aan deze meester en om zijn werk in de traditie van Van Eyck te plaatsen. Deze veronderstellingen, die uitgaan van een groeiend zelfbewustzijn van de kunstenaar, zijn moeilijk te bewijzen. Ook is het de vraag of, zoals Kruse suggereert, het schilderij in competitie met Van Eyck is gemaakt en bedoeld is om de 'Bildgenese' van het kunstwerk zichtbaar te maken. Wel is duidelijk dat de zilverstifttekening, anders dan de gecompliceerde olieverftechniek, het geëigende medium is om de kortstondige visionaire verschijning van de Madonna vast te leggen.

De heilige Lucas bij Rogier van der Weyden komt niet verder dan een tekening van het gelaat van Maria. De volgende stap wordt aangekondigd bij Hugo van der Goes in een schilderij van de heilige Lucas in Lissabon, dat met een thans verloren Madonna de linkerhelft van een tweeluik moet hebben gevormd. Hierop tekent Lucas, eveneens geknield, de Madonna met een zilverstift. Helaas wordt ons ditmaal geen blik gegund op de tekening. Wel liggen op de tegelvloer de attributen van het tekenen, zoals Cennini deze in zijn schildershandboek van omstreeks 1400 beschrijft: een stift houtskool, gescherpt als een pen, een vlerk om de houtskool te wissen voordat de tekening met de zilverstift wordt vastgelegd, en een mesje om de houtskoolstift te slijpen. Aardig is dat achter Lucas een verstelbare schildersezels staat met een, ongebruikt en in de lijst gegrondeerd, paneel met daartegenaan een rechthoekig palet en verder, op de vensterplint, penselen, gereed om door de schilder te worden gebruikt. Vermoed wordt dat Hugo van der Goes het tweeluik omstreeks 1475 maakte voor het Gentse Lucas-gilde, waarin hij een belangrijke rol speelde.

In een wat later, met het atelier van Dieric Bouts verbonden schilderij, waarvan de compositie teruggaat op de Lucas-Madonna van Rogier, zien we in het vertrek links op de achtergrond een schildersezels met een half voltooid Madonna staan en op de vensterbank schelpjes met verf, potjes et cetera. Net zoals bij Hugo van de

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDERT DE MADONNA

Goes is dat een duidelijke toespeling op het eigenlijke schilderen, dat volgt op het maken van de tekening.

De tekenende Lucas vindt zijn apotheose in twee panelen van Jan Gossaert die thans bewaard worden in Praag en Wenen. Het schilderij in Praag is buitengewoon complex en vol met renaissancemotieven die te plaatsen zijn in een humanistische context. Het werk werd omstreeks 1515 geschilderd voor de kapel van het schildersgilde in de St. Romboutskerk in Mechelen. Eenvoudiger van opzet is het schilderij in Wenen van omstreeks 1520, waar een visioen van Maria met kind, omgeven door engelen, aan Lucas verschijnt. Op een groot blad papier op een lezeaar tekent Lucas de Madonna, waarbij zijn hand wordt geleid door een engel. In het schilderij wordt het beeld van de Madonna door middel van goddelijke interventie overgebracht. In de architectuur is een beeld van Mozes opgenomen, wiens wetgeving zich onder meer keerde tegen de verering van beelden. De voorstelling impliceert de mate waarin de goddelijke inspiratie en interventie hebben bijgedragen aan het totstandkomen van de afbeelding. Op de betekenis die de goddelijke hand daarbij speelt, kom ik terug, na eerst nog even te kijken naar de wijze waarop Lucas zijn voorbeeld heeft getekend.

Op beide schilderijen van Gossaert en op het paneel van Hugo van der Goes is de afgebeelde zilverstift gemaakt van gedraaid metaal (vermoedelijk koper), waardoor deze goed in de hand ligt, met een dun zilveren uiteinde waarmee getekend wordt, precies zoals Cennini in zijn handboek vermeldt. Wat het ambacht van de schilder betreft, laat het schilderij van Rogier een eerste stap in de realisering van een schilderij zien: het blad papier waarop Lucas het gezicht van Maria met een fijne zilverstift als voorbeeld heeft getekend (afb. 2). Van zulke tekeningen in zilverstift op perkament of geprepareerd papier zijn er uit de vijftiende eeuw een aantal bewaard gebleven, zoals de aan Rogier van der Weyden toegeschreven tekening uit het Louvre die ik hierbij toon (afb. 3). Uit de niet ingevulde contourlijnen van het kled over haar hoofd blijkt al dat het om een kopie gaat, een tekening naar een geschilderde Madonna. Uit de vijftiende eeuw zijn er nauwelijks oorspronkelijke tekeningen overgeleverd die naar het leven zijn getekend of als ontwerp zijn gemaakt. Vrijwel alle bewaarde tekeningen zijn nagetekende voorstellingen, bedoeld om in het atelier gebruikt te worden als modellen.

De enige vijftiende-eeuwse Nederlandse tekening die door alle specialisten als een origineel werk wordt erkend, is de zilverstifttekening van een oudere man door Jan van Eyck in Dresden, die de voorstudie vormt voor het geschilderde

JAN PIET FILEDT KOK

2. Detail uit afb. 1

portret in Wenen. Aangenomen wordt dat Jan van Eyck de Italiaanse kardinaal Niccolò Albergati in de zomer van 1435 tijdens diens verblijf in Atrecht heeft getekend en met behulp van deze tekening drie jaar later diens portret heeft geschilderd. Fascinerend zijn de aantekeningen over de kleuren in het gezicht die Jan van Eyck in het Nederlands op de linkerhelft van de tekening heeft genoteerd: de lippen witachtig purper, de baardstoppels grijsachtig, de kin roodachtig et cetera. Maar liefst veertien verschillende tinten worden genoemd, alleen het purperachtige van de wrat is niet meer in het schilderij te zien. Van Asperen de Boer publiceerde in 1990 een reflectogrammontage van het schilderij, waaruit blijkt dat in de ondertekening alleen de contouren en de licht-schaduwverdeling worden aangegeven. Tijdens het schilderen moet de tekening met de aantekeningen over de kleuren gebruikt zijn om het gezicht zo levensecht mogelijk weer te geven. Recent

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDERT DE MADONNA

3. Kopie naar Rogier van der Weyden, Gezicht van Maria, ca. 1450. Zilverstifttekening, Parijs, Musée du Louvre

technisch onderzoek van de tekening heeft niet alleen duidelijk gemaakt dat de kunstenaar deze met behulp van een passer met een vergrotingsfactor van 40% tot in alle details op de plamuurlaag van het paneel moet hebben overgebracht, maar ook dat hij de tekening met twee verschillende zilverstiften heeft vervaardigd en het opschrift met een derde stift heeft aangebracht.

Het is duidelijk dat tekeningen als model een essentiële rol speelden in de atelierpraktijk van de vijftiende eeuw en dat het daaraan te danken is dat succesvolle composities van toonaangevende meesters in veel varianten herhaald werden. Dit was te zien op een tentoonstelling afgelopen zomer in Lille, waar een viertal bijna

identieke Madonna's bijeen waren gebracht, die ooit door Friedländer aan de Meester van het Geborduurde loof waren toegeschreven. Een nauwkeurige analyse maakte de complexe relaties tussen het voorbeeld en de verschillende versies duidelijk, waarin steeds nieuwe kleine veranderingen in de opeenvolgende versies zijn meegenomen. Uitgangspunt voor de Maria-figuur is een zilverstifttekening in Rotterdam die teruggaat op een voorbeeld van Rogier van der Weyden. In de opeenvolgende geschilderde versies in Brugge, Minneapolis en Williamstown zien we veranderingen in de achtergrond en in de stof en kleur van de kleding, maar de Madonna met kind blijft hetzelfde. Voor de plooi van Maria's kleed vormt de tekening nog steeds het uitgangspunt. Ook verdere studie van de vroege Nederlandse schilderkunst maakt duidelijk dat het bij een groot deel van de productie van Madonna's om herhalingen, replica's en kopieën gaat. Inmiddels is het duidelijk geworden dat de drie hier getoonde Madonna's uit verschillende ateliers stammen en dat de Meester van het Geborduurde loof uit meerdere persoonlijkheden moet hebben bestaan. Daardoor wordt de rol die tekeningen speelden bij de overdracht van modellen van het ene naar het andere atelier nog eens benadrukt. Ook uit documenten blijkt dat modellen, zogenaamde 'patronen', in die tijd een vast en door de schilder gekoesterd onderdeel van de inventaris van het kunstenaarsatelier vormden, waarover bij gebruik door derden flinke ruzies konden ontstaan.

De schilderende Lucas

Al in de versies van de Lucas-Madonna's van Hugo van der Goes en uit het atelier van Bouts werd aangegeven dat het schilderen volgt op het tekenen. In een van de varianten van de Lucas-legende wordt beschreven hoe Lucas uit zijn herinnering het beeld van Maria met kind tekende en hoe de voorstelling, nadat hij een kleine rustpauze had genomen, op bovennatuurlijke wijze bleek te zijn ingekleurd. In een recent artikel vermoedt Anna Eörsi dat de eerdergenoemde miniatuur van heilige Lucas uit 1368 het moment afbeeldt waarop de schilder verwachtingsvol omhoogkijkt naar hulp uit de hemel om de voorstelling kleur en daarmee werkelijkheidsgehalte te geven. Of de houding van Lucas zo moet worden geïnterpreteerd is de vraag, maar de notie van goddelijke hulp en interventie bij het vorm en kleur geven aan het beeldtenis van de Madonna is in de iconografie van dit thema geregeld terug te vinden. Zo zien we in Gossaerts schilderij in Wenen hoe een engel

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDERT DE MADONNA

4. Detail uit Dirck Baegert, *De heilige Lucas schildert de Madonna*, ca. 1490. Olieverf op doek. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

de hand van Lucas bij het tekenen van de Madonna leidt en is in een aantal vijftiende-eeuwse voorstellingen van de schilderende Lucas op de achtergrond een engel bezig met het wrijven van verf (afb. 4), een klus die in het schildersatelier meestal verricht werd door leerlingen en assistenten.

Pas betrekkelijk recent is, in relatie met de voorstelling van de schilderende heilige Lucas, gewezen op de parallel tussen het theologische begrip ‘incarnatie’ en het picturale proces. Daarbij is opmerkelijk dat varianten van het woord ‘incarnatie’ – het Latijn voor ‘vleswording’ – in de meeste Europese talen worden gebruikt om vleeskleur mee aan te duiden: in het Nederlands ‘incarnaat’. Het woord wordt aan het begin van de vijftiende eeuw voor het eerst gebruikt in het

schildershandboek van Cennini. Stap voor stap beschrijft hij hoe een gezicht van een jonge vrouw, zoals dat van Maria, in fresco kan worden geschilderd. Op basis van een ondertekening wordt het gezicht in verschillende lagen en schakeringen opgebouwd: het krijgt daarbij kleur en gestalte en wordt als het ware vlees. In het Nederlands werd het woord 'carnaty' voor het eerst gebruikt door Van Mander, naast het meer gebruikelijke woord 'lijfwerve' in zijn leerdicht *Grondt* uit 1604 in het hoofdstuk 'Van wel schilderen, of Coloreren'.

In verschillende recente publicaties heeft Ann Sophie Lehmann duidelijk gemaakt dat het overtuigend schilderen van de huid een centraal onderdeel vormde van de schilderkunst. In haar fascinerende proefschrift liet zij zien dat de succesvolle weergave van de naakte Adam en Eva in Jan van Eycks Gentse polyptiek te danken is aan de uiterst zorgvuldige wijze waarop deze olieverf hanteerde. In verschillende voorstellingen van de schilderende Lucas zien we hoe deze vleeskleuren op het schilderij aanbrengt.

De eerste voorstellingen van de schilderende Lucas die Maria met kind in een huiskamer portretteert in de vroege Nederlandse en Duitse schilderkunst, dateren weliswaar uit de latere vijftiende eeuw, maar aangenomen wordt dat zij alle teruggaan op een verloren voorbeeld van Robert Campin van ca. 1430-40. Volgens Thürleman vormt een drieluik van omstreeks 1490 uit het atelier van Dirck Baegert in de kerk van Stolzenhain in Westfalen de meest directe kopie van Campins origineel. De kwalitatief iets betere en door Jan Baegert gesigioneerde versie van het middenpaneel, uit ca. 1485, in Münster, heb ik hiervoor al laten zien (afb. 4). De bekende door Colijn de Coter gesigioneerde versie van Campins compositie in de kerk van het Franse Vieuve wordt doorgaans omstreeks 1493 gedateerd (afb.5). Deze schilderijen hebben niet alleen met elkaar gemeen dat Lucas voor een ezel de Madonna zit te schilderen, maar ook dat, door de dwarse plaatsing van de ezel ten opzichte van het paneel, ons een blik op het schilderij en het palet wordt gegund. Op de ezel staat een ingelijst paneel waarop Lucas, met zijn rechterhand steunend op een schilderstok, verftoetsen aanbrengt in de grotendeels voltooide voorstelling. In zijn linkerhand houdt hij een schildersstok vast en een betrekkelijk klein palet met een aantal klodders verf erop. Bekend is dat in de vijftiende en zestiende eeuw het paneel samen met de lijst door de schrijnmaker werd vervaardigd en dat de plamuurlaag over beiden werd aangebracht, voordat met schilderen werd begonnen. In de versies van Baegert en de Coter heeft de lijst al een kleur gekregen.

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDERT DE MADONNA

5. Detail uit Colijn de Coter, De heilige Lucas schildert de Madonna, ca. 1493. Olieverf op doek. Vieure/Allier, L'Eglise

Dankzij Ernst van de Wetering was het al bekend dat tot ver in de zeventiende eeuw op het schilderspalet nooit alle kleuren die in het schildery zijn gebruikt tegelijk werden aangebracht, maar alleen de kleuren die nodig waren om bepaalde kleurpartijen uit te voeren. De schildertechniek van die tijd maakte het wenselijk om de afzonderlijke kleurpartijen in verschillende stadia systematisch op te bouwen. In het schildery van Colijn de Coter is het duidelijk dat het palet voorziet in de opbouw van het blauwe klee en in de twee versies van Baegert in de opbouw van de vleespartijen. Op het schildery van Colijn de Coter (afb. 5) staat op de

plank van de ezel daarnaast een schelpje met blauwe verf, en op een tafeltje op de achtergrond bovendien nog enkele schelpen en een bakje met penselen.

Bij het schilderij van Baegert zagen we al hoe op de achtergrond een engel verf wrijft (afb. 4). Op een houtsnede met de heilige Lucas die een visioen van de Madonna schildert, in een Duitse uitgave van de *Legenda Aurea* uit 1488, zien we hoe een helper dat doet: op een vlakke steen werd het pigment met behulp van een steen fijngewreven en vermengd met het bindmiddel. De korrelgrootte van het pigment en de wijze waarop dit met het bindmiddel was vermengd, was van groot belang voor de beoogde picturale kwaliteit. Het is dan ook niet voor niets dat de verfwrijvende medewerker tot diep in de zeventiende eeuw een essentiële plaats inneemt in voorstellingen van het schildersatelier.

In de daaropvolgende decennia blijft de manier om de heilige Lucas als schilder achter zijn ezel voor te stellen in Nederland en Duitsland vrijwel hetzelfde; soms is de voorstelling, zoals eerder bij Hugo van der Goes, over twee luiken verdeeld. De schilderende Lucas uit de omgeving van Quinten Massys in Londen moet het rechterluik van een drieluik met de Madonna op het middenpaneel hebben gevormd. In het Londense paneel benadrukken de aan de muur hangende rieten manden, die waarschijnlijk kolven met urine bevatten, dat Lucas geneesheer was. Dit attribueert van de geneesheer Lucas zien we, net zoals de liggende stier – die overigens in de versies naar Campin ontbreekt – in de latere Lucas-Madonna's geregeld terug.

Een afsluiting van een lange reeks Zuid-Nederlandse Lucas-altaren vormt de monumentale voorstelling van Lucas die de Madonna schildert die Maerten de Vos in 1602-03 maakte voor het Lucas-altaar in de kathedraal van Antwerpen, ter vervanging van het altaarstuk van Quinten Massys dat tijdens de beeldenstorm was vernield. Ook hier is de verfwrijvende assistent prominent aanwezig en hanteert de schilder de schildersstok die hij, samen met een bundel penselen, in de linkerhand houdt. Met een penseel in de rechterhand brengt hij de hoogsels op het kleed van Maria aan. Op het paneel dat zonder lijst op de ezel voor hem staat, zijn de vleespartijen en delen van het kleed van Maria vrijwel voltooid en is de achtergrond schetsmatig aangegeven; niet zichtbaar is of een witte grond is gebruikt. Helaas gaat het palet schuil achter de rechterarm van de schilder. In welk opzicht de werkwijze van de schilder ten opzichte van de eerdere voorbeelden is veranderd, zou verder onderzoek moeten uitwijzen.

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDEERT DE MADONNA

6. Detail uit Maerten van Heemskerck, De heilige Lucas schildert de Madonna, 1532. Olieverf op paneel. Haarlem, Frans Hals Museum

In de Noordelijke Nederlanden lijkt het thema veel minder populair te zijn geweest dan in de Zuidelijke. Hoewel een aantal Lucas-Madonna's bij de beeldenstorm verloren kan zijn gegaan, is het duidelijk dat de organisatie van schilders als een aparte beroepsgroep binnen een Lucas-gilde in het Noorden veel later tot stand gekomen is dan in de Zuidelijke Nederlanden, waar het in steden als Doornik, Brussel, Gent, Brugge en Antwerpen om veel grotere aantallen schilders ging. De enige twee bewaarde voorstellingen van de heilige Lucas die de Madonna schildert uit het Noorden, beiden van de hand van de Haarlemse kunstenaar Maerten van Heemskerck, zijn evenwel verrassend en, vanuit schildertechnisch oogpunt, buitengewoon interessant. In 1532, voor zijn vertrek naar Italië, schonk de schilder aan zijn gildebroeders van het St. Lucas-gilde in Haarlem een paneel met De heilige Lucas schildert de Madonna, dat in de St. Bavo werd geplaatst en dat zich nog steeds in Haarlem, nu in het Frans Hals Museum, bevindt. Het andere schil-

derij met dit thema, waarschijnlijk rond 1550 vervaardigd voor het St. Lucas-gilde in Delft, is nu in Rennes.

Ten opzichte van de eerdere, betrekkelijk huiselijke Lucas-Madonna's getuigt de voorstelling in Haarlem, die vol zit met antieke details, van een grote ambitie en bravoure. Links zien we, van onderaf gezien, Maria met het kind en een engel met een fakkel in de hand. Rechts, voor een wonderlijke met een faunskop bekroonde ezel met een paneel erop, zit de schilderende Lucas. Zijn hand wordt als het ware geleid wordt door een mansfiguur met klimopbladeren rondom het hoofd. Volgens Van Mander verbeeldt deze figuur de poëtische inspiratie en heeft deze de gelaats-trekken van de jeugdige Heemskerck.

We zullen niet op alle details ingaan, maar slechts op het onvoltooide paneel dat, net zoals bij Maerten de Vos, zonder lijst op de ezel staat (afb. 6). Met uitzondering van een smalle rand is het paneel voorzien van een dunne grijzige verflaag, waarop een ondertekening in zwart krijt is aangebracht en waarop Lucas het gezicht van Maria en het kind aan het schilderen is. Bij nader onderzoek blijken de beschilderde gedeelten direct geschilderd te zijn op de witte grond en is de grijze laag daaromheen aangebracht. De al aanwezige krijttekening is op deze laag nog eens aangezet. Zoals Van Asperen de Boer heeft aangetoond, heeft Maerten van Heemskerck in deze Lucas-Madonna de verflagen aangebracht op een vrij dikke grijze onderschildering, waardoorheen de ondertekening zeker niet zichtbaar zal zijn gebleven. Hij past daarmee in het altaarstuk een modernere schildertechniek toe dan is te zien in het onvoltooide schilderij. De ondertekening op het schilderij waaraan de heilige Lucas werkt – een snelle krijtschets met de zigzagarceringen – doet sterk denken aan die in de schilderijen van Jan van Scorel, zoals de reflectogrammontage van de ondertekening van de Madonna in Tambov laat zien. Aangezien ook het type Madonna sterk aan dat van Jan van Scorel doet denken, lijkt het aannemelijk dat Maerten van Heemskerck met zijn Lucas-Madonna een hommage aan zijn collega en leermeester brengt.

In de twintig jaar later ontstane Lucas-Madonna in Rennes is Maerten van Heemskerck teruggekeerd naar een interieur: een Italiaans paleis, waar antieke beelden als de ideale voorbeelden voor de schilder op de achtergrond te zien zijn. Ilja Veldman heeft in een prachtig artikel uit 1974 de complexe iconografie van dit schilderij verklaard, waarbij onder meer de medische handboeken verwijzen naar het oorspronkelijke beroep van de schilder, dat van geneesheer. Hier wil ik ingaan op het paneel dat op de knieën van Lucas steunt en waarop hij de Madonna schil-

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDERT DE MADONNA

7. Detail uit Maerten van Heemskerck, *De heilige Lucas schildert de Madonna*, ca. 1550. Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes

dert (afb. 7). Met losse penseel heeft hij in rode verf de contouren van de figuren op de witte grond geschetst en daarover het gezicht van Maria, zonder verdere detaillering, geschilderd. De schilder brengt met een vrij brede kwast de eerste laag vleeskleur bij het kind aan. Het palet, waaruit de vleeskleur wordt opgebouwd, is fascinerend: het bevat een grote klont loodwit, hoopjes rood, zwart, bruine okers, mengsels van wit en zwart, wit en bruin, et cetera, en een grote transparante drup vernis of olie.

Hoe ingrijpend Van Heemskercks schildertechniek tussen beide Lucas-Madonna's is gewijzigd, is het waard verder onderzocht te worden. In geen van beide schilderijen is een ondertekening met infraroodreflectografie zichtbaar te maken. Zoals we zagen verhindert de grijze onderschildering in het Haarlemse schilderij dat. Uitgaand van het beeld dat Van Heemskerck van zijn werkwijze in het onvoltooide schilderij op de Lucas-Madonna in Rennes geeft, is dat eveneens begrijpelijk: de rode penseeltekening zal nooit met infrarood zichtbaar kunnen worden gemaakt.

Tot slot

Dit brengt mij op het laatste punt dat ik hier kort aan de orde wil stellen, namelijk de rol van de ondertekening in krijt of penseel in de zestiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst. Ik neem daarvoor afscheid van de heilige Lucas en wend mij tot een andere, mij dierbare Lucas: Lucas van Leyden met wiens getekende, geschilderde en grafische werk ik mij in de jaren zeventig intensief heb beziggehouden.

In de ondertekening van zijn schilderijen bleek Lucas van Leyden tot in de late jaren twintig een virtuoos tekenaar te zijn, die zijn voorstellingen tot in de kleinste details met penseel in zwarte inkt voorbereidde. Een hoogtepunt daarbij vormt de gewassen ondertekening aan de binnenzijden van het drieluik met het *Laatste Oordeel* uit 1527-28 in De Lakenhal in Leiden, waarbij de wassing bij de naaktfiguren als een donkere ondermodellering lijkt te functioneren. In hetzelfde altaarstuk is aan de buitenzijden evenwel een summiere en veel schetsmatiger ondertekening in krijt gebruikt – een type tekening dat we ook in enkele andere late werken van Lucas van Leyden tegenkomen.

In de Noord-Nederlandse schilderkunst is de overgang van een gedetailleerde tekening in penseel naar een summiere voorbereidende krijttekening in de jaren twintig van de zestiende eeuw een vrij algemeen verschijnsel. Bij Lucas van Leyden heb ik destijds gesuggereerd, met als voorbeeld de kleine late Madonna in Oslo, dat de beeldvoorbereiding van schilderijen in de loop van de zestiende eeuw steeds vaker met behulp van, op papier getekende, voorstudies gebeurde. De in het British Museum bewaarde voorstudie in zwart krijt voor het schilderij in Oslo bood daarvoor een goed argument. In het schilderij zijn de hoofdcontouren slechts met

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDEERT DE MADONNA

een enkele krijtlijnen op de grond aangegeven en verder is de tekening, net zoals dit al bij Van Eycks portret gebeurde, als voorbeeld bij het schilderen gebruikt. Ik denk dat dit argument nog steeds geldig is, maar tegelijkertijd is het van belang de verdere veranderingen in schildertechniek in deze periode grondiger te bestuderen. Waarom wordt een gedetailleerde ondertekening bij het realiseren van een paneelschilderij van minder belang? In hoeverre speelt het gebruik van donkere onderschilderingen, van een dunnere verfopbouw, van een combinatie van dek-kende en transparante verflagen, alsmede van het gebruik van getinte onderschilderingen, isolatielagen en gronden daarbij een rol?

Jeroen Stumpel heeft er terecht op gewezen dat er nog heel weinig tot synthese leidend onderzoek is gedaan naar de nieuwe en veranderende mogelijkheden die de olieverftechniek bood bij het realiseren van artistieke en picturale doelen. Een onderzoeksproject naar deze 'impact of oil' in de Vroege Nederlandse kunst is gewenst om tot een betere kennis te komen van de schildertechnische vernieuwingen en kunsttheoretische implicaties daarvan. Het is duidelijk dat hierbij de kunstgeschiedenis de vragen moet formuleren en dat deze alleen in een interdisciplinair onderzoekskader beantwoord kunnen worden. Naar mijn mening zal daarbij, zoals ik in deze rede heb pogen aan te geven, het onderzoek van ateliervoorstellingen en van de originele kunstwerken zelf een essentiële rol spelen. Ik hoop in de komende jaren aan dit onderzoek bij te dragen in het kader van mijn werk aan de bestands-catalogus van de vroege Nederlandse schilderijen in het Rijksmuseum en van daarmee verbonden lopende onderzoeks-, tentoonstellings- en restauratieprojecten.

Het verheugt mij dat nu ook te kunnen doen in het kader van de opleiding van kunsthistorici en restauratoren aan de Universiteit van Amsterdam en ik ben ervan overtuigd dat jonge onderzoekers van beide opleidingen hieraan een wezenlijke bijdrage kunnen leveren. Ik wil het College van bestuur van de Universiteit van Amsterdam danken voor het in mij gestelde vertrouwen dat tot mijn aanstelling als hoogleraar heeft geleid. Mijn dank gaat ook uit naar mijn werkgever, de directie van het Rijksmuseum, die deze aanstelling voor twee dagen in de week mogelijk heeft gemaakt.

Het verheugt mij dat dit jaar de opleiding conservering en restauratie aan de Universiteit van Amsterdam is gestart is, omdat dit de basis biedt voor een toekomstige interdisciplinaire samenwerking tussen restauratoren, kunsthistorici en natuurwetenschappers die bij het materieel-technische onderzoek van kunstwerken zo gewenst is. In deze opleiding, waarvan de minor aan de Faculteit der Gees-

teswetenschappen in september gestart is, dat (na de minor in combinatie met een bachelor kunst- of natuurwetenschappen) uit een tweejarige master en een tweejarig postinitieel traject bestaat, zal de jarenlange ervaring op dit gebied van het ICN (Instituut Collectie Nederland) en de SRAL (Stichting Restauratie Atelier Limburg) koppelen aan het universitaire kunsthistorische en natuurwetenschappelijke onderwijs en onderzoek. Daarbij is het duidelijk dat de natuurwetenschappen in disciplines als conserveringswetenschap (*conservation science*) en technische kunstgeschiedenis (*technical art history*) aan de Universiteit van Amsterdam een duidelijke plaats moeten gaan innemen.

Ik ben zo gelukkig geweest in de jaren zeventig intensief met de interdisciplinaire samenwerking op dit gebied kennisgemaakt te hebben tijdens de restauratie van *Het laatste oordeel* van Lucas van Leyden, dat de basis heeft gelegd voor mijn, in 1980 aan deze Universiteit verdedigde, proefschrift over Lucas van Leyden. Waar de heldere en kritische benadering en manier van kijken van Joos Bruyn mij als kunsthistoricus gevormd hebben, heeft de natuurwetenschapper Dolf van Asperen de Boer mij vertrouwd gemaakt met het natuurwetenschappelijke en materieel-technische onderzoek en de schilderijenrestaurator Peter Hermesdorf mij met de conserveringsgeschiedenis en restauratieproblematiek. Zij zijn mijn leermeesters: van hen heb ik heel veel geleerd, maar dat geldt ook voor de vele collega's en vrienden kunsthistorici, restauratoren en natuurwetenschappers, met wie ik in de afgelopen decennia in een reeks van projecten heb mogen samenwerken; het zou te ver voeren om hier al hun namen te noemen: het verheugd mij dat zo velen van hen deze oratie hebben willen bijwonen.

Ik vertrouw erop dat in komende jaren de door mij nagestreefde interdisciplinaire samenwerking binnen het universitaire kader op onderzoeksniveau en bij de restauratie- en kunsthistorische opleiding tot nieuwe kennis, inzichten en grensverleggende resultaten zullen leiden.

Ik heb gezegd.

Meer lezen over de heilige Lucas tekent en schildert de Madonna

Over de heilige Lucas in de schilderkunst zijn veel uiteenlopende deelstudies verschenen, maar betrekkelijk weinig samenhangende studies. Bescheiden van omvang zijn de Hamburgse dissertatie van Dorothea Klein, *St. Lucas als Maler der Maria. Ikonographie der Lucas Madonna*, Berlijn 1933, en de handelsuitgave van de Marburgse dissertatie (1983) van Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna – Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986. Verder zijn er algemene artikelen over het thema: Jean Owens Schaeffer, 'Saint Luke as painter: from saint to artist', in *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Age (Colloque international – Rennes 1983)*, Parijs 1986, 3 delen, I, pp. 413-425, en J. Rivière, 'Réflexions sur les Saint Luc peignant la Vierge flamands; de Campin à Van Heemskerck', in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, pp. 25-92, dat een vrij volledig maar weinig accuraat overzicht biedt. In de opstellen van D. Apostolos-Cappadona, G.G. Kann, E. Marshall White, J. Marrow en T.H. Borchert in Carol Purtle (red.), *Rogier van der Weyden – St. Luke drawing the Virgin – Selected essays in context*, Boston (The Museum of Fine Arts) 1997, pp. 5-87, wordt vrij uitvoerig ingegaan op de iconografie en de betekenis van de Lucas-Madonna's.

In een aantal bredere studies zijn hoofdstukken over de voorstelling opgenomen: Pierre Georgel en Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Parijs 1987, pp. 72-79, H.U. Assemissen en G. Schweickhart, *Malerei als thema der Malerei*, Berlijn 1994, pp. 27-48, Georg-W. Költzsch, *Maler/Model: Der Maler und sein Model: Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Keulen 2000, pp. 15-63, in de tentoonstellingscatalogus Ekkard Mai en Kurt Wettengl (red.), *Wettstreit der Künste – Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München (Haus der Kunst) & Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2002, pp. 70-81 (Jochen Sander) en pp. 232-243 en Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen – Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, pp. 225-268.

Zie over de vroege ikonen en afbeeldingen van de Madonna: Hans Belting, *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, in het bijzonder pp. 42-49, 70-91. Zie over de relatie van de Vlaamse vijftiende-eeuwse schilderkunst en de Byzantijnse ikonen: Maryan W. Ainsworth, 'À la façon grèce':

The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons', in tentoonstellingscatalogus, Helen C. Evans (red.), *Byzantium – Faith and Power (1261-1557)*, New York 2004, pp. 545-555 en de catalogusentrees, pp. 556-593.

De huidige kennis van de vijftiende-eeuwse Nederlandse tekenkunst wordt uitmuntend samengevat in de recent verschenen tentoonstellingscatalogus: Fritz Koreny e.a., *Meestertekeningen van Jan van Eyck tot Hiëronymus Bosch*, Antwerpen (Rubenshuis) 2002. De samenhang tussen de tekening van Jan van Eyck en het schilderij uit Wenen wordt behandeld in de tentoonstellingscatalogus: Thomas Ketelsen en Uta Neithardt e.a., *Das Geheimnis des Jan van Eyck – Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden*, Dresden (Residenzschloss) 2005, in het bijzonder pp. 62-67; zie over het onderzoek van de tekening pp. 8-13, eerder gepubliceerd als: Thomas Ketelsen, Ina Reiche, Olaf Simon en Sile Merchel, 'New information on Jan van Eyck's portrait drawing in Dresden', in *The Burlington Magazine*, 147 (2005), pp. 170-175. Zie over de ondertekening in het Weense schilderij: Dolf van Asperen de Boer, 'Technical aspects of some Eyckian portrait paintings', in Jan de Jong e.a. (red.), *Opstellen voor Hans Locher*, Groningen (Instituut voor Kunstgeschiedenis) 1990, pp. 8-12.

De recente tentoonstellingscatalogus van het museum in Lille, Florence Gombert en Didier Martens, *Le Maître au Feuillage brodé – Primitifs flamands. Secrets d'ateliers*, Lille (Palais des Beaux-Arts) 2005, geeft een goed beeld van de ingewikkelde problematiek van de productie van Madonna's in Brusselse en Brugse ateliers. Al in 1971 werden de vele door Rogier van der Weyden en zijn atelier vervaardigde versies van de Madonna in kaart gebracht en geordend door Dirk de Vos, 'De Madonna- en kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers', in *Jahrbuch der Berliner Museen – Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* NF 13 (1971), pp. 60-161. Zie over de kopieënproblematiek Didier Martens, 'Du *Saint Luc peignant la Vierge* à la copie des maîtres: la 'norme en acte' dans la peinture flamands des XVème et XVIème siècles', in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 2006 [te verschijnen].

Hoewel een equivalent van het schildershandboek van de Toscaanse schilder Cennini, samengesteld aan het begin van vijftiende eeuw, in het Noorden ontbreekt, zijn veel van de hierin opgenomen voorschriften en recepten ook van toepassing op de Noordelijke schilderkunst. Zie de meest recente Nederlandse uitgave: Cennino

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDEERT DE MADONNA

Cennini, *Het handbook van de kunstenaar – Il Libro dell'Arte* (vertaald door Hendrik Van der Bossche en Hilde Theuns), Amsterdam-Antwerpen 2002. Het eerste Noordelijke schildershandboek is Karel van Manders *Schilderboek*, Haarlem 1604, in het bijzonder fol. 1-56: *Den grondt der edel vry schilder-const*; zie ook Hessel Miedema (red.), Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const*, Utrecht 1973, 2 delen.

Over de incarnatie en het incarnaat, zie Christiane Kruse in het bovengenoemde boek *Wozu Menschen malen* uit 2003, in het bijzonder pp. 175-224 (en eerder in 'Fleish werden – Fleish malen: Malerei as *incarnazione*', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63 (2000), pp. 305-325) en Anna Eörsi, 'The incarnation of the Word and the Form. Some Thoughts about St. Luke the Painter, and about Some Painters of St. Luke', in *Acta Historiae Artium*, 44 (2003), pp. 47-57. Zie over het schilderen van het incarnaat Cennini's *Il Libro dell'Arte*, spec. pp. 105-113 en in een breder kader, Van Mander, ed. Miedema, I, pp. 252-267, II, pp. 588-608. Zie over het schilderen van huid en haren, Ann-Sophie Lehmann, onder meer, 'Hautfarben. Zur Maltechnik des Inkarnats und der Illusion des lebendigen Körpers in der europäischen Malerei der Neuzeit', in C. Geissmar-Brandi e.a. (red.) *Gesichter der Haut*, Frankfurt-am-Main en Bazel 2002, pp. 93-128, alsmede haar proefschrift *Mit Haut und Haaren – Jan van Eycks 'Adam und Eva' Tafeln in Gent – Rezeption, Bedeutung und Maltechnik des Aktes in der frühniederländischen Malerei*, Universiteit Utrecht 2004 (waarvan in 2006 in Zwolle een Engelse handelsuitgave zal verschijnen), in het bijzonder pp. 73-85, 152-184.

Zie over de vijftiende-eeuwse schildershulpmiddelen, Danièle Alexandre Bidon en Monique Closson, 'Scènes de la vie d'artiste au Moyen Age: outils de travail et vie professionnelle', in *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Age (Colloque international – Rennes 1983)*, Parijs 1986, 3 delen, III, pp. 557-571 en Lorne Campbell e.a., 'Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1500', in *National Gallery – Technical Bulletin* 18 (1997), pp. 6-55, in het bijzonder pp. 12-14. Zie over het schilderspalet, Ernst van de Wetering, *Rembrandt – The Painter at work*, Amsterdam 1997, pp. 132-152. Over de verfwrijver: Natasja Peeters, 'Painter's workshops and workshop assistants in Netherlandish imagery', in N. Peeters (red.), *Role and Status of journeyman in artists and craftsmans workshops in the Low Countries ca. 1450-1650*, Leuven 2005.

Dezelfde beeldformule als die welke is toegepast bij de schilderende Lucas, zien we ook in een aantal kunstenaars- en zelfportretten uit de zestiende eeuw; zie hierover onder meer Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-portraiture*, New Haven en Londen 1998, pp. 184-253; zie p. 237 voor een afbeelding van het door Dirck Jacobsz. omstreeks 1535 geschilderde memorieportret van zijn vader, de schilder Jacob Cornelisz. van Oostanen in Toledo (Ohio). Hij is geportretteerd bij het schilderen van een vrouwenportret, terwijl hij een schildersstok en een palet voor het schilderen van de vleespartijen in de hand houdt.

In de Zuidelijke Nederlanden verenigden schilders en beeldhouwers zich al in de veertiende eeuw in zelfstandige St. Lucas-gilden; zie hierover Till Borchert in *Rogier van der Weyden – St. Luke drawing the Virgin* 1997, pp. 61-81, en meer algemeen (en over het schildersatelier), J. P. Sosson en Lorne Campbell in: Roger van Schoute en Brigitte de Patoul (red.), *De Vlaamse primitieven*, Leuven 1994, pp. 72-88, 629-630. In de Noordelijke Nederlanden ontstaan de St. Lucas-gilden aan het eind van de vijftiende en begin van de zestiende eeuw; zie hierover G.J. Hoogewerff, *De geschiedenis van de St. Lucasgilden in Nederland*, Amsterdam 1947, pp. 45-60.

Aan de tekenende Lucas van Rogier van der Weyden in Boston is de hierboven genoemde bundel *St. Luke drawing the Virgin* uit 1997 gewijd. Het schilderij dat in 2004 deel uitmaakte van de *Byzantium*-tentoonstelling in New York (p. 569-571, no. 340), was uitvoerig behandeld door Colin T. Eisler in *Corpus – Les primitifs Flamands – New England Museums*, Brussel 1961, pp. 71-93, plates 79-111; zie over de relatie met de Rolin-Madonna verder Christiane Kruse, 'Rogiers Replik – Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes', in Chr. Krüse en Thürlemann (red.), *Porträt-Landschaft-Interieur – Jan van Eycks Rolin-Madonna in ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, pp. 167-185 (zie ook Krüse, *Wozu Menschen malen*, uit 2003, pp. 239-245). Zie voor de vele kopieën, zowel naar de hele compositie als naar de Madonna, Jelly Dijkstra, *Origineel en kopie – Een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden*, proefschrift, Universiteit van Amsterdam 1990, pp. 110-133, 246-251.

Zie voor de heilige Lucas van Hugo van der Goes in Lissabon, die in het verleden voor een werk van Quinten Massijs werd gehouden (zie o.m. Kraut 1986, pp. 37-44): Jochen Sander, *Hugo van der Goes – Stilentwicklung und Chronologie*, Mainz

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDERT DE MADONNA

1992, pp. 112-126, pl. 23, M.-L. Lievens-de Waegh in *Corpus – Les primitifs Flamands – Le Musée National d'art ancien de Lisbonne*, Brussel 1991, pp. 144-166, pl. 94-105 en het essay van Eric Marschall White in de bundel *St. Luke drawing the Virgin* uit 1997, pp. 39-47. Elisabeth Dhanens, *Hugo van der Goes*, Antwerpen 1998, pp. 117-126, beschouwt het schilderij in Lissabon als een latere kopie naar een verloren gegaan tweeluik, dat zij identificeert met de Hugo van der Goes die Dürer in 1520 in de kapel van het huis van Nassau in Brussel heeft gezien. Het aan het atelier van Dieric Bouts toegeschreven schilderij *De heilige Lucas tekent de Madonna* in particulier Engels bezit (van paneel op doek overgebracht, 109 x 86 cm) is afgebeeld in J. Bell, *Five hundred self-portraits*, Londen (Phaidon Press) 2004, p. 27.

Zie voor beide Lucas-Madonna's van Jan Gossaert, Ariane Mensger, *Jan Gossaert: Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlijn 2002, pp. 62-72, 201-207. De meest recente studie over de iconografie van het Praagse schilderij is Eddy de Jongh, 'Puzzelstukjes in perspectief. Jan Gossaerts Lukas-Madonna uit 1515', in *Kunstschrift* 46 (2002), pp. 38-46. Over de Weense schilderij en de anti-iconoclastische beweging aan het begin van de zestiende eeuw: Clifton Odds, 'Jan Gossaerts' Vienna Saint Luke Painting the Virgin: A Renaissance artist's cultural literacy', in *Journal of Esthetic Education* 24 (1990), pp. 89-96, en Jean Owens Schaeffer, 'Jan Gossaert's Vienna Saint Luke Painting the Virgin as an early reply to protestant iconoclasts', in *Source: Notes on Art History*, 12 (1992), pp. 31-37. Het schilderij uit Wenen maakte in 2004 deel uit van de *Byzantium*-tentoonstelling in New York, pp. 581-782, nr. 348.

Zie over de Lucas-Madonna's van Jan Baegert en hun afhankelijkheid van het voorbeeld van Robert Campin: Felix Thürlemann, 'Der Lucas-Triptychon in Stolzenhain – Ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derick Baegerts', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55 (1992), pp. 524-564 en Felix Thürlemann, *Robert Campin – Eine Monografie mit Werkkatalog*, München etc. 2002, pp. 101-107, 274-276, cat. I, 12. Zie ook het nog te verschijnen artikel van Barbara Welzel, 'Memoria und Bildende Kunst', in Thomas Schilp en Barbara Welzel (red.), *Die Dortmunder Dominikaner in späten Mittelalter und die Propsteikirche als Erinnerungsort* (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 7), Bielefeld 2006.

Zie voor het schilderij van Colijn de Coter: C. Pérrier-d'Ieteren, *Colijn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Brussel 1985, pp. 55-59, figs. 126-129; het schilderij is gereproduceerd in de tentoonstellingscatalogus *Wettstreit der Künste*, München en Keulen 2002, pp. 236-237, nr. 42.

Zie over de attributen van de heilige Lucas als geneesheer in het schilderij uit de omgeving van Quinten Massijs in de National Gallery in Londen: Catherine King, 'National Gallery 3902 and the theme of Luke the Evangelist as artist and physician', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48 (1985), pp. 249-255.

Zie voor de Lucas-Madonna van Maerten de Vos: A. Zweite, *Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der Zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlijn 1980, pp. 234-236, 318-319, nr. 203, en Natasja Peeters, 'A corporate image? The Saint Luke's altarpiece for the Cathedral of Our Lady in Antwerp (1589-1602)', in Arnout Balis e.a. (red.), *Florissant – Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15^{de}-17^{de} eeuw) – Liber Amicorum Carl Van de Velde*, Brussel 2005, pp. 239-252; het schilderij is in kleur afgebeeld in E. Maréchal (red.), *Het Museumboek – Hoogtepunten uit de verzameling*, Antwerpen (Museum voor Schone Kunsten) 2003, pp. 80-81.

Zie voor de twee Lucas-Madonna's van Maerten van Heemskerck: Rainald Grosshans, *Maerten van Heemskerck – Die Gemälde*, Berlijn 1980, pp. 109-116, 195-201, nr. 18 en 75; pl. II, VI, 19, 108, en de tentoonstellingscatalogus J.P. Filedt Kok e. a. (red.), *Kunst voor de beeldenstorm – Noordnederlandse kunst 1525-1580*, pp. 191-92, 265-266, nr. 70 en 146. Zie over de schildertechniek van Heemskerck in het Haarlemse schilderij, J.R.J. van Asperen de Boer, 'A Technical Study of some Paintings by Maerten van Heemskerck', in Marcia B. Hall (red.), New York 1987, pp. 105-114.

Over de versie in Rennes, Ilja M. Veldman, *Maerten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century*, Maarssen 1977, pp. 114-121 (eerder verschenen in *Simiolus* 7 (1974), pp. 91-100). Zie ook over beiden het curieuze artikel van William J. Scheick, 'Glorious Imperfection in Heemskercks Lukean Portraits of the Virgin', *Kunsthistorisk Tidskrift* 72 (2003), pp. 287-297.

Zie tenslotte over Lucas van Leyden: J.P. Filedt Kok, 'Underdrawings and other technical aspects in the paintings of Lucas van Leyden', *Nederlands Kunsthistorisch*

DE HEILIGE LUCAS TEKENT EN SCHILDEERT DE MADONNA

Jaarboek 29 (1978, *Lucas van Leyden-studies*), pp. 1-184 en *Het laatste oordeel* van Lucas van Leyden, P.F.J.M. Hermesdorf e.a., 'The examination and restoration of The Last Judgement by Lucas van Leyden', in hetzelfde *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, pp. 311-424.

Mijn dank gaat uit naar velen, te beginnen met Kathelijne Sielhorst die, in het kader van haar stage bij het Rijksmuseum in 2004, een eerste verkenning naar dit thema verrichtte. Dank aan Liesbeth Helmus, Mireille te Marvelde, Pieter Biesboer, Larry Nichols, Daniel Hess, Ron Spronk, Lorne Campbell, Ann Sophie Lehmann, Annette de Vries, Barbara Welzel en Didier Martens voor hun informatie over specifieke schilderijen en/of problemen. Tenslotte veel dank aan Ilja Veldman, Molly Faries, Anne van Oosterwijk en Paulien Lunsingh Scheurleer voor hun commentaar en correcties op eerdere versies van dit verhaal en aan Tim Zee-dijk en wederom Anne van Oosterwijk, voor hun hulp bij het totstandkomen van de powerpoint-presentatie!