

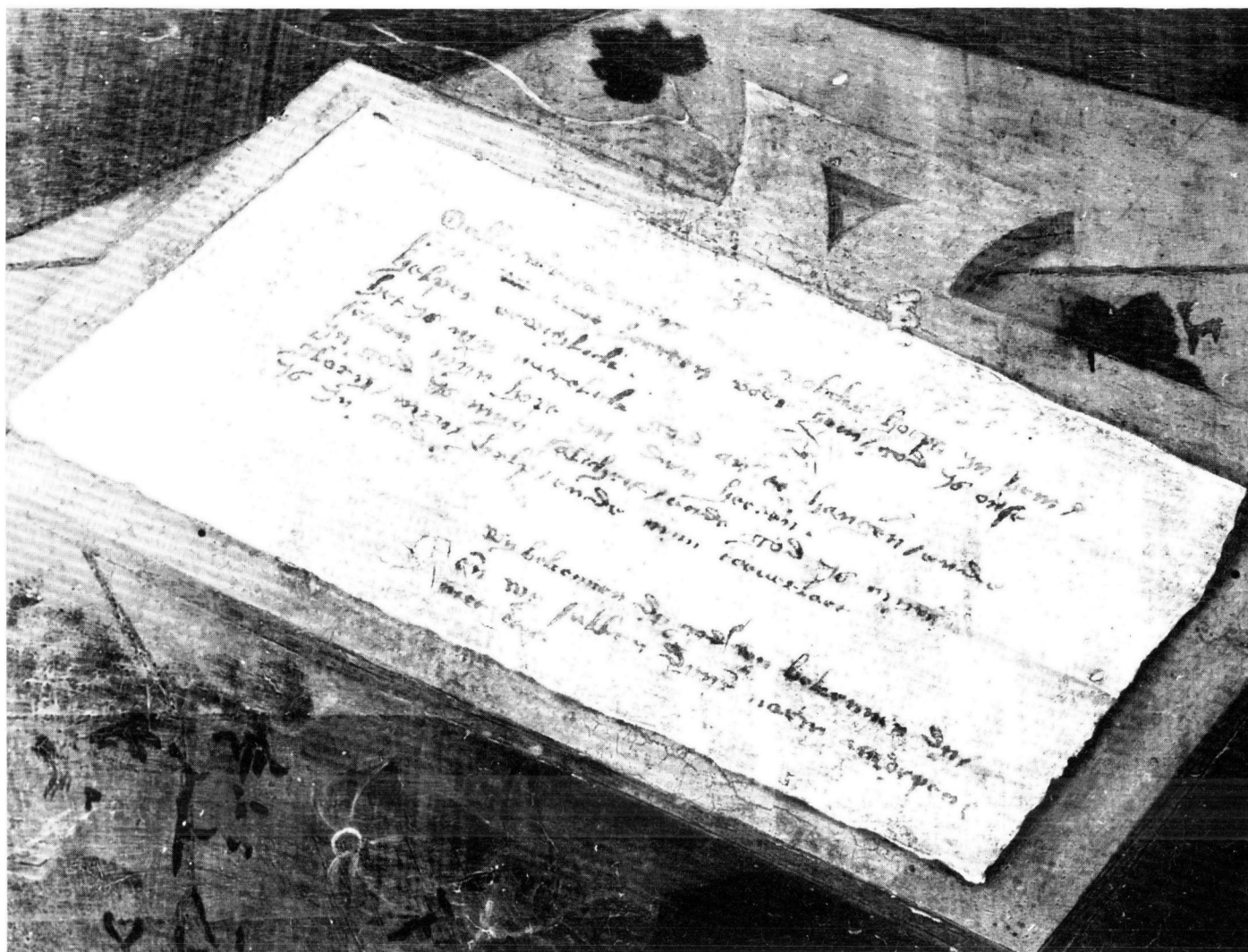
Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1530 voor oudere en jongere tijdgenoten (4)

*iv. De Pseudo-Félix Chrétien: een Haarlemse schilder (Bartholomeus Pons?) bij de bisschop van Auxerre**

Vijftig jaar lang, van 1911 tot 1961, heeft Félix Chrétien, secretaris van François de Dinteville, de tweede bisschop van Auxerre van die naam, en na diens ballingschap in Italië (1539-1542) kanunnik te Auxerre, gegolden als de auteur van enige merkwaardige schilderijen.¹ Het betrof een op het middenpaneel 1535 gedateerd drieluik in de parochiekerk te Varzy (Nièvre), ongeveer 60 km ten Zuiden van Auxerre, een 1550 gedateerd paneel met de *Steniging van St. Stephanus* in de kooromgang van de kathedraal te Auxerre – deze beide werken 'passent pour être de la façon de Félix Chrétien', volgens een lokale geschiedschrijver in de 18de eeuw² – en een stilistisch verwant, 1537 gedateerd schilderij met *Mozes en Aäron voor Pharao*, inmiddels in 1950 verworven door het Metropolitan Museum te New York. Op elk van deze drie stukken komt het portret voor van François II de Dinteville, op het laatstgenoemde in de rol van Aäron en in gezelschap van zijn drie broers – een vierde was al in 1531 overleden –, van wie Jean de Dinteville, heer van Polisy en baljuw van Troyes – hier in de rol van Mozes – vooral bekendheid geniet als de opdrachtgever van Holbeins 'Ambassadors' van 1533. Tezamen met Holbeins schilderij is de thans te New York bewaarde gehistoriseerde portretgroep geruime tijd in het bezit van de Dintevilles en hun nakomelingen gebleven en verscheen hij in 1787, óók onder Holbeins naam, op een Parijse veiling.³

De verwantschap tussen de aan Félix Chrétien toegeschreven werken en de productie van de eerste Renaissanceschilders in de Nederlanden is evident. Met zijn stillevenachtige visie op de menselijke figuur en haar accessoires, zijn daarmee samenhangende moeite met bewegingsmotieven en zijn heldere local kleuren geeft de kunstenaar een even 'Noordelijke' weerspiegeling van een antikiserende Italiaanse stijl als zijn Nederlandse tijdgenoten. Blunt⁴ dacht aan een analogie tussen deze door Holbein beïnvloede maar toch typisch Franse stijl en die van Jan van Scorel in een gemeenschappelijke afhankelijkheid van Italië: hij nam aan dat de schilder met zijn broodheer niet alleen tijdens diens ballingschap maar al eerder, tijdens een gezantschap in 1531-'33, in Italië verbleef. Sterling⁵ zag invloed van italianiserende Nederlandse schilders als Jan van Scorel en Lambert Lombard, naast die van Holbein.

Op zichzelf was de gedachte dat een inheemse kunstenaar zich in of omtrent Auxerre in de jaren '30 een eigen Renaissancestijl verwant aan de Nederlandse zou hebben gevormd niet zo onaannemelijk⁶ en de volstrekte afwezigheid van enige invloed van het werk van Rosso en Primaticcio in Fontainebleau bevestig-



Detail van afb. 2:
IHS

Psalm LXXI, 9]
 allen vergadert des volicks hope in hem,
 stort wt uwe harten voor hem, god is onse
 helper ewichlick.
 Psalm LXXII, 28]
 het is my nuttlick god an te hangen, ende
 etten myn hope in den heeren.
 Psalm LXXI, 8]
 n god is myn salicheit, ende god is myn
 glory, myn help, ende myn toeverlaet
 s in god.
 Psalm LXXIV, 2]
 vy bekennen dy god, wy bekennen dy,
 ende wy sullen dynen naem aenroepen,
 net eren.

(Foto: Laboratoire du Musée
 du Louvre, Institut Mainini)

de slechts de indruk, dat de artistieke ontwikkelingen in Frankrijk een overwegend lokaal karakter droegen en nog niet (zoals pas later het geval zou zijn) aan een oriëntatie op één toonaangevend centrum waren onderworpen. Niettemin wilde 'Félix Chrétien' niet recht passen in de hem toebedeelde rol. Het weinige dat nodig was om hem van zijn nationaliteit te beroven droeg Thuillier in 1961 aan de discussie bij.⁷

Thuillier wees erop, hoe onwaarschijnlijk het was dat de schilder identiek zou zijn met de pas in 1579 overleden kanunnik, van wiens schilderkunstige activiteiten nergens melding wordt gemaakt dan in de hierboven geciteerde, heel omzichtig gestelde uitspraak van een 18de-eeuwse geschiedschrijver. Dezelfde auteur legde de nadruk op het 'Noordelijke' karakter van de portretkoppen – 'quelque chose d'un peu sauvage et passionné qui, une fois de plus, surprend en France, fait songer aux portraits du Nord ou d'Allemagne', op details die 'évoquent de très près certaines oeuvres données à Jan van Scorel, voir à Vermeyen...', en op het voor Frankrijk uitzonderlijk geavanceerde landschap in het drieluik te Varzy. Thuillier was voorts de eerste die constateerde, dat één van de twee tabletten die hier in het middenpaneel rechts op de voorgrond liggen een tekst met onmiskenbaar Nederlandse woorden draagt. Daarmee lag de conclusie voor de hand: de Pseudo-Félix Chrétien, zoals hij sindsdien heette, was zelf een Nederlander, werkzaam in dienst van de bisschop van Auxerre.⁸ In

die rol figureerde hij vervolgens in enige publicaties en op de aan de 16de eeuw gewijde tentoonstelling te Parijs in 1965/66.⁹ Bij deze laatste gelegenheid nam Thuillier aan, dat de jonge Nederlander na zijn werkzaamheid in Auxerre bij het vertrek van de bisschop in 1538 ook zelf deze stad weer verliet.

Behalve een onvervalst Nederlandse tekst – het blijken fragmenten van psalmen te zijn in een mij onbekend gebleven bijbelvertaling (afb. 1) – bevat het middenpaneel van het St. Eugenia-drieluik te Varzy (afb. 2)¹⁰ tussen de benen van de beul een kop die kennelijk een zelfportret van de schilder is – evenals de tweede van rechts in het New Yorkse schilderij (afb. 4 en 5) – maar bovendien nog een derde, nog niet opgemerkte ‘signatuur’; aan weerskanten van de opening in het kerkgebouw op de achtergrond zijn als ongekleurde reliëfs twee wapenschildjes weergegeven: links het wapen van een St. Lucasgilde (drie schildjes) en rechts dat van de stad Haarlem (een zwaard met aan elke kant twee sterren en erboven een kruis). Er kan geen twijfel meer aan bestaan – en de interpretatie van Thuillier wordt volkomen bevestigd – de schilder was niet van Bourgondische origine maar een Nederlander, en wel één die zijn band met het Haarlemse St. Lucasgilde uitdrukkelijk te kennen wilde geven. Dat lijkt perspectieven te bieden: voor het achterhalen van de identiteit van de kunstenaar en voor een nauwkeuriger situering van zijn stijl dan tot nu toe mogelijk was, in het bijzonder een nauwkeuriger omschrijving van zijn verhouding tot zijn Haarlemse milieu en tot Jan van Scorel!

De vraag naar de identiteit van de kunstenaar blijkt helaas nog niet met zekerheid te kunnen worden beantwoord. De overlevering betreffende Haarlemse meesterschilders in het begin van de 16de eeuw is incompleet en weinig overzichtelijk en er is slechts één gegeven dat tenminste een mogelijkheid biedt. Blijkens een in twee versies in het Haarlemse Gemeentearchief bewaarde acte¹¹ verleende Christoforo Numai van Forlì, titulair kardinaal van S. Maria d’Aracoeli te Rome op 22 juni 1518 een aflat van 100 dagen voor elke maal dat een berouwvolle gelovige een Pater noster en een Ave Maria zou bidden in de kapel die ter ere van St. Lucas was ingericht in de Haarlemmer parochie van St. Bavo; één van deze versies voegt aan deze laatste mededeling toe: ‘ut nos notificavit honestus vir Bartholomeus Pons pictor’ en het adres op de achterzijde luidt:

‘Pro Bartholomeo Pons
Demeurant a Tornis en la maison
(...) maistre Guerad’

Zoveel mag hieruit worden afgeleid, dat een Haarlemse schilder Bartholomeus Pons in juni 1518, nog niet in het bezit van de meesterstitel, vermoedelijk na een bezoek aan Rome in Franstalig gebied verbleef ten huize van een meester te ‘Tornis’, waarmee Tournus in Bourgondië kan zijn bedoeld. Bartholomeus Pons treffen wij vervolgens aan op een (in 18de-eeuws afschrift bewaarde) naamlijst van meesters in het Haarlemse St. Lucasgilde van 1502 af¹² en tenslotte mogen we misschien dezelfde schilder herkennen in de ‘Bartholomeus schilder’ die in 1523/24 voor de abdij van Egmond de luiken van een Engelenaltaar en de predella van een Evangelistenaltaar beschilderde.¹³ Zolang deze laatste werken niet geïdentificeerd zijn en van dezelfde hand gebleken zijn als de schilderijen van de Pseudo-Félix Chrétien, zal de identificatie van deze laatste met Bartholomeus Pons een hypothese blijven die slechts enigermate getoetst kan worden aan het stijl karakter van de schilderijen die ons uit de jaren 1535 en volgende bekend zijn. Maar het mag misschien al bemoedigend heten, dat een Haarlemse schilder tijdens zijn ‘Wanderjahre’ Rome aandeed en vervolgens een Franse stad die met enige waarschijnlijkheid in Bourgondië kan worden gesitueerd.

2
Pseudo-Félix Chrétien, *Legende en martelaarschap van St. Eugenia van Alexandrië*, 1535. Varzy (Nièvre), église Saint-Pierre-ès-liens. (Foto: Musées Nationaux)



2

Dat is meer houvast dan enige vermoedens, die men aan Van Manders levensbeschrijvingen van Nederlandse schilders zou kunnen ontleen, ons vermogen te bieden.¹⁴

Wenden wij ons nu tot de bewaard gebleven werken, dan valt allereerst op, hoe weinig ondubbelzinnige overeenkomsten zij eigenlijk vertonen met b.v. het werk van Jan van Scorel; waren die er wel geweest, dan zouden zij trouwens al veel eerder tot stelliger conclusies omtrent de herkomst van de kunstenaar aanleiding hebben gegeven. De door eerdere auteurs opgemerkte verwantschap met Scorel is van zeer algemene aard en het heeft er alle schijn van, dat de Pseudo-Félix Chrétien zich veel eerder parallel aan Scorel heeft ontwikkeld dan dat hij iets aan deze te danken zou hebben. Beperken wij ons voorlopig tot de meest karakteristieke werken, het 1535 gedateerde middenpaneel van het drieluik te Varzy (afb. 1-3) en de bijbelse portretgroep te New York van 1537 (afb. 4 en 5), dan dringt zich de vraag op, of het wel mogelijk is uit deze werken nog Haarlemse karakteristieken te distilleren, kenmerken die onderscheiden zouden kunnen worden van wat latere ontwikkelingen en later ondergane invloeden in de stijl van de schilder hebben teweeggebracht. Tot die latere invloeden moet in ieder geval die van Holbein worden gerekend, of tenminste die van diens 'Ambassadors'. Het duidelijkst is deze in het New Yorkse schilderij, dat gekenmerkt wordt door een wat week modèlle van koppen, handen en draperieën gelijkelijk en waarin de welvingen van spierbundels en plooiën het hele vlak het aanzien geven van een overvol reliëf, waarin de bouw van de afzonderlijke lichamen slechts een ondergeschikte rol speelt. Het altaarstuk te Varzy vertoont met



3
Detail van afb. 2. (Foto:
Laboratoire du Musée du
Louvre, Institut Mainini)

4
Pseudo-Félix Chrétien, *Mozes
en Aäron (Jean en François de
Dinteville met hun broers
Guillaume en Gaucher) voor
Pharao*, 1537. New York, The
Metropolitan Museum of Art,
Catherine D. Wentworth
Fund 1950.

3

Holbeins schilderij voornamelijk de eigenaardige overeenkomst dat het eveneens een tekst in de landstaal van de schilder bevat; in het geval van de *Ambassadors* is dat Luthers versie van de hymne 'Veni creator Spiritus' en de Tien Geboden,¹⁵ in het drieluik de reeds genoemde combinatie van psalmteksten (afb. 1). Voor het overige draagt het laatste in het 1535 gedateerde middenstuk minder duidelijk de sporen van Holbeins invloed. Vergeleken met het werk van 1537, vertoont het een grotere continuïteit in het modellé en een sterker nadruk op de tekening, gecombineerd met een uitgesproken contrastrijk coloriet dat niet terugschrikt voor heldere roden, blauw en groen en daarin een conservatieve sympathie met in een 15de-eeuwse traditie wortelende antecedenten ver-raadt. Uitgesproken ouderwetse trekken vormen verder het van voren geopende kerkgebouw (waar St. Eugenia als man vermomd tot de kloostergemeenschap toetreedt) en de onhandig in zijn beweging gefixeerde profielfiguur van de gebaarde raadgever – één van de weinige figuren die geen portret zijn! – die de keizer Septimius Severus op het laatste ogenblik tot andere gedachten lijkt te willen brengen. Deze beide archaische motieven grijpen klaarblijkelijk terug op een stijlfase waarmee de kunstenaar door zijn voorgeschiedenis verbonden was. Gezien zijn Haarlemse herkomst is het misschien niet al te gewaagd daarbij te denken aan de stijl van werken als twee met de Meester van Alkmaar in verband gebrachte zijluiken in het Rijksmuseum, waar niet alleen de behandeling van de architectuur maar ook die van de figuren ongeveer beantwoordt aan een opvatting die zijn sporen in de verbeelding van een jongere generatie lijkt te hebben nagelaten (afb. 7).¹⁶ Men zou hierin een rudimentaire aanwijzing kunnen zien voor de gedachte, dat de eerste scholing van de Pseudo-Félix Chrétien zich in een zelfs voor het Haarlemse milieu ouderwets te noemen atelier heeft afgespeeld.¹⁷

Het is echter duidelijk, dat de schilder vóór 1535 – en, zoals gezegd, niet onder de indruk van Scorels aanwezigheid in Haarlem in de jaren 1527-'30 – in



4

aanraking is gekomen met heel andere denkbeelden op het punt van anatomie en perspectief. Moeten wij nu met Blunt aannemen, dat hij in de vroege jaren '30 Italië bezocht? Een bevredigende verklaring voor de vorming van zijn stijl kan die veronderstelling nauwelijks bieden. De tot gedrongen proporties neigende figuren, de overmatig benadrukte plasticiteit van hun lichaamsvormen en de eigenzinnige, trage plooiyal lijken niet goed af te leiden uit wat in Italië na de 'sacco di Roma' gangbaar was. Zoals hij in 1535 tevoorschijn treedt, lijkt hij in niets op de Heemskerck die in 1532-'36 op Rome reageert – eerder op de Heemskerck die wij kennen uit de jaren 1529-'32, vóór zijn vertrek naar Rome en in wedijver met Jan van Scorel. Zo'n verwantschap zou haar meest gereede verklaring vinden, als men kon aannemen dat ook de Pseudo-Félix Chrétien, evenals Scorel, op eigen gelegenheid kennis had kunnen nemen van de Romeinse Renaissance, en inderdaad laten zich daarvoor enige argumenten aanvoeren. Thuillier wees reeds crop, dat de verschijning van St. Eugenia aan haar moeder (op het rechterzijluid van het retabel te Varzy) een nauwelijks vrije copie is naar die van God bij de schepping van Adam in Michelangelo's Sixtijnse gewelfschildering. Andre motieven laten zich tot Raphael herleiden: de benen van de beul (in het middenpaneel) zijn gebaseerd op die van de beul in het *Oordeel van Salomo* in het gewelf van de Stanza della Segnatura en het gebaar van Eugenia's moeder komt tot tweemaal voor in het karton voor het tapijt met *Paulus predikend te Athene*. In het algemeen laat zich de stijl van het drieliuk, vooral die van het middenpaneel, goed vergelijken met die van de kartons voor de Vaticaanse

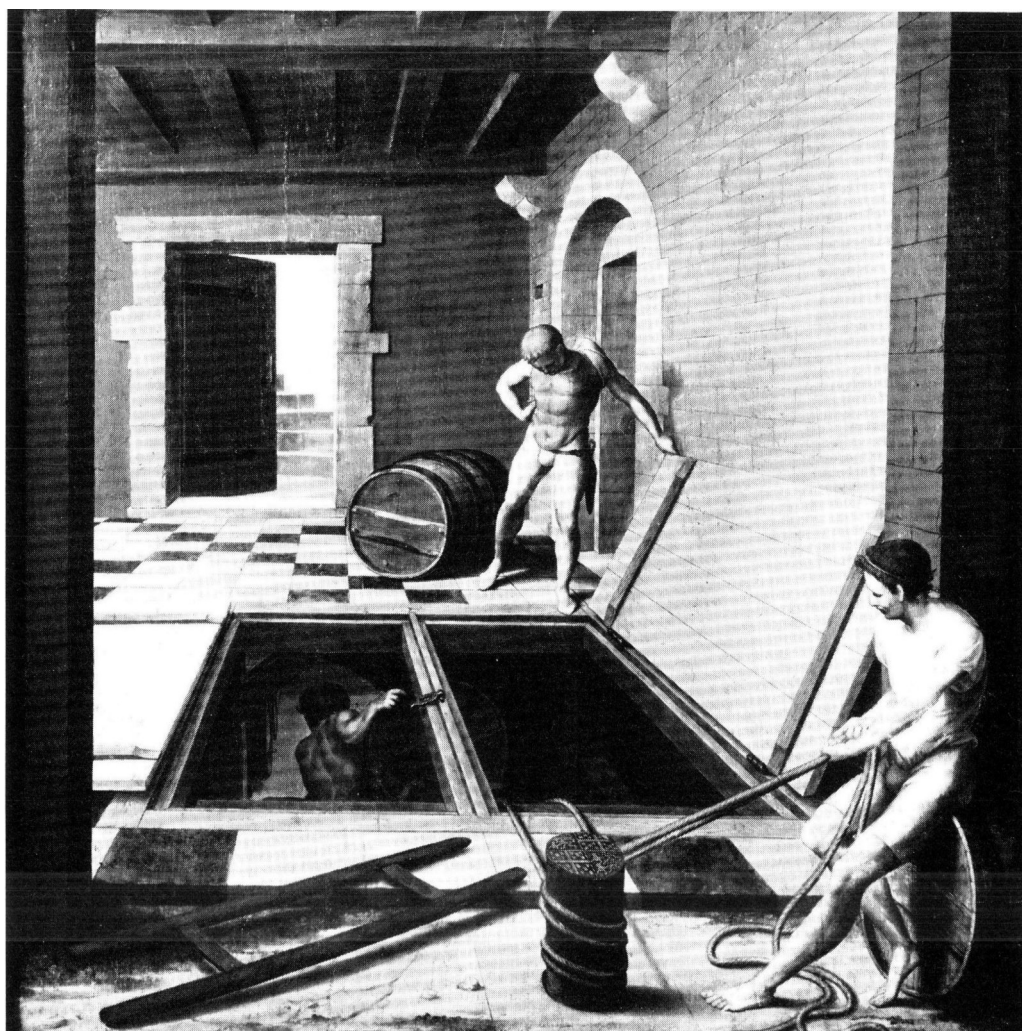


5
Detail van afb. 4.

6
Pseudo-Félix Chrétien of zijn atelier, *Het neerlaten van wijnvaten in een kelder*. Frankfort a.d.M., Städelsches Kunstinstitut. (Foto: Ursula Edelman.)

5

tapijten van 1515/16, in het bijzonder met de *Paulus predikend* met zijn verlaagde tweede plan. Het is niet onredelijk te veronderstellen dat wat de late Raphaelstijl betekende voor Jan van Scorel, voor de Pseudo-Félix Chrétien gezocht moet worden in zijn zelfstandige kennismaking met Raphaels voorbeeld omstreeks 1515.¹⁸ Dat zou verklaren, hoe het komt dat zijn werk zich voordoet als een parallel tot dat van Scorel en niet als een afleiding ervan. Het zou tevens in overeenstemming zijn met wat wij weten over de levensloop van Bartholomeus Pons, die immers in de zomer van 1518 Rome alweer had verlaten. Het zou tenslotte de interessante mogelijkheid openen, dat reeds vóór Scorels komst in 1527 in Haarlem in een meer of minder Italiaanse manier werd geschilderd en sporen daarvan in het vroege werk van Maerten van Heemskerck niet noodzakelijkerwijze alleen aan Scorels invloed hoeven te worden toegeschreven.¹⁹ Sterker: men kan zich afvragen, of Scorels stijl, die in het Utrechtse Lochorstriptic hoofdzakelijk op de Raphael van de Loggie was georiënteerd, in Haarlem niet een nieuwe sculpturale kwaliteit dankte aan wat hij daar aantrof. Die stijl, die behalve de Amsterdamse *Maria Magdalena* en een aantal portretten vermoedelijk ook het slechts in copie overgeleverde altaarstuk voor de Oude Kerk te Amsterdam kenmerkte,²⁰ heeft in zijn massieve, wat statische vormen evenzeer iets gemeen met het wat latere ons bekende werk van de Pseudo-Félix Chrétien als hij verschilt van de bewegelijke, haast lichtvochtig te noemen stijl van de voorafgaande Utrechtse werken. Met enige aarzeling wijs ik bovendien op een meer specifieke (maar misschien wat futiele) trek die enige Haarlemse werken van Scorel (de *Magdalena* en de *Kruisiging* voor de Oude Kerk) en enige vroege werken van Heemskerck (de *Madonna* te Washington en het St. Lucasretabel te Haarlem) gemeen hebben met de werken van de Pseudo-Félix Chrétien: het voorkomen van stoffen met banen van Oosters ornament. In het drie-



6

luik te Varzy treft men een verwante stof slechts eenmaal aan (in de kleding van François de Dinteville, afb. 3), in het New Yorkse schilderij treden in de kleding van Mozes (Jean) en Aäron (François) verschillende varianten op (afb. 4 en 5).

Samengevat kan een werkhypothese aangaande leven en werken van de Pseudo-Félix Chrétien ongeveer aldus luiden. Zijn geboortjaar zal omstreeks 1495/1500 hebben gelegen; de stilistische analogie met Jan van Scorel (geboren 1495) maakt een groot verschil in leeftijd onwaarschijnlijk en het voorkomen van uitgesproken archaische elementen in het altaarstuk van 1535 maakt een eerste scholing omstreeks 1510/15 waarschijnlijk. De ons uit 1535 en 1537 bekende zelfportretten (afb. 2 en 5) zijn daarmee niet in strijd. Raphaelleske trekken in het werk van 1535 doen vermoeden, dat hij vervolgens een deel van zijn Wanderjahre in Rome doorbracht. Indien hij inderdaad identiek is geweest met de ons uit documenten bekende Haarlemse schilder Bartholomeus Pons, zou hij Rome vóór juni 1518 hebben verlaten en bij een Franse meester, vermoedelijk in Tournus, zijn gaan werken. De historische Bartholomeus Pons keerde op een onbekend moment – hoogstwaarschijnlijk vóór 1523 – terug naar Haarlem en werd daar meester in het St. Lucasgilde. Dit laatste mag men ook aannemen van de Pseudo-Félix Chrétien: daarop duiden de wapens van het St. Lucasgilde en de stad Haarlem die hij in 1535 op zijn altaarstuk aanbracht. Wanneer hij Haarlem weer verliet, is niet bij benadering te zeggen; enig werk van zijn hand



7



8

uit deze jaren is ons voorsnog onbekend. Van Bartholomeus Pons wordt na 1524 in deze streken niets meer vernomen; Van Mander heeft nooit van hem gehoord.

Dan duikt de Pseudo-Félix Chrétien, blijkens het bewaard gebleven werk, in 1535 op in de omgeving van de Dintevilles te Auxerre. Wat hem daarheen voerde, is duister – tenzij hij identiek was met Bartholomeus Pons of evenals deze (naar men kan aannemen) al eerder connecties met Bourgondië had aangeknoopt. Uit 1535 dateert het altaarstuk te Varzy, of tenminste het middenpaneel daarvan (zie noot 10), dat het duidelijkst de sporen van een Nederlandse traditie draagt, uit 1537 het grote paneel te New York, waarin de zware weke vormen voor Franse maar ook voor Nederlandse begrippen een heel eigen karakter dragen. Dit laatste jaartal komt (in identieke cijfers!) ook voor op een paneel te Frankfort (afb. 6) met de intrigerende voorstelling van het neerlaten van vaten wijn in een kelder en voorzien van het wapen Dinteville, dat door Thuillier aan de kunstenaar werd toegeschreven.²¹ Dit is een aantrekkelijke gedachte maar hij is niet zonder zijn bezwaren: vanwaar incens die maniakale belangstelling voor de perspectief, en vooral, hoe zijn die knap getekende figuurtjes in hun balletstanden te rijmen met de grote wassen beelden in het

7
Omgeving Meester van
Alkmaar, *De besnijdenis*.
Amsterdam, Rijksmuseum.

8
Pseudo-Félix Chrétien, *Mans-
portret (fragment)*. Parijs,
Musée du Louvre.

New Yorkse stuk van hetzelfde jaar? Misschien hebben wij hier eerder te maken met een anders opgeleide ateliergeenoot dan met de Nederlander die voorlopig als de hoofdmeester mag worden beschouwd. Van de hand van deze laatste is nog een borstbeeld van een man in antieke dracht - een rose draperie tegen een groene fond -, wellicht een fragment, dat ik in 1971 aan de kunstenaar toeschreef en dat daarop door het Louvre werd verworven (afb.8);²² het droeg toen, en al in de 19de eeuw, de naam van Cornelis Cornelisz. van Haarlem - misschien niet toevallig en gebaseerd op oude kennis omtrent de herkomst van de kunstenaar? En tenslotte is er het paneel met de *Steniging van Stephanus* in de kathedraal te Auxerre, op een opgeheven steen 1550 gedateerd, het werk dat met het drieluik te Varzy in de 18de eeuw met Félix Chrétien in verband werd gebracht.²³ Het is zo dor en ongevoelig van uitvoering dat Thuillier het uit het oeuvre van de kunstenaar schrapt, maar het lijkt van diens productie moeilijk helemaal los te maken. Niet alleen bevindt zich onder de toeschouwers (ditmaal naar het lijkt in de weinig gunstige rol van een Joodse priester) François de Dinteville en wel met nagenoeg dezelfde trekken als in het drieluik van 1535 en blijkbaar daarop of op dezelfde tekening gebaseerd maar in al zijn onaantrekkelijkheid toont het stuk een op zo 'Noordelijke' wijze verschaalde stijl, dat het zich bezwaarlijk ergens anders ontstaan laat denken dan tenminste in het atelier van de Pseudo-Félix Chrétien, zij het (zoals blijkt uit een ongeïdentificeerd familiewapen) voor een andere opdrachtgever. Het lijkt erop dat het atelier van de Haarlemmer te Auxerre in 1550 nog in bedrijf was.

Overziet men de kern van dit kleine oeuvre, dan kenmerkt het zich door een passieloze observatie en een heel eigen, trage voordracht, statischer dan die van Heemskerck, minder schilderachtig dan die van Scorel. Eerder dan een product te zijn van de invloed van de laatste, lijkt de Pseudo-Félix Chrétien zelf te reageren op de Romeinse kunst, en wel op een wat eerdere fase dan die welke op Scorel de sterkste indruk maakte. Zijn stijl past bij uitstek bij wat ikonografisch een opvallende trek is van zijn werk: het haast steeds voorkomen van portretfiguren als figuranten of zelfs protagonisten in de voorstelling. Of men hierin een typisch Noordelijke trek moet zien, is twijfelachtig: eerder gaat het hier om een in het begin van de 16de eeuw op uiteenlopende plaatsen in Europa voorkomend gebruik. Het is vooral de onderkoelde stijl van de kunstenaar die van zijn optreden in Bourgondië een merkwaardig intermezzo maakt: niet van blijvende betekenis misschien maar wel illustratief voor de verwerking van de in Italië herboren antieke kunst, zoals die zich in Holland en Bourgondië op overcomstigste wijze voltrok. Of de hier gepresenteerde Haarlemse schilder Bartholomeus Pons heette, is van minder belang dan de bijdrage die hij daartoe in Auxerre en misschien ook in Haarlem moet hebben geleverd.

NOTEN

* Mijn dank gaat uit naar Sylvie Béguin, John Walsh Jr. en Jacques Thuillier voor het verschaffen van foto's en de transcriptie van de in afb. 1 afgebeelde tekst.

¹ M. F. S. Hervey and R. Martin-Holland, 'A forgotten French painter: Félix Chrétien', *The Burlington Magazine* 19 (1911), 48-55. De hier gegeven (en door alle latere auteurs gevolgde) politieke interpretatie van de voorstelling van het New Yorkse schilderij (afb. 4) verdient eens kritisch bekeken te worden, al was het maar omdat Pharao wel een portret lijkt te zijn maar niets lijkt op Koning Frans I, wiens rol hij zou moeten spelen.

² [Abbé J. Lebeuf,] *Mémoires concernant l'histoire... d'Auxerre* 1, 1743, geciteerd door Thuillier, a.w. (noot 7), 62.

³ P. G. Konody, ingezonden brief in: *The Burlington Magazine* 19 (1911), 106, vgl. ook 164. Of het New Yorkse schilderij (176,5 × 192,1 cm) oorspronkelijk even groot is geweest als Holbeins 'Ambassadors' (208 × 209 cm) is niet te zeggen. Sterling (a.w. noot 5) neemt aan, dat het eerstgenoemde paneel groter is geweest; materiële aanwijzingen hiervoor ontbreken echter, zoals John Walsh mij meedeelde. Bovendien moet men waarschijnlijk uit de prent van de 'Ambassadors' in J. B. P. Lebrun, *Galerie de peintres Flamands, hollandais et allemands*, Paris-Amsterdam 1792, afleiden dat dit paneel belangrijk hoger is geweest dan thans, volgens het onderschrift 96 voet of ruim 259 cm.

⁴ A. Blunt, *Art and architecture in France 1500-1700*, Melbourne-London-Baltimore 1953, 68, 83 noten 84-86.

⁵ Ch. Sterling, *The Metropolitan Museum of Art. A catalogue of French paintings XV-XVIII centuries*, Cambridge 1955, 44-47.

⁶ Vooral in Troyes zijn duidelijke sporen te vinden van een wat provinciale productie in een noordelijk aandoende Renaissancetijl. Vgl. o.a. cat. tent. *Le XVI^e siècle européen*, Parijs okt. 1965-jan. 1966, nos 333 (gedateerd 1522) en 335 (gedateerd 1541); het laatstgenoemde werk houdt stilistisch enig verband met dat van de Pseudo-Félix Chrétien (aldus ook M. I. [a]clotte) t.a.p.).

⁷ J. Thuillier, 'Études sur le cercle des Dinteville I. L'énigme de Félix Chrestien', *Art de France* 1 (1961), 57-75.

⁸ In de samenstelling van het oeuvre bracht Thuillier, niet meer gebonden aan de mededeling van de Abbé Lebeuf, enige verandering: een schilderij met *Het neertalen van wijnvaten in een kelder* te Frankfort voegde hij eraan toe (zie hieronder afb. 6 en noot 20) en de *Steniging van Stephanus* te Auxerre verwijderde hij eruit (zie hieronder en noot 22).

⁹ A. Châtelet, J. Thuillier, *La peinture française de*

Fouquet à Poussin, Genève 1963, 112-115 (met kleurenreproductie van het schilderij te Frankfort); tentoonstellingscatalogus Parijs 1965-'66 (zie noot 6), p. 185 (het drieluik te Varzy).

¹⁰ Paneel 140 × 215 cm. Gedateerd op een plavuus links naast het geopende graf op de voorgrond: 1535. Op het linkerzijluik het wapen Dinteville-Choiseul en op het middenpaneel, naast de kop van François II, het gedeeltelijk zichtbare devies VIRTUTI FORTUNA COMES, dat ook voorkomt op het schilderij te New York (afb. 4). Op de onderregel van de lijst het opschrift: EX DONIS RE[VERENDI]PA[TRIS]FRAN[CISCI] DEDINTEVILLE A[NN]O DO[MINI] MDXXXVII. In 1537 moet François de Dinteville de kapittelkerk van Sainte-Eugénie te Varzy rijkelijk hebben begunstigd; hierover en over de latere lotgevallen van het drieluik, dat sinds de tijd van de Franse revolutie in de parochiekerk van Saint-Pierre wordt bewaard, vgl. Thuillier, a.w. (noot 7), 66. Een afbeelding van de drie panelen voordat zij werden gerestaureerd en voordat de beschildering van de zijluiken op doek werd overgebracht, bij Hervey en Martin-Holland, a.w. (noot 1), 52. Thuillier (in: cat. tent. Paris 1965-'66, p. 185) duidde al op de mogelijkheid, dat het 1535 gedateerde middenpaneel pas in 1537 geschonken zou zijn en toen een 'mise à jour' zou hebben ondergaan: uit (mij onbekende) Röntgenfoto's, maar ook uit sporen aan het oppervlak (vgl. afb. 3) blijken gezichten en hoofddekseis veranderingen te hebben ondergaan. Ik voeg daaraan toe, dat de zijluiken wellicht pas uit deze tweede fase stammen; dit zou een zeker verschil in stijl t.o.v. het middenpaneel kunnen verklaren. Bovendien lijkt het mij waarschijnlijk, dat het middenpaneel niet altijd zijn tegenwoordige vorm had; niet alleen is de constructie van de lijst, met name de verbinding tussen de beide zijstijlen en de onderregel, bezwaarlijk zo bedoeld, maar bovendien lijkt de compositie eerder op een complete rechthoek berekend te zijn dan op de huidige getrapte vorm.

¹¹ Zie H. Miedema, *De archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem 1497-1798*, Alphen aan den Rijn 1980, 1, 36-38.

¹² 'Bartelmeus Pons scilder'; vgl. Miedema, a.w. 11, 395, waar overigens het 'eerste Reg^t beginnende met 1502', waaraan de naamlijst is ontleend, ten onrechte geacht wordt slechts tot 1507 te lopen.

¹³ Zie J. Bruyn, 'De Abdij van Egmond als opdrachtgeefster van kunstwerken in het begin van de zestiende eeuw', *Oud Holland* 81 (1966), 1 145-172, in het bijzonder 156 en 158.

¹⁴ Men zou kunnen denken aan Adriaen Pietersz. Crabeth, die volgens Van Mander (*Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, reprint Utrecht 1969, fol. 227vo) leerling was van Jan Swart van Groningen te Gouda, naar Frankrijk reisde en na enige tijd in Autun overleed. Of aan Lucas en

Floris [Cornelisz.], de schilderende zoons van Cornelis Willemsz (de leermeester van Jan van Scorel en Maerten van Heemskerck) die 'ook beyde redelijcke goede Schilders zijn ghewoest, Italiën, Room, en andere plaetsen besocht hebbende' (Van Mander, a.w., fol. 224vo). Het enig bekende werk van Lucas, een *Laatste Avondmaal* in het Frans Halsmuseum te Haarlem (cat. 1927 no. 198), is een teleurstellend product uit de slechtste Heemskerck-traditie.

¹⁵ M. Levey, *The German school*, London 1959 (National Gallery catalogues), p. 49.

¹⁶ Panelen 132 × 82 cm. Rijksmuseum inv. nos. A 1307 en A 1308.

¹⁷ De in noot 16 genoemde panelen lijken van een aan de Meester van Alkmaar verwante, misschien iets jongere hand te zijn. Zou men de Meester van Alkmaar bij wijze van werkhypothese identificeren met Mourijn Simonsz. van Waterlant, die in 1504 deken was van het St. Lucasgilde (vgl. Miedema, a.w., noot 11, II 396) en in 1509 overleed (vgl. J. Bruyn in: *Oud Holland* 81, 1966, 156 noot 7), dan zou men hier kunnen denken aan diens (waarschijnlijk jongere) broer Claes Simonsz. De gebroeders worden voor het eerst vermeld als zij, blijkbaar samen een atelier drijvend, van 1485 af belangrijke opdrachten uitvoeren voor de St. Bavo (vgl. A. van der Willigen, *Les artistes de Harlem*, Harlem-La Haye 1870², 50-52; A.W. Weissmann, 'Gegevens omtrent bouw en inrichting van de Sint Bavokerk te Haarlem', *Oud-Holland* 33 (1915), 65-80, in het bijzonder 69 en 71).

¹⁸ Tot de Raphaëlske inventies die de kunstenaar kende behoorden echter ook gegraveerde voorbeelden van later datum. Het bewegingsmotief van de iets voorovergebogen naar voren schrijdende figuur – met het bovenlichaam hetzij enigszins van de beschouwer af hetzij enigszins naar hem toe gewend – komt meermalen voor in de reeks prenten met het verhaal van Psyche, uitgevoerd door Bartsch' 'Maitre au Dé', de Meester met de Dobbelsteen (Bartsch xv, pp. 211 e.v., nos. 39-70 en 71) niet, zoals aangenomen door G.J. Hoogwerff ('Raffaello nella Villa Farnesina', *Mededelingen van het Nederlands Historisch Insti-*

tuut te Rome 32, 1963, afl. 7) naar ontwerpen van Raphael zelf en ongeveer gelijktijdig met diens beschildering van het gewelf van de loggia in de Villa Farnesina in 1516/17 maar, zoals wij weten uit Vasari's *Vite* (ed. Milanesi v, 435-436) naar ontwerpen van Michiel Coxie omstreeks 1532 vervaardigd. Zo gaat de keizerlijke raadgever op het middenpaneel van het St. Eugenia-drieluik in spiegelbeeld terug op de figuur van Psyche in no. 26 van de reeks (B.64), de zeer verwante figuur van Eugenia die zich als vrouw openbaart op het linker zijluik wederom in spiegelbeeld op de figuur van Psyche in no. 28 (B.66) en de beschuldigende Melanthia tegenover haar lijkt in spiegelbeeld sterk op de figuur van Venus in een afzonderlijk toegevoegde prent (B.71); vgl. de afbeeldingen bij Hoogwerff (a.w., afl. 10 en 11).

¹⁹ Ik kom hier duidelijk in strijd met de adhaesie die ik eerder, in de eerste aflevering van dit artikel (*Oud Holland* 97, 1983, 123), betuigde aan Van Manders mededeling, volgens welke de nieuwe stijl door Jan van Scorel zou zijn geïntroduceerd.

²⁰ Over deze copieën vgl. J. Bruyn, 'Enige gegevens over de chronologie van het werk van Jan van Scorel', *Oud-Holland* 70 (1955), 194-207, in het bijzonder 201-204.

²¹ Paneel 57 × 55,5 cm. Städtisches Kunstinstitut, inv. no. 1856. Vgl. noot 8.

²² Paneel 48 × 39 cm. Musée du Louvre RF 1971.18. Aan Dr. P.J.J. van Thiel dank ik de volgende gegevens: verz. Schönborn, Pommersfelden (cat. 1866, no. 31 als Cornelis Cornelisz. van Haarlem; G. Parthey, *Deutscher Bildersaal* 1, 1863, 676, no. 33), niet in de veiling Schönborn, Parijs 17-24 mei 1867; veiling kunsth. Haro, Parijs 30 mei 1892, no. 9. Het schilderij werd mij, nog steeds als Cornelis van Haarlem, getoond in april 1971, waarop ik het Louvre mijn toeschrijving mededeelde en het door de heer Heim aan het museum werd geschonken. Dit ter aanvulling op: M. Laclotte, 'Nouvelles salles au département des peintures', *La revue du Louvre et des Musées de France*, 22 (1972), 57-62.

²³ Paneel 242 × 107 cm. Vgl. noot 8.

Summary

From 1911 to 1961 Félix Chrétien, secretary to François de Dinteville II, Bishop of Auxerre in Burgundy, and from 1542 onwards a canon in that town, was thought to be the author of three remarkable paintings. Two of these were mentioned by an 18th-century local historian as passing for his work: a triptych dated 1535 on the central panel with scenes from the legend of St. Eugenia, which is now in the parish church at Varzy (Figs. 1-3, cf. Note 10), and a panel dated 1550 with the Martyrdom of St. Stephen in the ambulatory of Auxerre Cathedral. To these was added a third work, a panel dated 1537 with Moses and Aaron