

**De Meester van de Inzameling van
het Manna en de lokalisering van
diens atelier in Utrecht.**

Henri L.M. Defoer

Utrecht juni 2010

Henri L.M. Defoer

**De Meester van de Inzameling van het Manna
en de lokalisering van diens atelier in Utrecht.**

Inhoud:

- 1: Het paneel met de *Genezing van de Blinde* en het overige werk van de Meester van de Inzameling van het Manna.
- 2: De verwantschap tussen het werk van de Meester van de Inzameling van het Manna en de miniaturen van de Meester van Evert Zoudenbalch.
- 3: De verwantschap tussen het werk van de Meester van de Inzameling van het Manna en de houtsneden in een aantal Noord-Nederlandse incunabelen.
- 4: De toren van de Utrechtse Salvatorkerk op de achtergrond van het paneel met de *Genezing van de Blinde*.

1: De *Genezing van de Blinde* en het overige werk van de Meester van de Inzameling van het Manna.

Op de tentoonstelling “Vroege Hollanders”, die van 16 februari tot 25 mei 2008 in Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam werd gehouden, waren ook vier panelen van de Meester van de Inzameling van het Manna te zien.¹ Drie ervan maakten oorspronkelijk deel uit van één altaarstuk, dat waarschijnlijk uit vier panelen bestond. De drie panelen stellen de kruisdood van Christus, de Inzameling van het Manna en het Offer van de Joden voor (afb 1, 2, 3). Op de achterzijden van de twee laatstgenoemde stukken zijn in grisaille respectievelijk de heilige Barbara en de heilige Petrus geschilderd. Op de achterzijde van de kruisiging zijn geen sporen van een grisailleschildering te vinden. Châtelet veronderstelde dat het middenstuk van het altaar bestond uit twee panelen. Op het linker, thans verdwenen paneel, zou het Laatste Avondmaal te zien zijn geweest, op het andere de Kruisiging. De taferelen op de zijluiken golden als prefiguraties van deze twee gebeurtenissen.²



1: Meester van de Inzameling van het Manna, *De inzameling van het manna*, omstreeks 1460-1470, olieverf op paneel, 66,6 x 50,7 cm., [Musée de la Chartreuse de Douai](#)



2: Meester van de Inzameling van het Manna, *De kruisdood van Christus*, omstreeks 1460-1470, olieverf op paneel, 71 x 52,5 cm., [Musée de la Chartreuse de Douai](#)



3: Meester van de Inzameling van het Manna, *De offerdienst van de joden*, omstreeks 1460-1470, olieverf op paneel, 69,5 x 51,4 cm., Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen



4: Meester van de Inzameling van het Manna, *De genezing van de blinde*, omstreeks 1470-1480, olieverf op paneel, 90 x 75 cm., Utrecht, Museum Catharijneconvent

Behalve de bovengenoemde schilderijen was op de Rotterdamse tentoonstelling ook het stuk met de Genezing van de Blinde te zien, dat door Jeroen Giltaij in zijn bijdrage aan de catalogus niet als eigenhandig, maar als atelierstuk wordt beschouwd (afb. 4).³

De Genezing van de Blinde

De Genezing van de Blinde is gesitueerd in een landschap met een hoge horizon en met aan de einder een stad, gelegen aan de oevers van een groot meer. Iets meer naar voren zijn groene heuvels te zien en links een ommuurde middeleeuwse stad, die Jericho moet voorstellen. Een weg slingert zich tussen de heuvels door naar het voorplan. Aan het begin van de weg komt Jezus vanachter een heuvel tevoorschijn. Hij wordt gevolgd door een menigte, waarvan enige koppen te zien zijn, en vóór hem loopt een oude man steunend op een stok. Meer naar rechts zitten langs de weg twee bedelaars, twee passanten houden een munt in de hand en lijken te overwegen of zij een aalmoes zullen geven. Vervolgens zien we rechts, iets verder op de weg, opnieuw een menigte rondom Jezus. Hij is in gesprek met een rijk uitgedoste man van middelbare leeftijd. In het midden tillen twee mannen een kreupele blinde op om hem naar Jezus te brengen, en links op de voorgrond staan zij erbij als Jezus hem geneest. Jezus geneest de blinde door met zijn rechter hand diens ogen aan te raken. Achter Jezus is opnieuw de rijk geklede man afgebeeld. Geheel rechts op de voorgrond, bevinden zich nog twee kreupelen. De ene heeft zijn linker voet in verband en steunt op een stok, de ander zit op een laag krukje.

Op het paneel is de genezing van de blinde uitgebeeld, zoals deze is beschreven in Lucas 18: 35-43. ‘Het geschiedde nu, toen hij in de nabijheid van Jericho kwam, dat een blinde aan de weg zat te bedelen. Toen deze hoorde, dat er een

schare voorbijging, vroeg hij, wat dit was. En zij vertelden hem, dat Jezus de Nazareeër voorbijkwam. En hij riep en zei: Jezus, Zoon van David, heb medelijden met mij. En die vooraan liepen bestraften hem, dat hij zwijgen zou. Maar hij schreeuwde des te meer: Zoon van David, heb medelijden met mij. Jezus nu stond stil en liet hem bij Zich brengen. Toen hij naderbij gekomen was, vroeg hij hem: Wat wit jij, dat Ik u doen zal? Hij zei: Heer, dat ik ziende worde! En Jezus zei tot hem: Wordt ziende; uw geloof heeft u behouden.’

De versies van dit verhaal bij Mattheus (20:29-34) en Marcus (10:35-43) wijken af van die van Lucas. Bij Mattheus is sprake van de genezing van twee blinden en bij Marcus komt de blinde op eigen kracht naar Jezus en wordt niet zoals bij Lucas door omstanders naar Jezus gebracht. Zowel bij Matheus als Marcus speelt de gebeurtenis zich af wanneer Jezus de stad uitgaat en niet wanneer hij, zoals bij Lucas, de stad nadert. Dit laatste komt overeen met de uitbeelding op het schilderij. De enige afwijking met het verhaal bij Lucas is, dat Jezus in diens evangelie de blinde geneest door hem toe te spreken en niet door zijn ogen aan te raken, zoals bij Mattheus staat te lezen. Omdat het niet goed mogelijk is om het spreken van Jezus uit te beelden, heeft de schilder voor de eigenlijke handeling van de genezing gebruik gemaakt van de tekst van Mattheus.

De rijk geklede man lijkt verband te houden met een passage in hetzelfde hoofdstuk 18 van Lucas. In de verzen 18–24 wordt verhaald, dat een hooggeplaatst man aan Jezus vroeg, hoe hij het eeuwige leven kon verwerven. Jezus zei hem dat hij niet slechts Gods geboden moest onderhouden, maar ook al zijn bezit moest verkopen en de opbrengst aan de armen moest geven. Pas daarna zou hij een schat in de hemel bezitten. Toen de man dit hoorde, was hij zeer ontdaan, want hij was erg rijk. Het

gesprek tussen Jezus en de man is, zoals gezegd, rechts op het middenplan afgebeeld. Links op de voorgrond zien we de man opnieuw afgebeeld, hij voelt met zijn hand in de zak van zijn mantel en kijkt nogal droevig, want hij heeft zojuist gehoord, dat hij al zijn rijkdom aan de armen moet geven om zalig te worden. Dat hij rijk is blijkt uit zijn kostbare kleding: een dunne mouwloze jas over een fraai geborduurd, fijn geweven wit hemd, waaronder zijn in rode nauwsluitende hosen gestoken benen zijn te zien. Zijn hoofddekseel is een combinatie van een tulband met een muts met oorflappen, die met gouddraad zijn versierd. Ook bij Mattheus (19:16-26) en Marcus (10:17-27) komt het verhaal van de rijke man voor, maar het betreft bij Mattheus geen man met een hoge positie maar een jongeling.⁴

Het verhaal van de Genezing van de blinde werd in de vroegchristelijke tijd en de vroege Middeleeuwen vaak afgebeeld. Dit hield onder meer verband met de theologische interpretatie van deze geschiedenis: de Genezing van de blinde verwees naar de verlossing van de mens door het geloof in Christus.⁵ In kunst van de 15^{de} eeuw komt het thema minder vaak voor en wanneer het wordt afgebeeld, betreft het vooral miniaturen of houtsneden. De voorstellingen op de middeleeuwse altaren en memorietafels beperken zich doorgaans tot de kindsheid van Jezus, zijn lijden en sterven of tot de gebeurtenissen na zijn dood, zoals zijn Opstanding, Hemelvaart en het Pinksterwonder. Zijn prediking en zijn wonderen zijn met uitzondering van de Opwekking van Lazarus zelden op schilderijen uit die tijd te vinden. Dit verandert in de loop van de zestiende eeuw onder invloed van het bijbels humanisme en de opkomende reformatie, waarna in de zeventiende eeuw de wonderen en de prediking van Christus naast scènes uit het oude testament geliefde onderwerpen worden. Het is de vraag of de *Genezing van de blinde* een zelfstandig altaarstuk is geweest. De

achterzijde is onbeschilderd en geeft ook geen nadere aanwijzingen. Mogelijk maakte het deel uit van een groot retabel, vergelijkbaar met het *Laatste avondmaal* van Dirk Bouts.

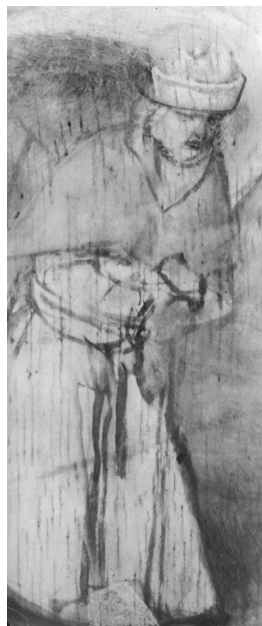
Opmerkelijk is hoe de Meester van de Inzameling van het Manna de geschiedenis van de Genezing van de blinde onopgesmukt in beeld heeft gebracht. Christus is een onopvallende man te midden van de andere mensen, hij onderscheidt zich van hen alleen door het aureool om zijn hoofd. De nadruk ligt duidelijk op de menselijke Christus. Hij is gekomen om de mensen te genezen van hun ongelof en om hen te helpen de eeuwige zaligheid te verwerven. Het is de Christus, die wij kennen uit de meditatie en geschriften uit de kring van de Moderne Devotie, de vroomheidsbeweging die in de late middeleeuwen het religieuze leven in ons land zo heeft bepaald.

Men moest proberen om in zijn leven op aarde Christus zoveel mogelijk na te volgen, eenvoud en soberheid na te streven en rijkdom te versmaden. Niet het geloof alleen was zaligmakend, men moest er ook naar handelen en niet zoals de rijke man hechten aan aardse goederen. Dit is de boodschap, die het paneel met de Genezing van de Blinde wil overdragen.

De toeschrijving van de Genezing van de Blinde

Groot zijn de overeenkomsten tussen de *Genezing van de Blinde* en de drie panelen van de Meester van de Inzameling van het Manna, die onderdeel uitmaakten van een oorspronkelijk uit vier delen bestaand sacramentsaltaarstuk, dat tussen 1460-1470 geschilderd zal zijn. De twee panelen, die de kruisdood van Christus en de Offerande der Joden voorstellen, bevinden zich in het Musée de la Chartreuse in

Douai. Het andere paneel maakt deel uit van de collectie van het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam. Aan dit stuk, dat de Inzameling van het Manna voorstelt, heeft de meester zijn noodnaam te danken. De overeenkomsten tussen deze drie stukken en de *Genezing van de Blinde* zijn zo sterk, dat we mijns inziens dit laatste werk ook aan de Meester van de Inzameling van het Manna mogen toeschrijven.



5: Meester van de Inzameling van het Manna, *De genezing van de blinde*, omstreeks 1470-1480, infraroodreflectografie (detail) [digitale montage Molly Faries](#), Utrecht, Museum Catharijneconvent

Boon en Châtelet hebben enige twijfels aan de toeschrijving.⁶ Giltaij vindt de *Genezing van de Blinde* kwalitatief minder dan de drie andere panelen, die volgens hem eigenhandig van de meester zijn. Volgens hem is de *Genezing van de Blinde* een atelierproduct.⁷ Châtelet twijfelt vooral vanwege het feit dat de ondertekening van de *Genezing van de blinde* afwijkt van die op de panelen in Rotterdam en Douai. Deze

heeft daar afgekorte kleuraanduidingen en is bij het schilderen grotendeels nauwkeurig nagevolgd. Bij de *Genezing van Blinde* is de schilder geregeld afgeweken van de ondertekening en heeft veranderingen en verbeteringen aangebracht, zoals men kan lezen in de bijdrage van Faries aan het boek *Goddelijk geschilderd*.⁸ Zij wijst erop, dat daar de figuren op de voorgrond ondertekend zijn met dik aangezette lijnen en gedetailleerd zijn gemodelleerd. Die op de achtergrond missen deze detaillering en zijn in dunnere lijnen getekend. Bij sommige figuren zijn de lijnen van de ondertekening erg dik, bijna als verf, bijvoorbeeld bij de oude op een stok steunende oude man, die vóór Jezus uitloopt. Dit soort lijnen zijn ook te vinden op de andere panelen van deze schilder in Douai en Rotterdam en zijn volgens Faries kenmerkend voor hem (afb. 5). De stijl van de ondertekening op het paneel van de *Genezing van de Blinde* verzet zich dus niet tegen de toeschrijving van dit stuk aan de Mester van de Inzamling van het Manna.

Boon vond de figuren van de *Genezing van de blinde* zwaarder gebouwd en met sterkere accenten in de gelaatstrekken dan die op de drie andere panelen.⁹ Ook vond hij de kleurkeuze afwijkend. Na de recente schoonmaak van de *Genezing van de blinde* zijn de oorspronkelijke kleuren weer voor de dag gekomen en blijkt van een sterk afwijkende kleurkeuze geen sprake te zijn. In tegendeel: op alle vier de stukken vinden we in de kleding hetzelfde stralende geel, het naar turkoois neigende blauw en het heldere rood dat in de lichtvangende partijen met een halfdoorschijnend wit is gehooft. Ook de verfijnde, gedetailleerde manier waarop witte gewaden, tulbanden en sjaals zijn geschilderd zijn identiek. (afb. 6, 7)



6: detail afbeelding 2



7: detail afbeelding 4

Soms zijn deze voorzien van een decoratie, die bestaat uit parallel lopende banden met daartussen een bredere met ruiten gevulde strook. Deze decoratie treffen we ook aan op de albe van Aaron en de sjerp van Mozes op het paneel met de Mannaregen.

(afb. 8, 9, 10)



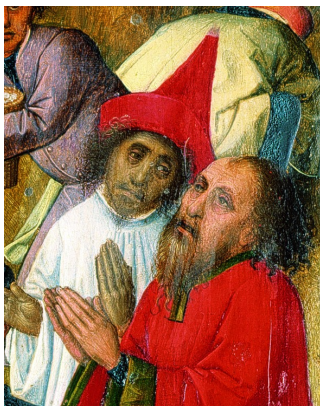
8, 9: details afbeelding 4



10: detail afbeelding 1

Op alle vier de stukken vindt men de twee koptypen die zo typerend voor deze meester zijn. Het ene type heeft een lange gebogen neus. Zie bijvoorbeeld de staande Mozes en knielden man met korenmaat op de *Mannaregen*, de man links op de achtergrond bij het *Offer der Joden*, bij de twee mannen geheel rechts achter Jezus, die in gesprek is met de rijke man, op de *Genezing van de blinde* en bij de twee keer afgebeelde man met zijn lang afhangende tulband, die de blinde naar Jezus brengt.

(afb. 11, 12, 13, 14, 15, 16)



11, 12: details afbeelding 1



13: detail afbeelding 3



14, 15, 16: details afbeelding 4

Het andere type wordt gekenmerkt door een doorgemodelleerd gezicht met een knobbelige neus. Men vindt het bij de hogepriester links op de voorgrond van de *Kruisiging*, bij de achterover buigende man in het wit, links op de *Mannaregen* en bij de rijke man op het paneel met de *Genezing van de Blinde* (afb. 17, 18, 19).



17: detail afbeelding 2



18: detail afbeelding 1



19: detail afbeelding 4

Een ander opvallend kenmerk is, dat veel figuren bruine ogen hebben en soms vanuit hun ooghoeken naar achteren gluren wat hen een achterdochtige uitdrukking geeft. Op de *Genezing van de Blinde* en de *Kruisiging* zijn boompartijen, het loof en andere landschappelijk groen op identieke wijze geschilderd (afb. 20, 21, 22, 23).



20: detail afbeelding 2



21: detail afbeelding 4



22: detail afbeelding 2



23: detail afbeelding 4

Er zijn echter ook wel verschillen tussen de *Genezing van de Blinde* en de drie paneeltjes in Rotterdam en Douai. Bij de laatste vullen de figuren een groot deel van het beeldvlak, terwijl deze bij de *Genezing van de Blinde* minder plaats innemen en meer ruimte overlaten voor het landschap. Het coloriet is hierdoor ook gedempter; het wit, geel, rozerood en blauw overheersen niet maar zijn accenten in een geheel, waar de groen-bruine verzadigde kleur van het landschap de toon aangeeft. Bij de drie paneeltjes overheersen de fellere kleuren, vooral door het opvallende geel, rood en blauw van de kostuums. Voorts kan men zien, dat sommige koppen op de *Genezing van de Blinde*, bijvoorbeeld die van Jezus en omstanders geheel rechts, minder verfijnd en gedetailleerd zijn geschilderd dan die van de figuren links op de voorgrond

en van de twee mannen, die de blinde man begeleiden en minder verfijnd dan die van de figuren op de drie paneeltjes (afb. 24, 25). Bovendien heeft de schilder bij de *Genezing van de Blinde* witte hoogsels gebruikt om de plasticiteit van de gezichten te versterken, iets wat hij niet heeft gedaan op de drie paneeltjes.



24, 25: details afbeelding 4

De verklaring voor deze verschillen kunnen mogelijk worden gezocht in een latere ontstaansdatum van de *Genezing van de blinde*. Terwijl de modieuze kleding van sommige figuren op de panelen in Douai en Rotterdam veel gemeen hebben van

die op de miniaturen van de Meester van Evert Zoudenbalch in de tussen 1460 en 1470 verluchte bijbel in de Österreichische Nationalbibliothek, is dat bij die op de *Genezing van de Blinde* niet het geval.^{5b} De figuren daar zijn zowel in kleding en houdingen meer verwant met die op de houtsneden van de zogenaamd First Antwerp Woodcutter, die waarschijnlijk reeds aan het begin van de jaren tachtig van de 15^{de} eeuw voor de Goudse drukker Gerard Leeu heeft gewerkt. Ook het landschap op de *Genezing van de Blinde* doet aan dat van de First Antwerp Woodcutter denken op diens full page houtsneden (afb. 15, 16). Uit deze onderlinge verwantschap, die later in dit artikel verder zal worden uitgewerkt, mag men concluderen dat de *Genezing van de Blinde* een laat werk van de Meester van de Inzameling van het Manna is, dat tussen 1475 en 1480 geschilderd zal zijn. Het is mogelijk, dat er toen op zijn atelier meer leerlingen en gezellen werkten, zodat er van hen een groter aandeel was in het uiteindelijke product. Dit zou er ook toe geleid kunnen hebben, dat er binnen het schilderij kwaliteitsverschillen zijn te constateren. Echter, wanneer we de *Kruisiging* wat nauwkeuriger bekijken, is dat daar ook het geval. De lendendoek van de gekruisigde Christus is veel minder zorgvuldig geschilderd dan de sjerpen, sjaals en tulbanden van de andere figuren. Aangezien het bij nagenoeg elk middeleeuws schilderij moeilijk te achterhalen is, hoeveel ervan echt eigenhandig is en hoeveel het werk van assistenten, lijkt het mij niet juist om de drie paneeltjes in Rotterdam en Douai te karakteriseren als eigenhandig werk van de meester en het stuk in Utrecht als atelierwerk. Dat laatste zou alleen mogen, wanneer vast stond, dat de meester er zelf niet of nauwelijks aan te pas was gekomen.

2: De verwantschap tussen het werk van de Meester van de Inzameling van het

Manna en de miniaturen van de Meester van Evert Zoudenbalch.

In 1936 had Hoogewerff een verwantschap gezien tussen de hier behandelde panelen en de Meester van Evert Zoudenbalch, de belangrijkste miniaturist van de Bijbel van Evert Zoudenbalch, en hij had de schilder daarom in Utrecht gelokaliseerd.¹⁰ Boon dacht aan een in Zuid-Holland werkzame schilder en Haverkamp Begemann plaatste hem in Haarlem vanwege overeenkomsten met de houtsneden in de Biblia Pauperum, waarvan hij dacht, dat deze in Haarlem was gedrukt.¹¹ Hoewel Châtelet verwantschap tussen de Meester van de Inzameling van het Manna en de Haarlemse schilders Albert van Ouwater en Dirk Bouts zag, leek hem een lokalisering in Leiden waarschijnlijker. Dit op grond van de overeenkomsten, die volgens hem bestaan met het werk van de Meester van het Johannes Altaar. Deze schilder was volgens J. Q. van Regteren Altena waarschijnlijk dezelfde persoon als Huygh Jacobsz., de vader van Lucas van Leyden. Ook wees Châtelet op het voorkomen van Petrus, de stadspatroon van Leiden, op de achterzijde van het Rotterdamse paneel, wat ook voor Leiden zou pleiten (afb. 26).¹²

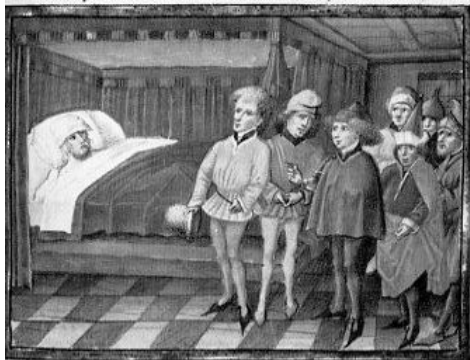


26: Meester van de Inzameling van het Manna, *H. Petrus*, omstreeks 1460-1470, olieverf op paneel, 69,5 x 51,4 cm., Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen

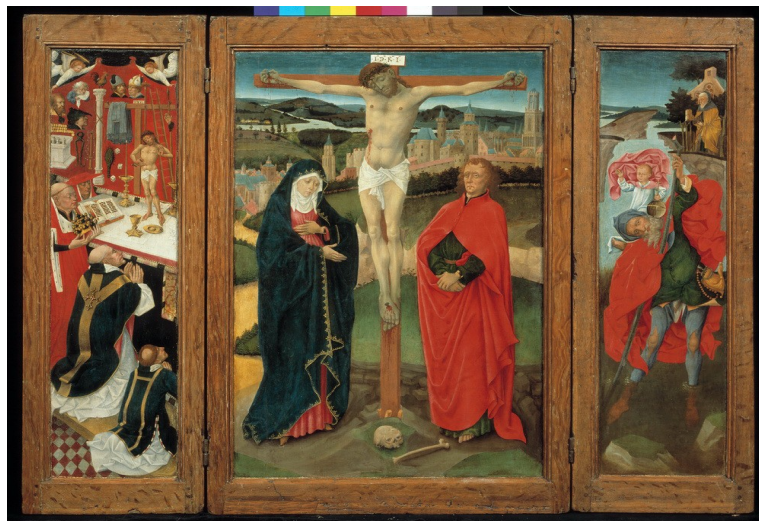
Het is echter ook mogelijk, dat het altaar oorspronkelijk in een aan de H. Petrus gewijde kerk heeft gestaan, bijvoorbeeld in de Pieterskerk in Utrecht of in de Petruskerk in Woerden, die door het patronaatsrecht nauw verbonden was met de Utrechtse Salvator of Oud Munster.

Ook Jeroen Giltaij, een van de samenstellers van de catalogus van expositie in Rotterdam, veronderstelde, dat hij in Leiden heeft gewerkt.¹³ Hij volgde hierin Wurfbain, die een stilistische verwantschap zag met twee van de portretten uit de reeks van de Heren van Naaldwijk en wel met die van Hendrik II en Hendrik III. Volgens hem moesten deze twee worden toegeschreven aan de Meester van de

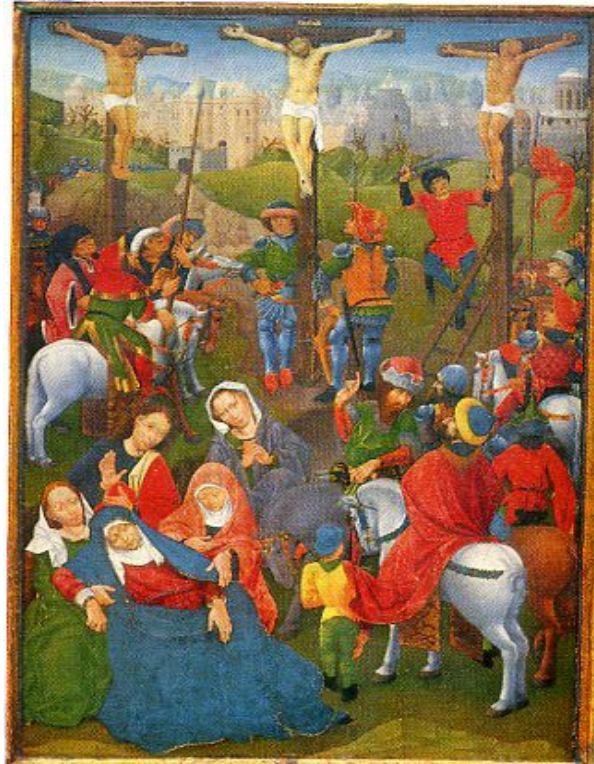
Inzameling van het Manna, die geïdentificeerd zou kunnen worden met broeder Tymanus, een schilder, die in het midden en derde kwart van de 15de eeuw werkzaam was in het klooster Hieronymusdal of Lopsen bij Leiden. Broeder Tymanus werd daar in 1482 geassisteerd door Huygh Jacobsz, die dan de maker zou zijn van de vier andere Naaldwijkportretten en het paneel met de Spes Nostra in het Rijksmuseum te Amsterdam. De argumentatie van Wurfbain is niet overtuigend en geen reden om de Meester van de Inzameling van het Manna in Leiden te lokaliseren.¹⁴ Er is echter een aantal zaken, die pleiten voor Utrecht. Zo lijkt het vroegere werk van de Mannameester in zijn kleurigheid een verdere ontwikkeling te zijn van de stijl van de Meester van Evert Zoudenbalch, die zijn naam dankt aan de tweedelige, rijk verluchte bijbel, die tussen 1460 en 1465 in Utrecht in opdracht van de Domkanunnik Evert Zoudenbalch is gemaakt (afb. 27).¹⁵ Ook de modieuze kostuums zijn, zoals boven reeds gezegd, zowel op diens miniatures als de panelen in Douai en Rotterdam te vinden. Behalve een groot aantal miniatures worden aan deze meester ook een Kruisigingstriptiek in het Centraal Museum (afb. 28), een *Kruisiging* in het museum van de Rhode Island School of Design in Providence en een fresco met de Boom van Jesse in de Buurkerk in Utrecht toegeschreven.¹⁶



27: Meester van Evert Zoudenbalch, omstreeks 1460-1465,
Sterfbed van Tobit, Salomon onderricht een jongeling, Bijbel van Evert Zoudenbalch,
Österreichische Nationalbibliothek Wenen, Cod. Nr. 2771, fol. 240r en 286r



28: Meester van Evert Zoudenbalch, triptiek met *de Kruisiging*, *de Gregoriusmis* en *de H. Christoffel*, omstreeks 1460-1465, olieverf op paneel, middenpaneel 85,5 x 56 cm., luiken 85,5 x 28 cm. Utrecht, Centraal Museum



29: Meester van Evert Zoudenbalch, *de Kruisiging*, omstreeks 1460-1465, olieverf op paneel, 69,5 x 48 cm., Rhode Island School of Design in Providence, USA.

Verder staat de Inzameling van het Manna op het paneel dicht bij dezelfde voorstelling in het Getijdenboek van Catharina van Kleef, dat omstreeks 1440, waarschijnlijk in Utrecht is verlucht (afb. 30).¹⁷ Wanneer we de knielende vrouw met de tulband op de voorgrond op het paneel vergelijken met de knielende vrouw in het midden op de miniatuur en het jongetje op het paneel met het knielende jongetje en de vrouw links op de voorgrond op de miniatuur, dan komen zij in houding met elkaar overeen (afb. 31).¹⁸



30: Meester van Catharina van Kleef, 31: Detail van afbeelding 1

De inzameling van het Manna,

Getijdenboek van Catharina van Kleef,

New York, Pierpont Morgan Library,

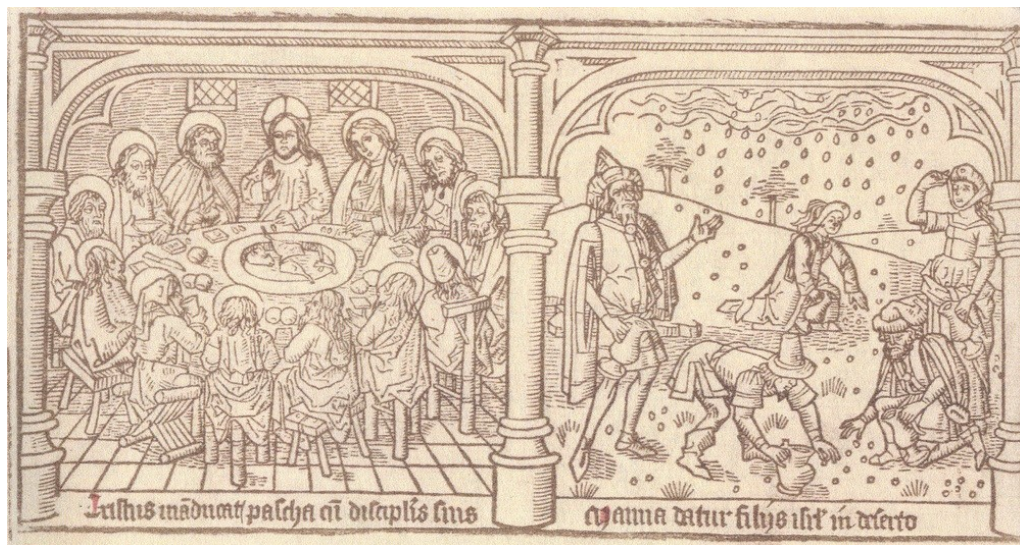
Ms. 945, fol. 137v

De Inzameling van het Manna op de miniatuur in het Getijdenboek van Catharina van Kleef is geen zelfstandige voorstelling, maar is onderdeel van een reeks miniaturen in de getijden van het H. Sacrament, die verwijzen naar de eucharistie. In de kunst van de late middeleeuwen komen Oudtestamentische scènes doorgaans niet voor als een zelfstandige voorstelling maar als een prefiguratie van gebeurtenissen uit het leven van Christus en Maria. Het bekendste voorbeeld hiervan is de *Biblia Pauperum*, waarin steeds gebeurtenissen uit het Nieuwe Testament worden getoond met hun prefiguraties uit het Oude Testament, vergezeld van profeten met teksten, die hierop betrekking hebben. Hier vormt de Inzameling van het Manna samen met Melchisedech, die Abraham brood en wijn aanbiedt, een prefiguratie van het Laatste Avondmaal (afb. 32).



32: Utrecht (?), Abraham de Melchisedech, *het laatste Avondmaal, de inzameling van het manna*, *Biblia Pauperum*, ca 1463-1470

Populair in onze streken was ook het *Speculum Humanae Salvationis*. In dit werk staan op twee tegenover elkaar liggende bladzijden vier afbeeldingen met daaronder een uitgebreide tekst. Steeds ziet men een scène uit het leven van Christus en Maria gevolgd door drie ermee corresponderende voorstellingen uit het Oude testament, deels ontleend aan apocriefe en niet-Bijbelse boeken. Ook hier is de Inzameling van het Manna een prefiguratie van het Laatste Avondmaal (afb. 33), zoals ook het geval was op het sacramentsaltaar van de Meester van de Inzameling van het Manna, alleen is daarvan het paneel met het Laatste Avondmaal verloren gegaan.¹⁹



33: Utrecht (?), *Het Laatste Avondmaal, de Inzameling van het Manna, Speculum Humanae Salvationis*, ca 1470

3: De verwantschap tussen het werk van de Meester van de Inzameling van het Manna en de houtsneden in een aantal Noord-Nederlandse incunabelen.

Wanneer we de voorstelling van de Inzameling van het Manna op het paneel vergelijken met die in bovengenoemde drukken, zien we overeenkomsten. Op de houtsnede in de *Biblia Pauperum* zien we net als op het paneel een man, die een kom opheft en een man, die het manna opvangt met behulp van zijn mantel, waarvan hij een slip omhoog houdt (afb. 34, 35).²⁰ De plooival van het gewaad van deze man is op de houtsnede vergelijkbaar met die van de man op het paneel. Ook is zowel op het paneel als op houtsnede aan de zijkant de figuur van Mozes met Aäron afgebeeld, alleen staan zij evenals de man met de opgeheven mantelslip in de houtsnede spiegelbeeldig ten opzichte van het paneel.



34: Detail van afbeelding 1 35: Detail van afbeelding 9 36: detail van afbeelding 1

Op het paneel ziet men op een heuvel een eenzaam boompje staan. Het loof ervan is weergegeven door middel van korte horizontale lijntjes, een wijze van uitbeelden, die ongewoon is bij schilderijen en beter past bij de grafiek (afb. 36). Wanneer we de landschappen in de *Biblia Pauperum* bekijken, zien we dat daar alle boompjes op deze manier zijn weergegeven.

De oudste versies van de *Biblia Pauperum* zijn Zuid-Duitse handschriften uit de 13^{de} eeuw. De *Biblia Pauperum* werd in de 15^{de} eeuw vooral als blokboek populair. Het vroegste voorbeeld is een Duitse chiro-xylografische uitgave uit het midden van de eeuw, die wellicht model heeft gestaan voor de Noord-Nederlandse versie, die vanaf omstreeks 1463 in verschillende edities verschenen. Deze werden vroeger in Holland gelokaliseerd, maar in 1975 en 1977 wezen Smeyers en Koch erop, dat er grote overeenkomsten bestaan tussen afbeeldingen in dit blokboek en miniaturen van de Utrechtse Meester van de Vederwolken.²¹ Deze miniaturist heeft in de jaren zestig

van de 15^{de} eeuw o.a. meegewerkt aan de reeds eerder genoemde bijbel van Evert Zoudenbalch en aan het Getijdenboek van Jan van Amerongen (afb. 37 en 38).



37: De Meester van de Vederwolken,
De Uitdrijving uit de Tempel,
Bijbel van Evert Zoudenbalch, Österreichische
Nationalbibliothek Wien, Cod. Nr. 2772, fol. 46r



38: *De uitdrijving uit de Tempel*
Biblia Pauperum, ca 1463-1470

Sommige van zijn figuren en composities zijn nagenoeg gelijk aan die in de *Biblia Pauperum*. Omdat de houtsneden superieur zijn in kwaliteit, gingen Smeyers en Koch ervan uit dat de miniaturist zijn composities uit dit boek had overgenomen,

maar tegenwoordig wordt daaraan getwijfeld.²² Sommige miniaturen zijn uitgebreider dan de aan een nauw architectonisch kader aangepaste houtsneden. Bij de Utdrijving van de Wisselaars uit de Tempel zien we op de houtsnede achter de vluchtende koopman rechts een ietwat onduidelijk detail. Bekijken we de miniatuur van de Meester van de Vederwolken met dezelfde voorstelling, dan wordt helder wat er bedoeld is. Het is een fragment van een man met een schaap op zijn schouders. Dit detail op de houtsnede is te onduidelijk om als voorbeeld voor de man met het schaap op de miniatuur gediend te kunnen hebben. Men moet aannemen dat miniaturist en houtsnijder gebruik hebben gemaakt van eenzelfde voorbeeld, dat niet bewaard is gebleven. De wijze, waarop houtsneden en miniaturen in handschriften zich tot elkaar verhouden, is ook complexer dan men vroeger dacht, toen men meende, dat wanneer een geschilderde voorstelling in een handschrift identiek was met die op een houtsneden of een gravure, deze laatste altijd het voorbeeld was geweest voor de miniatuur.²³ De overeenkomsten tussen houtsneden in de *Biblia Pauperum* en Miniaturen van de Meester van de Vederwolken maken het waarschijnlijk, dat ook de *Biblia Pauperum* uit Utrecht stamt.

Wanneer we voorstelling van de Inzameling van het Manna in het *Speculum Humanae Salvationis* (afb. 33) vergelijken met die op het paneel in Douai, dan vinden we op het eerste gezicht niet zo erg veel overeenkomsten, behalve dan, dat beide voorstelling worden omkaderd door een gedrukte boog met een vergelijkbare decoratie in de bovenhoeken. Voorts zien we op de achtergrond boompjes, waarvan het loof met korte horizontale lijntjes is uitgebeeld net als bij de *Biblia Pauperum* en op het paneel in Douai. Ook is de ruimte op het Rotterdamse paneel met het Offer der Joden op dezelfde wijze gestructureerd als veel interieurs in het *Speculum Humanae*

Salvationis, een eenvoudige tegelvloer, convergerende zijwanden en kleine raampjes met ruitvormig glas-in-lood (afb. 1 en 39).



39: Utrecht (?), *Het huwelijk van Sara en Tobias*, houtsnede in het *Speculum Humanae Salvationis*,

Van het *Speculum Humanae Salvationis* bestaan meerdere edities. De vroegste dateert waarschijnlijk uit kort vóór 1471. Enige jaren later werden de houtblokken met de afbeeldingen in tweeën gesplitst en door de drukker Jan Veldener gebruikt voor illustraties in zijn in Utrecht uitgegeven *Epistelen en Evangelien* uit 1481 en vervolgens, nadat hij naar Culemborg was verhuisd, voor zijn *Speghel onser Behoudenis* uit 1483 en zijn *Kruidboek* uit 1484.²⁴ Dit zou er volgens sommigen op wijzen, dat de illustraties van het *Speculum Humanae Salvationis* net als die van de *Biblia Pauperum* in Utrecht zijn gesneden. Hoewel we weten, dat drukkers dergelijke houtblokken van elkaar overnamen, zodat deze, nadat ze eerst in de ene stad waren

gebruikt, na enige tijd in een andere stad opdoken, is mijns inziens een Utrechtse herkomst toch waarschijnlijk. Zo zijn er duidelijk overeenkomsten tussen de *Biblia Pauperum* en het *Speculum Humanae Salvationis*. Gewezen is reeds op de typische weergave van loofbomen (afb. 32 en 33). De manier van arceren is verwant en ook de wijze waarop de voorstellingen door zuiltjes zijn gescheiden.



40: Jezus in het huis van van Simon de Pharizeeër, *Biblia Pauperum*, ca 1463-1470



41: De Meester van de Vederwolken, Jezus in het huis Simon de Pharizeeër, Bijbel van Evert Zoudenbalch, Österreichische Nationalbibliothek Wenen, Cod. Nr. 2772, fol. 52v

Daarnaast vinden we in beide drukken dezelfde soort interieurs. We zien plavuizen vloeren, muren met kleine, vaak halfronde raampjes met ruitvormig glas-in-

lood en erboven een balkenplafond of een houten tongewelf. Ook op de miniaturen van de Meester van de Vederwolken zijn dergelijke interieurs te vinden en dat op het paneel met het Offer der Joden sluit er bij aan (afb. 39, 40, 41).

Het paneel met de Genezing van de Blinde, dat zoals gezegd waarschijnlijk zo'n tien à vijftien jaar na het sacramentsaltaar is geschilderd, heeft weinig overeenkomsten met de *Biblia Pauperum* en het *Speculum Humanae Salvationis*. Alleen vertoont de groep met de blinde bedelaar op het middenveld van het paneel met de Genezing van de Blinde enige verwantschap met de Jozef op de houtsede met de Geboorte van Christus in het *Speculum Humanae Salvationis* (afb. 42, 43).



42: Detail van afbeelding 4



43: Utrecht (?), *De geboorte van Christus*,
Speculum Humanae Salvationis, ca 1470

Er is daarentegen meer verwantschap tussen het paneel met de Genezing van de Blinde en een groep houtsneden in *'tBoeck vanden leven ons liefheeren Jhesu Christi'* van Ludolpus van Saksen, dat volgens het colofon op 3 november 1487 door Gerard Leeu in Antwerpen is gedrukt.²⁵ De houtsneden in het rijk geïllustreerde boek zijn van drie verschillende houtsnijders. Die van de zogenaamde 'Second Gouda Woodcutter' had Leeu al eerder gebruikt in *'Liden ons Heren'* (Gouda 1482) en in de *'Devote Ghetiden van den Leven ende Passie Iesu Christi'* (Antwerpen 1484). Een deel ervan is ook te vinden in *'Lyden ons Heeren'* een Haarlemse druk van Jacob Bellaert uit December 1483 en in *'Epistelen en Evangelien'*, een uitgave van de Goudse drukker Gotfridus de Os uit juni 1484 (afb. 44).²⁶



44: Second Gouda Woodcutter, *De vlucht naar Egypte*, (CN 9.2:14)

Een andere groep houtsneden in de Ludolphusuitgave van Leeu uit 1487 is van de zogenaamde 'Haarlem Woodcutter', wiens vroegste houtsneden voorkomen in een aantal Haarlemse drukken van Jacob Bellaert (afb. 45).²⁷



45: Haarlem Woodcutter, *Christus verschijn aan de drie vrouwen*, (CN 12.3:14)

Waarschijnlijk zijn zij door hem reeds eerder gebruikt in een niet bewaarde Ludolphusuitgave of een ander boek met geschiedenissen uit het Nieuwe Testament. Ook andere houtsneden van de Haarlem Woodcutter uit Bellaerts werkplaats duiken na 1486 op in de drukkerij van Gerard Leeu in Antwerpen.²⁸ Een derde groep houtsneden in de Ludolphusuitgave van Leeu uit 1487 zijn van de zogenaamde ‘First Antwerp Woodcutter’ (afb. 46, 47).²⁹



46: First Antwerp Woodcutter, *De genezing van de blinde van Bethsaida*, (CN 10.6:12)

Hoewel er in stijl en compositie grote verschillen zijn tussen de houtsneden van de ‘Second Gouda Woodcutter’ en die van de ‘First Antwerp Woodcutter’, tonen zij in de manier van snijden verwantschap. Bij beide vinden we heldere, vaak hoekige contouren. Door middel van korte evenwijdige arceringen wordt schaduw gesuggereerd. Vaak volgen deze arceringen de contouren van de figuren en de plooiwal. De begroeiing op de grond bestaat deels uit witte plantjes op een zwarte ondergrond (afb. 44, 46). Dat er tussen reeksen houtsneden enerzijds verschillen bestaan in stijl en compositie, maar anderzijds overeenkomsten in uitvoering en techniek is niet iets ongewoons. Hind heeft er reeds op gewezen dat degene, die de voorstellingen in het houtblok snijdt, naar ontwerpen van verschillende meester kan werken, terwijl de ontwerpen van één meester door meerdere, vaak in kwaliteit

verschillende snijders kan worden uitgevoerd. Zo zijn er, wat de uitvoering betreft, onderling kwalitatieve verschillen tussen de houtsneden van de ‘First Antwerp Woodcutter’. Het is waarschijnlijk, dat bij het snijden van diens blokken niet één man maar meerdere handwerkslieden betrokken waren.³⁰ Een deel van de houtsneden van de ‘First Antwerp Woodcutter’ is half page, een deel full page. Met name de full page houtsneden tonen verwantschap met het paneel met de Genezing van de Blinde, zowel in de opbouw van het landschap als in de manier, waarop de figuren hierin zijn opgenomen. Een zandweg slingert zich tussen heuveltjes, die als repoussoir werken. Desondanks is er geen sprake van een echte ruimtelijke illusie. Behalve op het schilderij zien wij dit bijvoorbeeld ook bij de houtsneden, die de parabels van de Barmhartige Samaritaan en van de Heer, die een gastmaal aanrichtte, in beeld brengen (afb. 47, 48).³¹



47, 48: First Antwerp Woodcutter, *De parabel van de Barmhartige Samaritaan* (CN 10.6:6), *de parabel van de heer, die een gastmaal aanrichtte*, (CN 10.6:9),



Meester van de Inzameling van het Manna,
De genezing van de blinde,
Utrecht, Museum Catharijneconvent



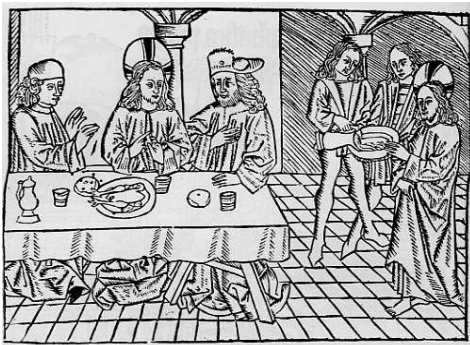
50: First Antwerp Woodcutter,
de wonderbare brood vermenigvuldiging,
(CN 10.6:11)

49:

Zowel op het paneel als op de houtsneden vormen de figuren vaak compacte groepen. De ruimtelijke positie, die de figuren ten opzichte van elkaar innemen, is niet geheel overtuigend is. Op het paneel bevindt de blinde, die genezen wordt, zich niet in hetzelfde vlak als Christus, die iets meer op de voorgrond staat en de twee kreupelen rechtsvoor, waarvan men mag aannemen, dat zij op weg zijn naar Christus, staan iets te veel naar achteren. (afb. 49) Deze zelfde onheldere positionering van de figuren zien we ook vaak op de full page houtsneden van de ‘First Antwerp Woodcutter’, zoals bij de Wonderbare Broodvermenigvuldiging (afb. 50) en bij de parabel van de Heer, die een gastmaal aanrichtte, waar de bode links zich vóór de ontvanger van de brief bevindt (afb. 48, 50).³²

Opvallend is verder, dat de genezende Christus op het schilderij dezelfde houding heeft als op die op de houtsneden met de Farizeeën, die Christus verwijten

met ongewassen handen aan tafel te gaan, Christus preekt in de tempel, de Genezing van een door de duivel bezeten man en de parabel van het Verloren Schaap (afb. 51, 52, 53, 54).³³

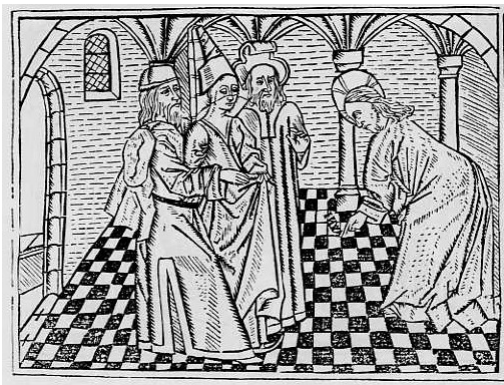


51, 52, 53 54: First Antwerp Woodcutter, *De farizeeën verwijten Christus met ongewassen handen aan tafel te gaan, Christus predikt in de tempel, de genezing van de man, die door de duivel bezeten was, de parabel van het verloren schaap*, (CN 10.6:110, 10.6:112, 10.6:120, 10.6:122),

Ondanks deze overeenkomsten weet ik niet of we moeten aannemen, dat de Meester van de Inzameling van het Manna de modellen voor de houtsneden van de ‘First Antwerp Woodcutter’ heeft geleverd. Ik denk eerder, dat ze zijn gemaakt door een schilder, die als gezelschap of leerling in het atelier van Meester van de Inzameling van het Manna had gewerkt of door een meester uit de omgeving van de Mannameester.

Dit werpt de vraag op, of de ‘First Antwerp Woodcutter’ wel in Antwerpen heeft gewerkt. Met de Zuid-Nederlandse kunst uit het laatste kwart van de 15^{de} eeuw bestaat er geen verwantschap. Zoals we hebben gezien, zijn de blokken van de ‘Second Gouda Woodcutter’ en de ‘Haarlem Woodcutter’ reeds vóór 1487 gebruikt in Gouda en Haarlem. In de manier van snijden zijn er, zoals we boven zagen, overeenkomsten tussen de houtsneden van de ‘Second Gouda Woodcutter’ en die van de ‘First Antwerp Woodcutter’. Het is daarom aannemelijk, dat ook de blokken van de ‘First Antwerp Woodcutter’ in Noord-Nederland zijn gesneden en dat Leeu, toen hij in 1484 naar Antwerpen verhuisde, diens blokken samen met het andere materiaal vanuit Gouda heeft meegenomen. Er is nog een andere reden om aan te nemen, dat de houtsneden van de ‘First Antwerp Woodcutter’ in Gouda of omgeving zijn gemaakt. Op 22 mei 1488 kwam in Delft bij Jacob Jacobszoon van der Meer of Christiaan Snellaert een uitgave van Ludolphus de Saxonia van de pers, die was voorzien van een groot aantal houtsneden naar ontwerp van de Meester van de Virgo inter Virgines, een schilder, die in het laatste kwart van de 15^{de} eeuw in die stad werkzaam was.³⁴ De maker van deze houtsneden wordt door Conway de ‘Second Delft Woodcutter’ genoemd. Veel van zijn houtsneden staan compositorisch dicht bij die in de Ludolphusuitgave van Gerard Leeu van 3 november 1487. Vooral met de half page en full page houtsneden van de ‘First Antwerp Woodcutter’ zijn de overeenkomsten

groot. Omdat de druk van Leeu ouder is dan de Delftste, neemt men doorgaans aan, dat de Delftse houtsneden zijn gekopieerd naar die in de Antwerpse uitgave van Leeu. Ik betwijfel dit echter. De half page en full page houtsneden van de ‘Second Delft Woodcutter’ zijn over het algemeen wel minder zorgvuldig gesneden dan die van de ‘First Antwerp Woodcutter’, maar kwalitatief zijn ze veel levendiger en ze staan dichter bij het zo oorspronkelijke werk van de Meester van de Virgo inter Virgines (afb. 55, 56, 57, 58, 59, 60).



55, 56: respectievelijk First Antwerp Woodcutter en Second Delft Woodcutter, *Christus en de overspelige vrouw*, (CN 10.6:113 en CN 21.12: 42)



57, 58: respectievelijk First Antwerp Woodcutter en Second Delft Woodcutter, *De parabel van de werkers in de wijngaard*, (CN 10.6:126 en CN 21.12:51)



59, 60: respectievelijk First Antwerp Woodcutter en Second Delft Woodcutter,
De apostelen plukken korenaren op de sabbath, (CN 10.6:106 en CN 21.12:37)

Opvallend is ook, dat de figuren van de ‘Second Delft Woodcutter’ beter in de ruimte staan, hun gebaren zijn overtuigender en vaak zijn ze bijna even expressief als die op de schilderijen van deze meester. Hij heeft de ontwerpen van de Meester van de Virgo inter Virgines met meer begrip in het hout gesneden dan de ‘First Antwerp Woodcutter’. Vergelijk bijvoorbeeld afb. 48 met 61, afb. 55 met 56, 57 met 58 en afb. 59 met 60.³⁵



61: Second Delft Woodcutter, *De parabel van de heer, die een gastmaal aanrichtte*, (CN 21.12: 28)

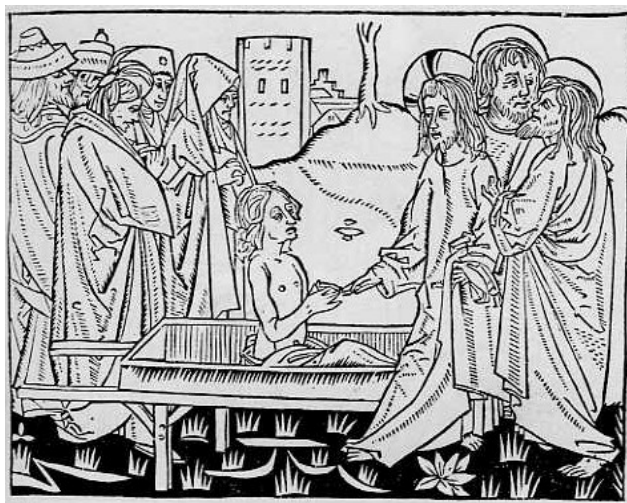
In de houtsneden van de 'First Antwerp Woodcutter' zitten ook enige fouten, zoals een Christus, die met zijn linker hand geneest, gebaart of telt, een Christus zonder aureool en een Herodias, die met haar linkerhand het mes hanteert (afb. 53, 62, 63).³⁶



62, 63: First Antwerp Woodcutter, Christus geneest een bezetene, Herodias ontvangt het hoofd van Johannes, (CN 10.6:95 en CN 10.6:103)

Het verband tussen de houtsneden in de Antwerpse en Delftse uitgaven is verre van helder. De composities van de half page en full page houtsneden in beide drukken zijn vaak nagenoeg identiek, maar niet altijd elkanders spiegelbeeld, zoals men bij kopieën zou verwachten. Ook tonen niet alleen de houtsneden in de Delftse uitgave, maar ook een aantal van de half page houtsneden in de Antwerpse druk stilistisch verwantschap met de in Delft werkzame van de Meester van de Virgo inter Virgines (afb. 64).

Sommige figuren op de half page houtsneden van de 'First Antwerp Woodcutter' hebben een voor de Meester van de Virgo inter Virgines zo typerende houding, waarbij het ene been sterk naar voren is geschoven. De mannen hebben soms een warrige, pruikachtige hardos en de vrouwen een zeer zware kap (afb. 55, 59, 62, 63, 65).³⁷



64 : Meester van de Virgo inter Virgines, *De Bewening van Christus*,
ca 1470-1485, olieverf op paneel,
55 x 56 cm, Liverpool, The Walker Art Gallery

65 Second Antwerp Woodcutter, *De opwekking van de jongeling te Naïm*, (CN 10.6:94)

Omdat de houtsneden van de ‘Second Delft Woodcutter’ stilistisch dichter staan bij het werk van de Meester van Virgo inter Virgines, (zie afb 56, 58, 60, 61) is het niet waarschijnlijk, dat zij kopieën zijn van de houtsneden van de ‘First Antwerp Woodcutter’.³⁸

Er zijn trouwens ook aanwijzingen, dat de houtsneden van de ‘Second Delft Woodcutter’ al eerder gebruikt zijn en wel in een druk, die aan de Antwerpse Ludolphusuitgave van Gerard Leeu uit 1487 vooraf ging. Omdat sommige 15^{de} eeuwse uitgaven slechts in één exemplaar bewaard zijn gebleven, mag men aannemen, dat van andere uitgaven wellicht de hele oplage verloren is gegaan. Dit zou het geval kunnen zijn met een mogelijk eerdere Delftse Ludolphusuitgave. Relevant in dit verband is het feit, dat er in de Delftse Ludolphusuitgave van 1488 behalve full page en half page houtsneden ook nog zevenenvijftig kleinere houtsneden zitten, die

voor een deel ook al voorkomen in Delftse drukken uit de jaren 1486 en 1487.³⁹ Dat er een vroegere Delftse Ludolphusuitgave is geweest, wordt nog waarschijnlijker door de full page houtsneden aan het begin van zowel de Antwerpse als de Delftse Ludolphusuitgaven uit respectievelijk 1487 en 1488 (afb. 66, 67).



66, 67: respectievelijk First Antwerp Woodcutter en Second Delft Woodcutter,
Mensch en Scriptura, (CN 10.6:1, CN 21.9:1)

Deze zijn elkaars spiegelbeeld maar voor het overige nagenoeg identiek.⁴⁰

Afgebeeld is een knielende man, die opkijkt naar de halffiguur van Christus, die in de wolken verschijnt. Een banderol boven de knielende man duidt hem aan als ‘mensch’. Naast hem zien we een non zitten achter een lezenaar met achter haar een boeken kast. Op de banderol boven haar staat ‘scriptura’. Deze benamingen houden verband met het feit, dat tekst van de Nederlandse Ludolphusuitgave de vorm heeft van een samenspraak tussen tussen ‘mensch’ en ‘scriptura’. De houtsnede in de Delftse uitgave kennen we echter ook uit een vroegere druk, de *‘Legenda aurea sanctorum’*, die op 1 maart 1487 bij Jacobus Jacobszoon in Delft van de pers kwam, dus acht maanden voor de Antwerpse Ludolphusuitgave van Leeu.⁴¹ De afbeelding is hier enigszins misplaatst, want de tekst van de Legenda Aurea is niet geschreven in de vorm van een dialoog tussen ‘mensch’ en ‘scriptura’. Om de afbeelding toch enigszins geschikt te maken voor een uitgave van de Legenda Aurea is in de banderol boven de non het woord ‘Dat Passionael’ aangebracht en in die boven de man ‘Winterstuc’. Beide woorden staan op hun kop. Het is duidelijk, dat de houtsnede met de knielende man en de non achter een lezenaar oorspronkelijk gemaakt moet zijn voor een vroegere Delftse Ludolphus uitgave, een die zelfs eerder van de pers kwam dan deze *‘Legenda aurea sanctorum’* van 1 maart 1487. Deze houtsnede kan dus geen kopie zijn naar de houtsnede in Antwerpse Ludolphusuitgave van 3 november van 1487. Duidelijk is ook dat het ontwerp afkomstig is van de Meester van de Virgo inter Virgines (afb. 67). De man heeft de voor deze schilder typerende brede manchetten, een grote verwarde haardos en de vormen van de plooien in zijn mantel doet denken aan die van de Mariafiguur op het luik met de Annunciatie in Salzburg.⁴² De non heeft de voor de meester kenmerkende grote, hoge kap. Zij richt zich met een

spreekgebaar tot de man, die zijn blik gericht heeft op Christus. Achter de non staat een boekenkast, die perspectivisch goed is weergegeven, waarbij arceringen de donkere binnenkant articuleren. Het geheel wordt afgesloten door een gemetselde muur. Wanneer we de houtsnede met de voorstelling van ‘mensch’ en ‘scriptura’ van de ‘First Antwerp Woodcutter’ in de Antwerpse Ludolphusuitgave van Gerard Leeu uit november 1487 (afb. 66) vergelijken met die van de ‘Second Delft Woodcutter’, die zowel voorkomt in de *‘Legenda aurea sanctorum’* van 1 maart 1487 als de Delftse Ludolphusuitgave van mei 1488 (afb. 67), dan zien we een aantal verschillen. Het schijnt, dat de ‘First Antwerp Woodcutter’ zijn voorbeeld niet goed begrepen heeft. De voorstelling is er niet binnenshuis, maar in een landschap geplaatst. Op de voorgrond zit ‘scriptura’ te lezen in een boek. Zij richt zich niet echt tot de ‘mensch’, die verder naar achteren op het middenplan knielt, waarbij zijn knie tegen de boekenkast stoot. Deze is zonder inzicht afgebeeld. Wij zien bij deze boekenkast geen door arceringen gearticuleerde binnenkant, maar in plaats daarvan worden de boeken gescheiden door drie horizontale banden zonder betekenis met evenwijdige schuine arceringen. Wij kijken boven op de kast, maar de aansluitende zijkant gaat beneden ongemerkt over in de voorkant. Op de houtsnede van de ‘Second Delft Woodcutter’ draagt de man aan zijn voeten trippen, waarvan er één zichtbaar is. Bij die van de ‘First Antwerp Woodcutter’ is daar een soort plooi van gemaakt. Dit alles versterkt mijn overtuiging, dat de houtsneden van de ‘First Antwerp Woodcutter’ niet als voorbeeld hebben gediend voor de ‘Second Delft Woodcutter’, maar dat laatst genoemde direct naar ontwerpen van de Meester van de Virgo inter Virgines moet hebben gewerkt. Waarschijnlijk heeft de ‘First Antwerp Woodcutter’ zich voor zijn composities gebaseerd op dezelfde voorbeelden als de ‘Second Delft Woodcutter’, of anders heeft

hij diens houtsneden, die dan van vóór 1487 moeten dateren, als uitgangspunt gebruikt. Hierbij heeft de 'First Antwerp Woodcutter' zijn voorbeelden vaak vrij geïnterpreteerd en bewerkt. Zo gaan de meeste van de Christusfiguren van de 'First Antwerp Woodcutter' niet terug op modellen van de Meester van de Virgo inter Virgines, maar zijn van een ander type, dat dichter staat bij de Christus op het paneel met de Genezing van de Blinde.⁴³ De houtsneden van de 'First Antwerp Woodcutter' sluiten in stijl en techniek zo duidelijk aan bij andere houtsneden uit Noord-Nederland, dat men mag aannemen, dat hij ook daar werkzaam was. Waarschijnlijk was dat in Gouda, waar Gerard Leeu tussen 1477 en 1483 zijn drukkersvak uitoefende, maar het is mijns inziens ook mogelijk, dat zijn werkplaats in het relatief nabij gelegen Utrecht heeft gestaan, dat vanouds een centrum van boekproductie was. Dit versterkt het vermoeden dat de Mannameester in Utrecht werkzaam is geweest.⁴⁴

4: De toren van de Utrechtse Salvatorkerk op de achtergrond van het paneel met de *Genezing van de Blinde*.

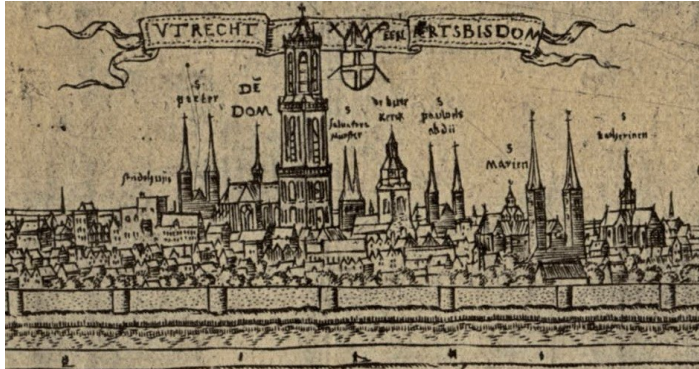
Wijzen de verwantschappen tussen de houtsneden in de *Biblia Pauperum*, het *Speculum Humanae Salvationis* en de Ludolphusuitgave van Gerard Leeu met het werk van de Meester van de Inzameling van het Manna al naar Utrecht, het paneel met de genezing van de Blinde levert hiervoor nog een extra argument. Hierop staat links de stad Jericho afgebeeld. Binnen de muren zien we onder meer een ronde tempel en een kerk met twee torenspitsen (afb. 68). Uit onderzoek met infrarood reflectografie blijkt dat de kerk met de twee torenspitsen niet tot de oorspronkelijke opzet behoorde, maar later tijdens het schilderen is toegevoegd (afb. 69).



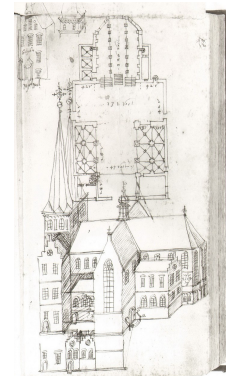
68, 69: Meester van de Inzameling van het Manna, *De genezing van de blinde*, Utrecht, Museum Catharijneconvent, detail met de torens van de Salvatorkerk. Foto met gewoon licht en infraroodreflectografie (digitale montage Molly Faries)

De vorm van de toren is ongewoon. Het zijn geen twee torens, elk met één spits bekroond, maar één toren bekroond door twee spitsen. Het torenlichaam zelf wordt door een horizontale lijst in tweeën gedeeld. Dergelijke torens zijn uiterst zeldzaam. In onze streken had alleen de in 1587 afgebroken Salvator of Oud-Munsterkerk te Utrecht een toren met twee spitsen.⁴⁵ Hoe deze kerk er ongeveer moet hebben uitgezien weten wij uit een aantal oude afbeeldingen. De oudste is een kopergravure met een gezicht op Utrecht vanuit het westen van Melchisedech van Hooren uit omstreeks 1570, dus van vóór de afbraak van de kerk (afb. 70).⁴⁶ De bekendste afbeelding van de Salvatorkerk is die van Arnold van Buchel in zijn *'Monumenta*

passim in templis ac monasteriis Trajectinae urbis atque agri inventa’ uit omstreeks 1600 (afb. 71).⁴⁷



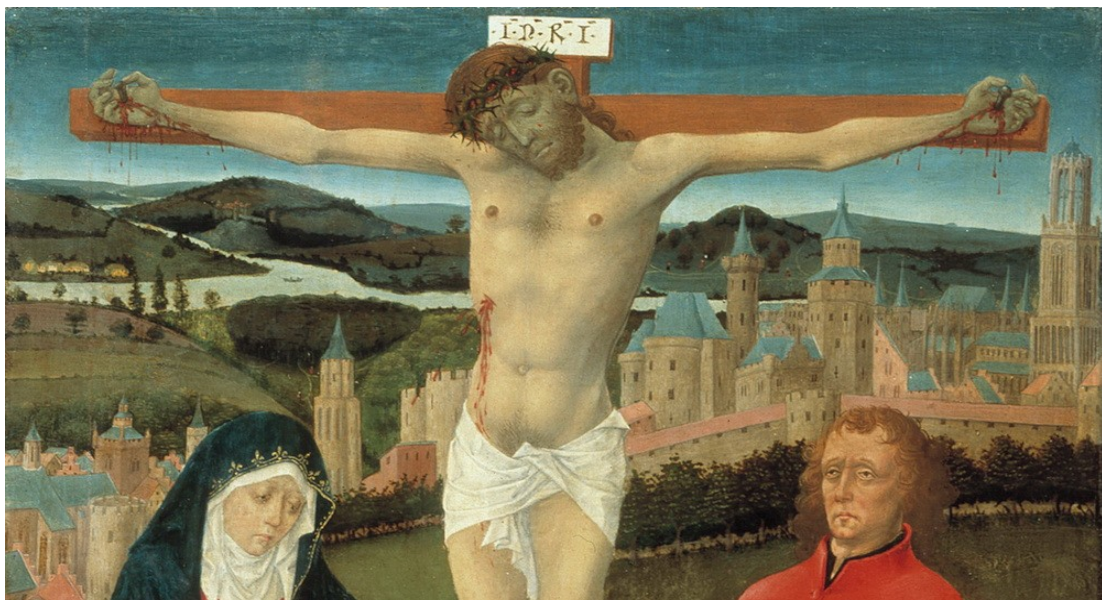
70: Melchisedech van Hoorn, *Vtrecht een Aertsbisdom*, gravure (detail), omstreeks 1570, Utrecht, Het Utrechts Archief



71: Arnold van Buchel, *De Salvatorkerk*, inkt op papier, omstreeks 1600, Utrecht, Het Utrechts Archief

Op beide zien we een rechthoekig torenblok bekroond door twee spitsen. Wel zijn er enige verschillen tussen de toren op het schilderij met de Genezing van de Blinde en die op de gravure van Van Hoorn en de tekening van Arnold van Buchel. Zo zijn de spitsen van de toren op het schilderij niet alle twee even hoog, zoals wel het geval is op de gravure en de tekening. De tekeningen van Buchelius zijn echter nogal onbetrouwbaar, het zijn globale schetsen, die op de eerste plaats als kader dienen voor door Buchelius genoteerde opschriften en afmetingen.⁴⁸ Wellicht had de kerk inderdaad twee spitsen van ongelijke hoogte, zoals op het schilderij is te zien. Hiertegen pleit het feit, dat ook op alle andere afbeeldingen van de kerk, waaronder de diverse stadsprofielen, de Salvator steeds twee gelijke spitsen heeft.⁴⁹ Ik acht het desondanks toch mogelijk, dat de toren op het schilderij inderdaad die van de Salvator voorstelt, zij het met ongelijke spitsen.

Het komt vaker voor, dat op schilderijen uit de 15^{de} of 16^{de} eeuw onderdelen van een bestaand stadsgezicht zijn verwerkt. Dat wijst er doorgaans op, dat zo'n stuk in de desbetreffende stad is gemaakt. Een bekende uitzondering vormt de Utrechtse Domtoren. Die komt ook vaak voor op schilderijen, die geen direct verband met Utrecht hebben, zoals bijvoorbeeld op het paneel met de Verheerlijking van het Lam Gods van Van Eyck en op het drieluik met de Kruisiging van de Meester van Frankfort in het Staedelsches Kunstinstitut in Frankfurt.⁵⁰ Het voorkomen van de Domtoren wijst dus niet altijd op een Utrechtse herkomst van een stuk. Anders ligt dat, wanneer niet de beroemde Domtoren, maar een ander Utrechtse kerk is afgebeeld, zoals op het kruisigingdrieluik in het Centraal Museum van de Utrechtse Meester van Evert Zoudenbalch, waarop op de achtergrond zowel de Domkerk zelf als de toren van de Buurkerk te zien zijn (afb. 73).⁵¹



73: Detail van afbeelding 28

Het voorkomen van de toren van de Salvatorkerk op de *Genezing van de Blinde*, zij het in iets gewijzigde vorm, is een extra argument om het atelier van de Meester van de Inzameling van het Manna in Utrecht te lokaliseren. Wellicht is het schilderij met de *Genezing van de Blinde* uit de Salvator afkomstig en was het een opdracht van een van de kanunniken van deze kerk. Dit idee wordt nog versterkt door het feit, dat de toren, zoals blijkt uit de infraroodreflectografie, in eerste opzet niet voorzien was. Mogelijk is hij op verzoek van de opdrachtgever, tijdens het schilderen bewust aan het stadsgezicht van Jericho toegevoegd.

Henri Defoer,

Utrecht, Juni 2010

Noten

1) Voor de belangrijkste literatuur over deze meester zie: G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, dl.1, Den Haag 1936, pp. 552-558; K.G. Boon, 'Een Hollands Altaar van omstreeks 1470', *Oud Holland* 65, 1950, pp. 207-215; E. Haverkamp Begemann, 'Een Noord-Nederlandse Primitief', *Bulletin Museum Boymans Rotterdam* 1951, p. 51-57; Cat. tent. *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1958, pp.43-44, cat.nrs. 8-10; J.E. Snyder, 'The Early Haarlem School of Painting', *The Art Bulletin* 42, 1960, p.48-49; M.J. Friedländer, *Early Netherlandish painting*, Leiden/Brussel, 1967-1976, dl. 3, add. 130; M.L. Wurfbaïn, 'De meester van de Manna-Inzameling: Broeder Tymanus?', *Boymans Bijdragen*, Rotterdam 1978, pp. 24-35; A. Châtelet, *Les Primitifs hollandais, La peinture dans les Pays-Bas du Nord au XVe siècle*, Fribourg 1980, pp.86, 216; Châtelet, *Early Dutch Painting*, Amsterdam 1981 (Engelse vertaling van vorig werk) pp. 88,89, 217; F. Baligand, 'La Crucifixion par le Maître de la Manne', *La Revue du Musée du Louvre* 38 (1988), pp. 340-342; A. Châtelet, 'Le Maître de la Manne, peintre hollandais du XVe siècle', in cat.tent. *Le Maître de la Manne*, Douai (Musée de la Chartreuse) 1990, pp.15-10; F. Baligand, 'Le Retable eucharistique', in cat.tent. *Le Maître de la Manne*, Douai (Musée de la Chartreuse) 1990, pp. 13-14; H.L.M. Defoer, *Catharijebrief* 71, september 2000, pp. 4-7; J. Dijkstra, P.P.W.M. Dirkse en A.E.A.M. Smits, *De schilderijen van het Catharijneconvent*, Zwolle 2002, p. 67; H.L.M. Defoer en M. Faries, 'Meester van de Manna-inzameling, Genezing van de blinde te Jericho', in: C.J.F. van Schooten en W.C.M. Wüstefeld (red), *Goddelijk geschilderd*, Utrecht/Zwolle 2003; B. Heck et al, *Collections du Nord-Pas-de-Calais, La peinture de Flandre et de France du Nord aux XVe et au début du XVIe siècle*, Brussel 2005, deel 2, p. 370; F. Lammertse en J. Giltaij (red), cat.tent. *Vroege Hollanders*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 2008, pp.213-226, cat.nrs. 34-37.

2) Châtelet 1980 (noot 1) p. 217; Châtelet 1981 (noot 1) p. 216-217

3) Rotterdam 2008 (noot 1) p. 222-224, cat.nr. 37

4) Giltaij stelt ten onrechte, dat de tekst van Mattheus (19:16-26) ten grondslag ligt aan het schilderij. Hiervan uitgaande gelooft hij niet, dat op het paneel behalve de Genezing van de Blinde ook het verhaal van de Rijke Man is afgebeeld, omdat in Mattheus sprake is van een jongeling. Zie: *Rotterdam 2008* (noot 1)

5) E. Kirschbaum s.j., *lexicon der christlichen Ikonographie*, Band 4, kolom 544

6) Boon 1950 (noot 1) p.p. 208; Amsterdam 1958 (noot 1) cat. nr. 10; Châtelet 1990 (noot 1) p. 10

- 7) Rotterdam 2008 (noot 1) p. 222-224, cat.nr. 37
- 8) Defoer en M. Faries 2003 (noot 1) p. 36
- 9) Boon 1950 (noot 1) p.p. 208
- 10) Hoogewerff 1936 (noot 1) p. 552
- 11) Boon 1950 (noot 1) p. 208, Haverkamp Begemann 1951 (noot 1)
- 12) Châtelet 1980 (noot 1) p.86, 216, Châtelet 1981 (noot 1) p. 89, 216;. Op de studiedag in Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam op 25 mei 2008 heeft Châtelet, na mijn argumentatie te hebben gehoord, zijn vroegere mening herzien en gelooft nu ook, dat de Meester van de Inzameling van het Manna in Utrecht werkzaam is geweest.
- 13) Rotterdam 2008 (noot 1) p. 213
- 14) Wurfbain 1978 (noot 1).
- 15) Österreichische Nationalbibliothek Vienna, cod. 2771-2772. O. Pächt und U. Jenni, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek: holländische Schule*, Vienna 1975, pp. 43-85; cat. tent. *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*, Utrecht (Museum Catharijneconvent) / New York (The Pierpont Morgan Library) 1989/90, cat. nr. 61.
- 16) Bijvanck was de eerste, die de triptiek in het Centraal Museum in Utrecht en het fresco aan de Meester van Evert Zoudenbalch toeschreef. Boon ziet wel een samenhang tussen de miniaturen en de triptiek, het paneel in Providence en het fresco, maar deze zijn volgens hem niet van dezelfde hand. Dezelfde mening zijn Châtelet, Hazelzet en Helmus toegedaan. Zij spreken liever van de 'Meesters van Evert Zoudenbalch'. Volgens schrijver dezes, stammen zowel miniaturen, panelen als fresco uit hetzelfde atelier en zijn ze tenminste grotendeels van de hand van de meester zelf. Zie: A.W. Byvanck, 'De Meester van Zweder van Culemborg en de Utrechtse miniaturen', *Oudheidkundig Jaarboek. Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, derde serie, X (1930), pp. 127-139; Amsterdam 1958 (noot 1) pp. 42-43, cat. nr. 7; K.G.Boon, 'Een Utrechtse schilder uit de 15e eeuw. De Meester van de Boom van Jesse in de Buurkerk', *Oud Holland*, 76 (1961), pp. 51-60; D.G. Carter, 'The

Providence crucifixion. Its place and meaning for Dutch fifteenth century painting', *Bulletin of Rhode Island School of Design* (1961-1962) nr. 4, pp. 1-40; Korine Hazelzet, *Een schilderij centraal – Het Utrechtss Kruisigingsdrieluik en de aanblik van de Hostie*, Utrecht (Centraal Museum) 1979; Utrecht / New York 1989/90 (noot 15) pp. 198-200; Châtelet 1980 (noot 1) pp. 242 en 168; Châtelet 1981 (noot 1) pp. 167- 168 en 242-243; H.L.M. Defoer, 'De muurschilderingen in de Buurkerk', *Nationaal Museum van Speelklok tot Pierement*, periodiek nr. 6, 1984, pp. XVI-XVII; H.L.M. Defoer en E.J. Tjebbes, 'De muurschilderingen in de Buurkerk', *Restauratie vijf hervormde kerken in de binnenstad van Utrecht, jaarverslag 1982, 1983, 1984 nr. 7* (1986), pp. 199-201; W.H.P. Scholten, 'Heiligen op herhaling. Enkele muurschilderingen in de Utrechtse Buurkerk opnieuw beschouwd', *Jaarboek Oud-Utrecht* (1986), pp.59-61; L.M. Helmus (red) *Catalogue of Paintings Centraal Museum Utrecht*, 2009, cat. nr. 38

17) New York, Piepont Morgan Library, M. 945, f. 137v. De voornaamste literatuur met betrekking tot het getijdenboek van Catharina van Kleef is: J. Plummer, *The hours of Catharine of Cleves*, New York, 1966; R.G. Calkins, 'Distribution of labor: the illuminators of the Hours of Catharine of Cleves and their Workshop', *Transactions of The American Philosophical Society* 69 (1979), dl. 5; Chatelet 1980 (noot 1) pp. 51-59, 204-208; Chatelet 1981 (noot 1), pp. 53-60, 204-208; Utrecht / New York 1989/90 (noot 15) cat. Nrs. 45-46; R. Dückers en R. Priem (red.), cat. Tent. *The Hours of Catherine of Cleves. Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteenth Century*, Nijmegen (Museum Het Valkhof) / New York (The Morgan Library & Museum) 2009-10

18) De houding van de kielende jongetjes vinden we eerder in de miniatuur met de Kruisvinding in de 'Milaan-Turijngetijden' Turijn, Museo Civico. De voornaamste literatuur met betrekking tot de Turijn-Milaan getijden is; P. Durrieu, *Heures de Turin, quarante-cinq feuillets à pentures provenant des Tres Belles Heures de Jean de France, du de Berry*, Paris 1902; G. Hulin de Loo, *Les Heures de Milan*, Paris-Bruxelles 1911; E. Panofsky, *early Netherlandish Painting*, Cambridge 1953, pp. 232-246; Châtelet 1980 (noot 1) pp. 27-46, 194-196; Châtelet 1981 (noot 1) pp. 27-46; 194-196; O. Pächt, *Van Eyck, Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989, pp. 171-210; A. H. van Buren, *Das Turin-Mailänder Stundenbuch*, Luzern 1994-1996

19) De voornaamste literatuur met betrekking tot de Biblia Pauperum en Speculum Humanae Salvationis is: A.M. Hind, *An introduction to a history of woodcut*, New York 1963 (herdruk van de uitgave van 1935), dl. 1, pp 230-242 en 245-247; E. Kloss, *Speculum Humanae Salvationis*, München 1925 (facimilé); A. Henry, *Biblia Pauperum, a facsimile and edition*, Ithaca, New York 1967; Cat. tent. *De vijfhonderdste verjaring van de boekdrukkunst in de Nederlanden*, Brussel 1973, pp. 67-72, 79-84; Douai 1990 (noot 1), pp.15-19

20) Pagina 's', (de pagina's van het blokboek zijn genummerd met de letters a-v en 'a-v'). Henry (noot 19), p. 81.

21) M. Smeyers, 'De invloed van de blokboeken van de Biblia Pauperum op het getijdenboek van Maria van Vronensteyn, *De Gulden Passer* 53, 1975, pp. 307-325; R. Koch, 'New criteria for dating Netherlandish Biblia Pauperum Blockbook' *Studies in late medieval and renaissance painting in honour of Miljard Meiss*, Princeton 1977, pp. 286-288

22) A. Henry, *Journal of the British Archeological Association*, 136, 1983, pp. 124-136; Henry 1987 (noot 19), pp. 33-34

23) R.G. Calkins, 'Paralels between Incunabula and Manuscripts from the Circle of the Master of Catharine of Cleves', *Oud Holland*, 92, 1978, pp.137-160

24) Hind 1963 (noot 19), p. 247; Brussel 1973 (noot 19), pp. 68-69; C.H.C.M. Kok, *De houtsneden in de incunabelen van de lage landen 1475-1500. Inventarisatie en bibliografische analyse*, Amsterdam 1994, pp. 46-47

25) M.F.A.G. Campbell, *Annales de la typographie néerlandaise au xv^{me} siècle*, Den Haag 1874, nr. 1181; L. Indestege, *Tboeck vanden leven ons heeren Iesu Christi*, Antwerpen 1952 (facsimulé); Hind 1963 (noot 19), pp 566-570; cat. tent. *Middeleeuwse Boeken van het Catharijneconvent*, Utrecht (Museum Catharijneconvent) 1993, cat.nr. 89; Kok 1994 (noot 24), pp. 295-301. Voor de drukker Gerard Leeu, zie: Brussel 1973 (noot 19) pp. 283-308; Kok 1994 (noot 24), 199-362

26) Respectievelijk Campbell 1874 (noot 25) nr. 1156, 1115, 1157, 693. Hind 1963 (noot 19) p.566. W.M. Conway *Woodcutters of the Netherlands*, Cambridge 1884, nrs. 9.2: 1-68. De naam de 'Second Gouda Woodcutter' gaat terug op W.M. Conway, die aan diverse houtsnijders noodnamen heeft toegekend. Ook heeft hij alle hem bekende houtsneden in de vroege Nederlandse drukken van een nummering heeft voorzien. Deze (CN)-nummering zal in de volgende noten worden aangehouden.

27), Conway 1884 (noot 26) nrs. 12.3: 1-22; Hind 1963 (noot 19), pp. 570, 574-579..

28) Jacob Bellaert was, voordat hij zich in Haarlem vestigde, in de leer geweest bij Gerard Leeu tijdens diens Goudse periode. Nadat hij in 1486 was opgehouden met zijn drukkerij, kwamen zijn houtblokken in bezit van Gerard Leeu, die toen in Antwerpen gevestigd was. Hind 1963 (noot 19), p. 570; Brussel

1973, (noot 19) pp. 286-287; Kok 1994 (noot 24), p. 199.

29) Conway 1884 (noot 26) nrs. 10.6: 1-140; Hind 1963 (noot 19), p. 570.

30) Hind 1963 (noot 19), p.565. De benaming de 'First Antwerp Woodcutter' staat dus niet voor één snijder van houtblokken maar voor een aantal in groeps- of atelierversband werkende snijders.

31) Respectievelijk CN 10.6:6 en 10.6:9

32) Respectievelijk CN 10.6:10, 10.6:11 en 10.6:9

33) Respectievelijk CN 10.6:12, 10.6: 110, 10.6: 112, 10.6:120 en 10.6:122

34) Campbell 1874 (noot 25) 1182; Conway 1884 (noot 26), pp. 273-282; Hind 1963 (noot 19) pp. 571, 572; Kok 1994 (noot 24), pp. 110, 122-128. De voornaamste literatuur met betrekking tot de Virgomeester is: Hoogewerff 136 (noot 1), dl. 2, p. 243; Friedländer 1967-1976 (noot 1), dl. 5, pp. 38-44, 79-80, 90, 98, pl. 29-41, 110-111; K.G. Boon, 'De Meester van de Virgo inter Virgines' in: *Oud Delft*, 2, Rotterdam-Den Haag 1963, pp. 5-35; Châtelet 1980 (noot 1), p. 146-155 232-236, Rotterdam 2008 (noot 1) pp. 256-258

35) Waarschijnlijk was er niet één 'Second Delft Woodcutter', maar hebben we ook hier te maken met een groep houtbloksnijders, want er zijn duidelijk kwalitatieve verschillen in uitvoering tussen de verschillende houtsnedes. Zie ook boven noot 30.

36) Dit soort fouten zijn te vinden bij de houtsnedes: CN 10.6:7, 10.6: 92, 10.6, 95, 10.6:97, 10.6:100, 10.6:102, 10.6:104, 10.6:117, 10.6:120, 10.6: 129

37) CN 10.6:94, 10.6:97, 10.6:106, 10.6:117

38) Reeds Schretlen was van mening ,dat de houtsneden van de ‘First Antwerp Woodcutter’ gekopieerd zijn naar die van de ‘Second Delft Woodcutter’ en niet andersom. M.J.A.M. Schretlen, *Dutch and Flemish woodcuts of the fifteenth Century*, London, 1925, pp.40-41

39) CN 21.7:1-57. Hind 1963 (noot 19), pp.566-570; Kok 1994 (noot 24), p. 121-128

40) CN 10.6:1, 21.9:1

41) CN 21.9:1. Campbell 1874 (noot 25), nr. 1763; Kok 1994 (noot 24), pp. 131, 134-136

42) Friedländer 1967-197 (noot 1), V nr. 51

43) Zie boven noot 33

44) Relevant is in dit verband ook, dat rechts op de full page houtsnede van de ‘Second Antwerp Woodcutter’ met de Wonderbare broodvermenigvuldiging (CN 10.6:11) een op de ruggeziene figuur met een stok in zijn hand en een kruikje op zijn rug is te zien, die gekopieerd is naar een van de omstanders op het schilderij met de Kruisdraging van Jan van Eyck, dat ons alleen in een kopie is overgeleverd. (Budapest Szépművészeti Múzeum nr.2531, Friedländer I, pl. 65). Het origineel is door Jan van Eyck geschilderd tussen 1422-1425, tijdens zijn dienstverband bij de graaf van Holland, Jan van Beieren in Den Haag. Het stuk heeft grote invloed gehad op de Utrechtse miniatuurkunst uit het midden van de 15^{de} eeuw, met name op de miniaturen van de Meester van Evert Zoudenbalch en de Meester van Gijsbrecht van Brederode. Zie: Carter 1961/1962 (noot 16), pp.16-19; Utrecht/New York 1989/1990 (noot 15) pp. 198, cat.nrs. 62, 65, 67. Het feit, dat ook de ‘Second Antwerp Woodcutter’ een detail ontleent heeft aan deze kruisdraging, versterkt mijn vermoeden, dat de ontwerper van deze houtsnijden in Utrecht werkzaam was.

45) Buiten ons land kennen we slechts twee voorbeelden, de thans verdwenen toren van de abdijkerk Sankt-Maximin in Trier en de Joriskerk in Broager, Denemarken. Zie: R.J. Stöver, *De Salvator- of Oudmunsterkerk te Utrecht*, Utrecht 1997, pp. 154-155

46) Het Utrechts Archief, cat.nr. 30771. Stöver 1997 (noot 45) p. 23

47) Het Utrechts Archief, Bibl.nr. XXVIII I. Stöver 1997 (noot 45) pp.13-24

48) Dit is onder andere gebleken bij de vondst van de fragmenten van de grafzerk van Jan van Scorel, die er op de tekening heel anders uitziet, dan hij in werkelijkheid was. Zie: H.L.M. Defoer en P.P.W.M. Dirkse, 'Het grafmonument van Jan van Scorel' *Oud Holland*, 100 (1986), pp 171-196. Ook kloppen op de Bucheliustekening van de Salvator de opgegeven maten niet met de proporties van de kerk. Zie: R.J. Stöver, 'De afmetingen van de Salvator- of Oudmunsterkerk in de afbeeldingen in de Monumenta van Van Buchel en in de Collectie Booth: toetsing en interpretatie aan de hand van opgravingsresultaten', *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* 4/5, 93, pp. 169-185; Stöver 1997 (noot 45) p. 28

49) Stöver 1997 (noot 45) pp. 21-23

50) Respectievelijk Friedländer 1967-1976 (noot 1), dl. 1, pl. 6 en dl. 7, nr. 128. Voor het voorkomen van de Utrechtse Domtoren op schilderijen uit de 15^{de} en 16^{de} eeuw, zie: J.A.L. de Meyere, *Utrecht op schilderijen, zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht*, Utrecht 1988, pp. 174-186

51) Centraal Museum Utrecht, inv. Nr. 2481. Helmus 2009 (noot 16), cat.nr. 38