



# ROGIER VAN DER WEYDEN

1400 | 1464

De Passie van de Meester

Lorne Campbell - Jan Van der Stock

Waanders Uitgevers, Zwolle  
Davidsfonds/Leuven

II.  
ROGIER  
VAN DER  
WEYDEN  
VOOR  
1435

# DE DOORNIKSE WORTELS VAN EEN MEESTER VAN HET PATHOS

---

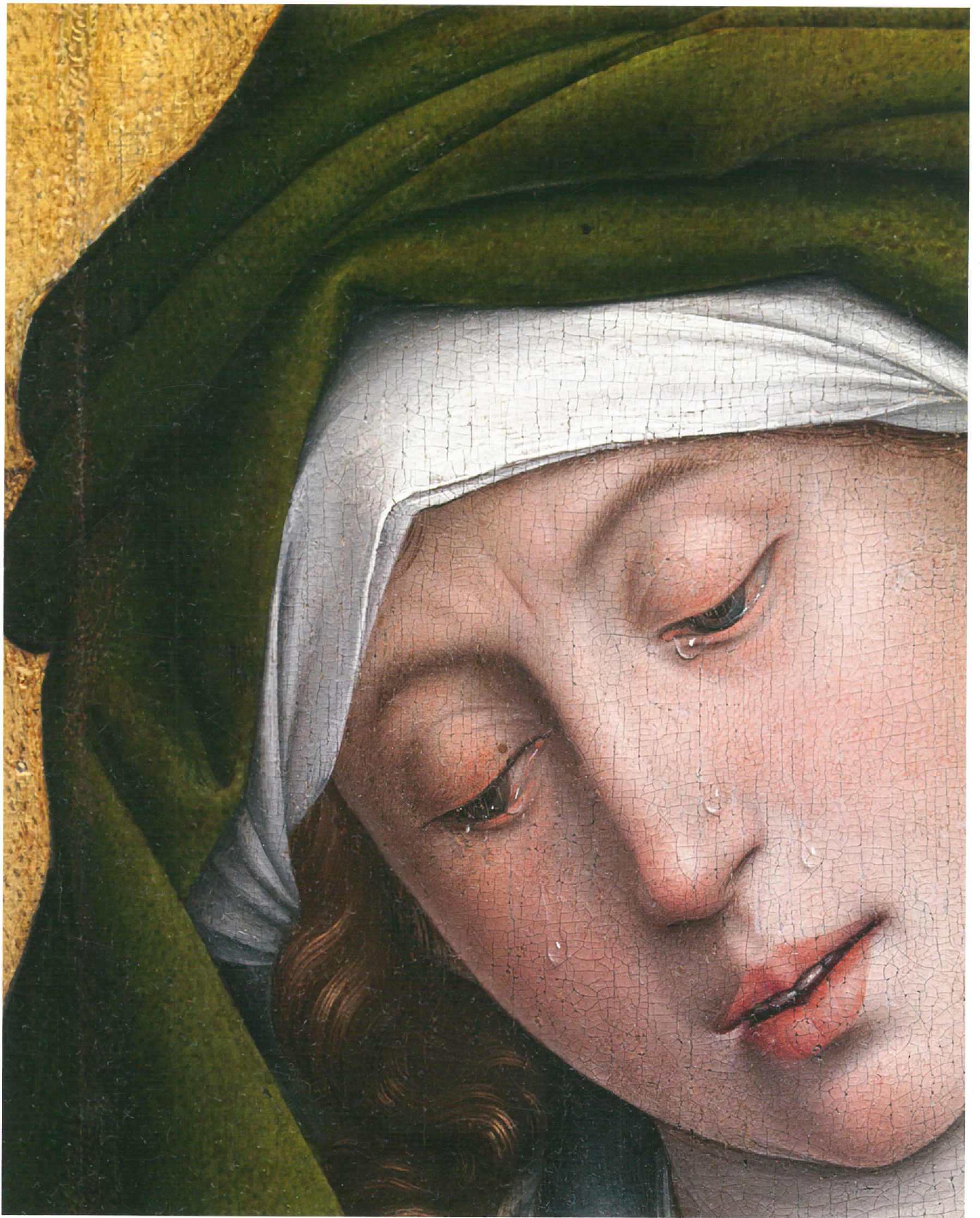
Dominique Vanwijnsberghe

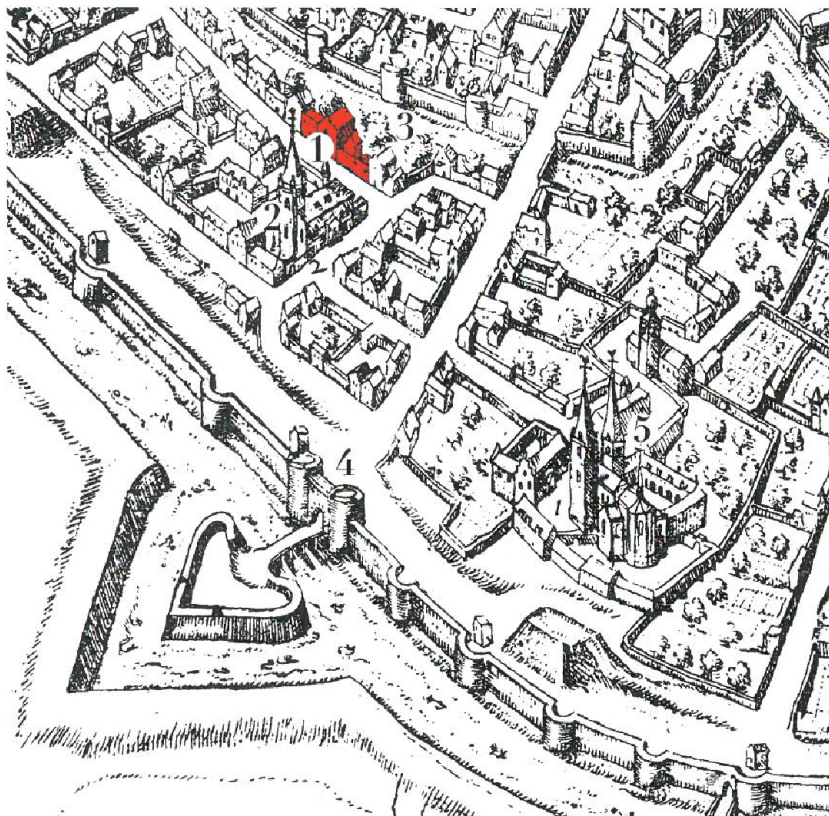
---

## II.1

Kunstenaars die met kop en schouders boven anderen uitsteken, zijn nooit alleen maar het product van het milieu waarin ze zijn opgegroeid en opgeleid. Toch is hun succes ondenkbaar zonder de invloed van de omgeving die hun mentale en visuele universum grotendeels heeft bepaald. Toevallige omstandigheden – het temperament van de kunstenaar, het feit dat hij zich op het juiste moment op de juiste plaats bevond<sup>1</sup> – doen vaak de rest. De artistieke stamboom van een schilder proberen op te stellen, trachten te achterhalen hoe ‘de beslissende jaren’ zijn persoonlijkheid hebben gevormd, is wellicht onbegonnen werk, zeker als het gaat om een schilder van het einde van de middeleeuwen. Wat onmogelijk lijkt, is in elk geval een uitdaging.

Geen talent, hoe groot ook, kan tot bloei komen zonder een gunstig politiek, sociaal en artistiek klimaat, een vraag naar kwalitatief hoogstaand werk en de aanwezigheid van kunstenaars en ambachtslieden die kunnen voldoen aan de eisen van een welgesteld cliënteel. In het eerste kwart van de vijftiende eeuw had Doornik dat allemaal. De stad was rechtstreeks afhankelijk van de Franse kroon en lag als een eiland tussen Vlaanderen en Henegouwen, op drie of vier dagreizen te paard van Parijs. Door haar ‘exterritorialiteit’ was ze relatief onafhankelijk van de centrale macht en was het er vrij rustig. De sociale verscheidenheid was bijzonder groot. De stad was de zetel van een bisdom dat zich uitstrekte over een groot deel van het graafschap Vlaanderen.<sup>2</sup>





Omdat ze onderdak bood aan de bestuursorganen van het bisdom, het prestigieuze kapittel van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal en de niet onbelangrijke Sint-Martinusabdij (benedictijnen), woonden er binnen haar muren behoorlijk wat rijke prelaten. Her en der verspreid over de stad lagen de luxueuze optrekjes van de regionale adel: 'chevances et refuges' (bezittingen en refugiehuizen).<sup>3</sup> Meer dan eens hadden daar feestelijkheden plaats waar leden van de meest vooraanstaande families van het Noorden elkaar troffen, soms rond een literair gegeven.<sup>4</sup> Tot de sociale onlusten van 1423 kende de stad een oligarchisch bestuur: enkele leden van de rijke plaatselijke burgerij bezetten op quasi-erfelijke wijze alle belangrijke posten. De Doornikse ambachtslui konden zich geen beter cliënteel dromen. Blijkbaar waren de gilden vóór 1423 niet bijzonder sterk georganiseerd. Daardoor hadden ze geen vertegenwoordiging in het stadsbestuur. Anderzijds gaf die situatie hen een zekere vrijheid van handelen. Misschien hebben die relatieve onafhankelijkheid, de rust waarvoor de stad bekend stond en de aanwezigheid van een uitgelezen cliënteel, een schilder als Robert Campin aangezet om zijn geboortestad Valenciennes in te ruilen voor Doornik.

Rogier de le Pasture, of 'van der Weyden' zoals hij zijn naam later zou vernederlandsen, was in Doornik geboren en getogen. Toen hij ter wereld kwam, was de vijftiende eeuw nog net niet begonnen. De wieg van de kleine Rogier stond in de bovenstad, dicht bij de Porte Saint-Martin, naast de apsis van de nu verdwenen kerk van Saint-Nicaise.<sup>5</sup> Het ouderlijke huis stond tegenover de ingang van het kerkhof, in de wijk Roc Saint-Nicaise. De straat lag op de plaats van een vroegere steengroeve of 'roke' (afb. 15). In de wijk woonden veel metaalbewerkers. Tussen 1375 en 1425 vestigden zich daar minstens tien zilversmeden en drie goudslagers.<sup>6</sup> Henri de le Pasture, Rogiers vader, was messenmaker. Dat blijkbaar winstgevend beroep ressorteerde sinds 1365 onder de 'fevres' (smeden).<sup>7</sup> De tuin van het fraaie ouderlijke huis liep tot tegen de oude, elfde-eeuwse stadsomwalling. In de onmiddellijke omgeving woonde een man die op de jonge Rogier misschien een beslissende invloed heeft uitgeoefend: Jean Lemonne, een schilder en vergulder van wie we weten dat hij minstens tussen 1405 en 1424 in Doornik aan de slag was.<sup>8</sup>

Helaas weten we absoluut niets over de opleiding van de jonge Rogier. Pas in 1426 komt zijn naam voor het eerst in een geschrift voor, en dan nog niet in het eerste document waarin hij logischerwijs zou moeten voorkomen, namelijk de verkoopakte van het ouderlijke huis op 28 maart. Werd hij bij het verdelen van de opbrengst van de verkoop niet vermeld omdat hij zijn deel al gekregen had? We weten het niet. Op 28 november van dat jaar verschijnt zijn naam voor het eerst, en niet op gelijk welke manier: meester (maistre) Rogier de le Pasture, zo staat het er, kreeg van het stadsbestuur een erewijn aangeboden. Het is niet duidelijk hoe die titel precies moet worden geïnterpreteerd, maar het lijdt geen twijfel dat Van der Weyden toen een ervaren kunstenaar was en in Doornik een zeker aanzien genoot.

Dat Van der Weyden vóór zijn zevenentwintigste in geen enkel document wordt vermeld, is aanleiding geweest tot het opstellen van een aantal hypothesen of zeg maar gissingen, want hoe aantrekkelijk

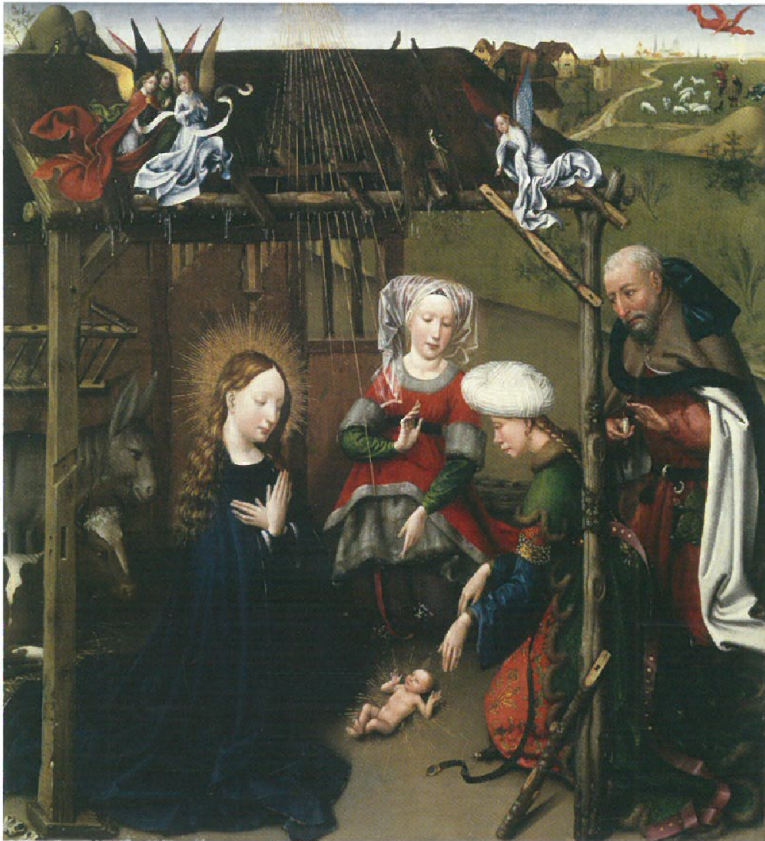
**Afb. 15.**

Detail van het plan van Doornik door Georg Braun en Frans Hogenberg in *Civitates orbis terrarum* (1576):

1. In het rood het huizenblok met de woonst van de familie de le Pasture
2. De kerk van Saint-Nicaise
3. De gracht 'viès fermeté' (de oudste stadsomwalling daterend uit het begin van de elfde eeuw)
4. De porte Saint-Martin
5. De Sint-Martinusabdij van de benedictijnen.

sommige ook mogen klinken, staven kunnen we ze niet. Volgens sommigen zou Van der Weyden in Doornik zijn gebleven, in de invloedssfeer van Campin.<sup>9</sup> Enkelen houden het niet voor onmogelijk dat hij een tijdlang in Gent heeft doorgebracht en daar op een of andere manier – wat dat ook moge betekenen – betrokken was bij het werk aan het *Lam Gods* waarmee Hubert van Eyck begonnen was.<sup>10</sup> Anderen hebben hem in Brugge gezien, bij Jan van Eyck.<sup>11</sup> Nog anderen zetten zijn banden met Brussel in de verf – Elisabeth Goffaert, zijn vrouw, was een Brusselse – en veronderstellen dat hij een tijd in die Brabantse stad woonde.<sup>12</sup> Een laatste groep denkt, zij het ietwat schuchter, dat hij tijdens een verblijf in Parijs contact zou hebben gehad met de meest vooruitstrevende boekverluchters van dat ogenblik.<sup>13</sup> Iedereen, of toch bijna iedereen, is het er echter over eens dat Van der Weyden zijn eerste opleiding (in de jaren 1410) in zijn geboortestad heeft gekregen, en wel bij Robert Campin, die toen onbetwistbaar de voornaamste schilder van Doornik was. De opleiding die Van der Weyden kreeg in diens atelier in La Lormerie (de wijk van de spijkersmeden), bij de apsis van de kathedraal, zou voor hem van beslissende betekenis zijn geweest. Hij zou in dat atelier trouwens het gezelschap hebben gehad van een leerjongen die net iets jonger was dan hij en ook een zekere bekendheid bereikte, namelijk Jacques Daret.

Verschillende elementen wijzen in die richting. Om te beginnen is de stilistische en iconografische homogeniteit van de groepen werken die worden toegeschreven aan het drietal Campin - De le Pasture / Van der Weyden - Daret onverklaarbaar zonder een lange samenwerking onder de leiding van een meester met een sterke artistieke persoonlijkheid. Het is inderdaad haast ondenkbaar dat het gebruik van eenzelfde idioom zijn oorsprong zou hebben in de periode van amper vijf jaar – van 1427 tot 1432, zeggen de documenten – waarin De le Pasture en Daret in het atelier van Campin de laatste stappen naar het vrije meesterschap zetten. In dat verband is het van fundamenteel belang dat men minstens één werk van Jacques Daret met zekerheid aan hem heeft kunnen toeschrijven, namelijk de vier panelen van het *Retabel van Jean du Clercq*, abt van Saint-Vaast in Atrecht (omstreeks 1433-1435).<sup>14</sup> Het zijn trouwens de enige schilderijen die met zekerheid op naam van een van de leden van het drietal kunnen worden geplaatst (afb. 16-17). Als zodanig vormen ze een soort verbindingssteken tussen de drie mannen. Hier is immers goed te zien dat Daret op Campin geïnspireerde composities gebruikt die ook bij Van der Weyden voorkomen.<sup>15</sup> Bovendien gaat beider stijl duidelijk terug op die van Campin (afb. 18). In zijn atelier hebben ze het repertoire aan nieuwe vormen in zich opgenomen waarmee ze uit de traditie van de gotiek stapten. Van der Weyden heeft er geleerd hoe je een compositie ontwerpt en is er zich bewust geworden van de expressieve en ritmische kracht van lijnen bij het uitwerken van constructies waarin thema's en neventhema's op virtuoze wijze met elkaar zijn vervlochten. Het mooiste voorbeeld daarvan is wellicht de *Kruisafneming* in het Prado (afb. 1), waarop de plooi van tot leven wordt gebracht door zinderende lijnen met gebroken en kronkelende vormen die perfect beantwoorden aan de ontredde van de personages.<sup>16</sup> De pathos die men vaak zo typisch acht voor Van der Weyden, is trouwens reeds



Afb. 16.

Jacques Daret, *Geboorte*, 1433-1435.  
MADRID, MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, INV. 124.

Afb. 17.

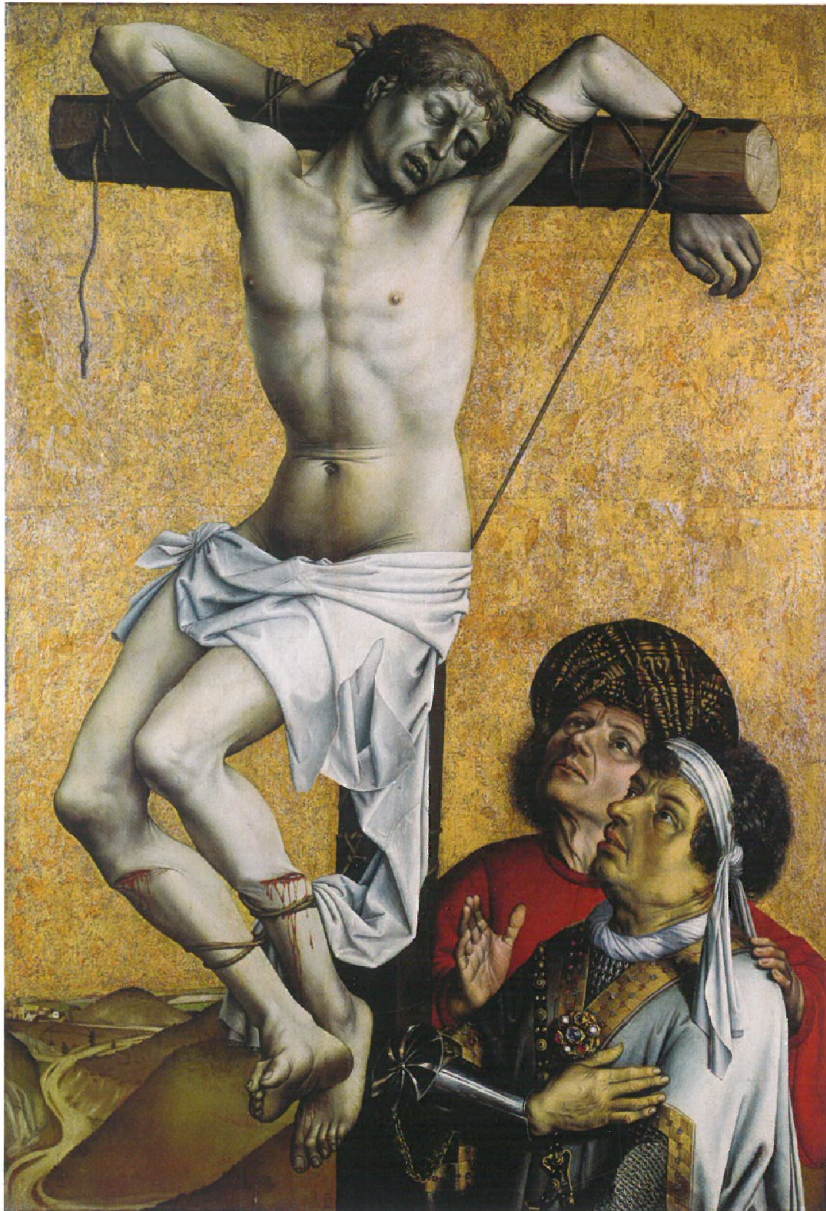
Jacques Daret, *Visitatie*, 1433-1435.  
BERLIJN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, GEMÄLDEGALERIE, INV. 542.

Afb. 18.

Groep Campin, *Geboorte*, omstreeks 1425-1430,  
DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, INV. 150.







aanwezig bij zijn meester, bijvoorbeeld in *De slechte moordenaar* van Frankfurt (afb. 19). Ook zijn zin voor het monumentale en het modelé dankt Van der Weyden aan Campin, net als zijn meesterschap in het minutieus weergeven van de werkelijkheid. In tegenstelling tot Jan van Eyck is hij echter niet de gevangene van de uiterlijke verschijningsvorm van de werkelijkheid, maar zet hij haar naar zijn hand en gebruikt hij haar om een bepaald idee uit te drukken. Daarmee sluit hij aan bij het abstractievermogen van zijn meester en diens lyrische composities, die veeleer inventies zijn dan de vrucht van observatie. Er is zo veel overeenkomst tussen het werk van de meester en dat van de leerling, dat het ook nu nog steeds moeilijk is om uit te maken wie welk schilderij heeft gemaakt.<sup>17</sup> Om te verklaren dat tussen de ene en de andere hand niet altijd een duidelijke grens kan worden getrokken, heeft men vaak verwezen naar de nauwe samenwerking tussen beide mannen in het atelier van Campin. Misschien bestond tussen beiden niet alleen een artistieke maar ook een familiale verwantschap. Bewijzen kunnen we het niet, maar het is best mogelijk dat Campins echtgenote, Ysabel de Stoquain, familie was van Van der Weydens schoonmoeder, Cathelyne van Stockem.<sup>18</sup> Als dat klopt, zou dat de hypothese kracht bijzetten dat Van der Weyden artistiek veel te danken heeft aan Campin, maar dat laatste is visueel zo duidelijk, dat niemand er nog aan lijkt te twijfelen.

Campin was niet de enige schilder die in het Doornik van de eerste helft van de vijftiende eeuw een zekere bekendheid genoot. De anderen zullen niet allemaal Campins invloed hebben ondergaan, maar de jonge Van der Weyden zal de meeste van hen wel hebben gekend.<sup>19</sup> Van hun werk is spijtig genoeg niets of bijna niets tot ons gekomen, ook al blijkt uit de schaarse archivalische gegevens<sup>20</sup> dat ze behoorlijk actief waren.

Een tijdgenoot van Campin die onmiddellijk komt bovendrijven is 'maistre' Henri le Kien, de veelzijdige schilder aan wie volgens een recente studie van Ludovic Nys een van de oudste werken in Flemalteske stijl kan worden toegeschreven, namelijk *de Seilerntriptiek* van het Courtauld Institute in Londen (afb. 20).<sup>21</sup> Blijkbaar speelde hij in het begin van de vijftiende eeuw als schilder een belangrijke rol voor Doornik en zijn hinterland. Hij werkte meer dan eens in opdracht van de toenmalige seneschalk van Henegouwen, Jean III de Werchin. In 1407-1408 maakte hij voor hem vijf – misschien heraldische – schilderijen, die werden aangeboden aan de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Halle.<sup>22</sup> Waarschijnlijk gaat het om dezelfde man als de 'Henry le pointre' die moest onderhandelen over en opdracht geven tot ('deviser' en 'ordonner', zegt de tekst) de muurschilderingen in de Sint-Nicolaaskapel die men in 1400 in de Doornikse Sint-Jacobskerk was beginnen te bouwen en die als grafkapel moest dienen voor Colars d'Avesnes en zijn familie. Het project werd uitgevoerd door Pierart de le Vingne, schilder, die werd bijgestaan door 'maistre Loys le pointre', waarmee waarschijnlijk wordt verwezen naar de Louis le Clerc die elders in dezelfde rekening wordt vermeld. Een deel van deze schilderijen (de musicerende engelen op het gewelf) bestaat nog altijd,<sup>23</sup> maar werd omstreeks 1874 zo slecht gerestaureerd, dat we ons niet meer kunnen voorstellen hoe ze er omstreeks 1400 moeten hebben uitgezien. Deze muurschilderingen kunnen ons dus niet helpen om ons

Afb. 19.  
Groep Campin, *De slechte moordenaar*, omstreeks 1430,  
FRANKFURT AM MAIN, STADEL MUSEUM, INV. 886.



Afb. 20.  
Groep Campin (Henri le Kien?),  
*Triptiek met de Graflegging (Seilertriptiek)*, omstreeks 1410-1420,  
LONDEN, COURTAULD GALLERY, INV. 1.



een beeld te vormen van de Doornikse stijl van die periode. Hooguit kunnen we eruit afleiden dat de kerken van Doornik toen rijk gedecoreerd waren. Hetzelfde geldt voor de fragmenten van muurschilderingen die zijn vrijgekomen toen bij het bombardement van de stad in mei 1940 verscheidene religieuze gebouwen werden kapotgeschoten: de aan Campin toegeschreven beschildering van de apsis van Sint-Brixius is er zo slecht aan toe, dat ze hoogstens nog een vroom aandenken is. Heel anders is het gesteld met de *Intocht van Christus in Jeruzalem* die in de Sint-Kwintenskerk werd ontdekt: ondanks de vele retouches is dit werk een mooie getuige van de Doornikse kunst van het eind van de veertiende eeuw (afb. 21).<sup>24</sup> Keren we terug naar Campins collega's. Van Jean Lemonne, die net als Van der Weyden in de wijk Roc Saint-Nicaise woonde, weten we alleen dat hij in 1424 instond voor het polychromeren van het doksaal van Sint-Piatus, wat wellicht een grote opdracht was.<sup>25</sup> Jean Morel werkte van 1408 tot 1431 voor de kathedraal van Kamerijk.<sup>26</sup> Een zekere Arnoulet – familienaam onbekend – die als meester werd aangenomen in hetzelfde jaar als Campin (1423), polychromeerde omstreeks 1418 een indrukwekkend beeldhouwd 'tabernacle'<sup>27</sup> in opdracht van Pierre de Hauteville die een belangrijke rol speelde in het politieke en culturele leven in Doornik.<sup>28</sup>

Dat de schilderkunst in het begin van de vijftiende eeuw in Doornik beslist niet op een laag pitje stond, blijkt ook uit haar aantrekkings-

**Afb. 21.**

Doornik, *Intrede van Christus in Jeruzalem*, omstreeks 1375-1400, muurschildering afkomstig uit de Sint-Kwintenskerk, DOORNIK, MUSÉE D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE.

kracht en uitstraling. Bij de schilders die in 1423 samen met Henri le Kien en Robert Campin als meester werden aangenomen, komen namen voor als Jacquemin de Mons, Bauduin de Lictevelle [Lichtervelde], Jean Brusselerre en Colart d'Utrecht. Uit familienamen afgeleid van toponiemen kunnen beter niet te snel verregaande conclusies worden getrokken, maar het heeft er toch alle schijn van dat minstens sommige van die ambachtslui afkomstig waren van streken die niet onmiddellijk aan het Doornikse grensden. In dit verband wordt vaak het voorbeeld aangehaald van Jan de Stoevere, zoon van de Gentse schilder Gheeraard de Stoevere, die in 1419 een tijd in het atelier van Campin doorbracht, van 1420 tot 1440 een van de meest vooraanstaande schilders van Gent was<sup>29</sup> en daar wellicht veel bijdroeg tot het verspreiden van Campins stijl.<sup>30</sup> In 1428 was het de beurt aan André d'Ypres om in Doornik als meester te worden aanvaard. Hij stamde uit een belangrijke schildersfamilie uit Amiens, was daar zeker actief tussen 1425 en 1443, vond blijkbaar heel vroeg een afzetmarkt in de Zuidelijke Nederlanden. Hij vestigde zich uiteindelijk in Parijs, maar bleef nauwe betrekkingen hebben met het Noorden, want hij overleed in Bergen, net na zijn terugkeer uit Rome, waar hij naartoe was getrokken voor het Jubeljaar 1450.<sup>31</sup> Misschien heeft een soortgelijk commercieel opportunisme Simon Marmion doen besluiten om in 1468 vrijmeester van het Doornikse gilde te worden.<sup>32</sup>

In het eerste kwart van de vijftiende eeuw kende ook de boekverluchting in Doornik een zekere bloei.<sup>33</sup> De miniatuurkunst ressorteerde grotendeels onder het schildersgilde. Uit een aantal van de zowat dertig handschriften die men tot nu toe heeft kunnen koppelen aan de figuur van Jean Semont, blijkt dat deze miniaturist, waarvan we weten dat hij van 1400 tot 1414 in Doornik aan de slag was, wellicht al sinds ongeveer 1385 boeken verluchtte.<sup>34</sup> Zijn stijl (afb. 22) sluit meer aan bij de traditionele boekverluchting in Parijs dan bij de vernieuwende tendensen die zich in het begin van de vijftiende eeuw in Vlaanderen manifesteerden en waarvoor de naam 'pre-Eyckiaans' is bedacht.<sup>35</sup> Semont lijkt niet erg vatbaar voor de picturale revolutie die zich als het ware voor zijn ogen – in de entourage van Campin – afspeelde. Toch was Campin soms ook bij boekverluchtingen betrokken. We kunnen dat met zekerheid stellen sinds vijftien jaar geleden een rekeninguittrek werd gevonden waarin staat te lezen dat Campin werd betaald voor een *Kruisiging* in een missaal dat door de priester Philippe de Thumesnil ten geschenke werd gegeven aan de kerk van Sint-Margareta. De uitgave is opgenomen in het boekjaar 1430-1431 van de parochierekeningen.<sup>36</sup> De tekst van de post bewijst niet dat Campin zelf de miniatuur heeft gemaakt, wel dat ze niet zonder hem tot stand is gekomen. Trad hij dan op als tussenpersoon en heeft hij het werk in onderaanneming toevertrouwd aan bijvoorbeeld Jacques Daret of Rogier de le Pasture? Net als hun meester waren beiden erg vertrouwd met de boekverluchting. Bijna iedereen is het er nu over eens dat het vermaarde verluchte frontispice van de *Chroniques de Hainaut* (cat. 9) moet worden toegeschreven aan Van der Weyden.<sup>37</sup> En voor het jaar 1436 vermeldt het inschrijvingsregister van het ambacht van de schilders en glazenmakers van Doornik dat ene Éleuthère du Pret, miniaturist, in de leer ging bij Jacques Daret.



Afb. 22.

Jean Semont, *Ontmoeting van Anna en Joachim bij de Gouden Poort*, initiaal in een missaal voor gebruik in de Sint-Pieterskerk in Rijsel, Doornik, vóór 1414, RIJSEL, BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, MS. 807, FOL. 8.



Twee jaar later bracht Éleuthère het zelf tot meester.<sup>38</sup> Spijtig genoeg heeft men tot hiertoe geen enkel werk van hem kunnen identificeren – spijtig omdat zijn oeuvre wellicht de stempel van Daret draagt. Diens invloed heeft men wel kunnen vaststellen bij de Manselmeester, een van de belangrijkste boekverluchters die in het midden van de vijftiende eeuw in het Noorden actief waren. Sommige specialisten menen zelfs dat Daret wel eens rechtstreeks de hand kan hebben gehad in de miniaturen die aan de Manselmeester worden toegeschreven.<sup>39</sup> Als dat waar is, zegt het veel over de invloed van de Doornikenaar in het Atrechtse. Stilistisch is de hypothese in elk geval erg overtuigend, maar documenten om ze te staven ontbreken vooralsnog. Wat Campin zelf betreft, getuigen tot nu toe alleen drie bladen die uit een schitterend gebedenboek werden gescheurd, van de impact van zijn kunst op de plaatselijke miniatuurkunst (afb. 23).<sup>40</sup> Hopelijk komen we ooit te weten of precies de dynamiek van dat milieu voor Jan Tavernier, die als miniaturist actief was in Oudenaarde en Gent, de aanleiding was om aansluiting te zoeken bij het gilde van Doornik, waar hij in 1434 vrijmeester werd<sup>41</sup> en in 1440 een zekere Jean le Franc als leerjongen aannam. In elk geval draagt zijn kunst, die door Filips de Goede erg werd gewaardeerd, onmiskenbaar het stempel van de Flemalleske erfenis.<sup>42</sup>

In de periode waarin Van der Weyden in Doornik werkte, zal hij ook invloed hebben ondergaan van de beeldhouwkunst waarvoor de stad met haar arduingroeven minstens vanaf de romaanse tijd bekend stond. De pasgeboren Rogier moet met alle vezels van zijn wezen hebben gevoeld hoe de pestepidemie die in 1400 alle lagen van de bevolking trof, zijn stadsgenoten door en door angstig had gemaakt.<sup>43</sup> Hij kon geen kerk binnengaan of hij werd geconfronteerd met die steengeworden angst: overal zag hij votiefreliëfs die waren besteld door slachtoffers van de Zwarte Dood. Als we de documenten mogen geloven, heeft de epidemie de Doornikse 'ymagiers' (beeldenmakers) veel werk bezorgd. In 1400 stelden meer dan 350 Doornikenaars hun testament op, vier keer meer dan gemiddeld.<sup>44</sup> Meer dan eens bevat zo'n testament de bestelling van een grafmonument. Een daarvan heeft de eeuwen overleefd.<sup>45</sup>

Tussen schilders en beeldhouwers lijken in Doornik zo'n sterke banden te hebben bestaan, dat de oudere literatuur over Van der Weyden zich heeft vastgebeten in het thema van de vermeende invloed van de Doornikse plastiek op zijn schilderkunst.<sup>46</sup> De meest radicale thesis is afkomstig van Louis Maeterlinck: voor hij bij Campin in de leer ging, zou Van der Weyden een opleiding tot beeldhouwer hebben gekregen. Die veronderstelling is volledig uit de lucht gegrepen: ze wordt door geen enkel document gestaafd.<sup>47</sup> Paul Rolland ging niet zo ver, maar werkte in dezelfde geest toen hij enkele decennia na Maeterlinck zijn begrip 'Doornikse school' probeerde te stelen op formele gelijkenissen tussen schilderijen en monumenten en op wederzijdse invloeden tussen beide.<sup>48</sup> Zijn thesis moet worden begrepen tegen de achtergrond van de communautaire spanningen van die tijd: Rolland wilde van Van der Weyden een Doornikse Primitief maken (later werd de kunstenaar zelfs uitgeroepen tot 'Waalse Primitief').<sup>49</sup> De thesis heeft een taai leven geleid.<sup>50</sup> Dat neemt allemaal niet weg dat die monumenten, pre-

**Afb. 23.**

Omgeving van Robert Campin, *Madonna met Kind, aanbeden door een dame, geïntroduceerd door de heilige Agnes*, Doornik, omstreeks 1415-1425, ENSCHEDE, RIJKSMUSEUM TWENTHE, INV. 16.



cies omdat er zo veel waren, deel hebben uitgemaakt van wat de jonge Van der Weyden in Doornik bijna dagelijks te zien kreeg. Sommige van die monumenten zijn plastisch zo sterk, dat men ze soms heeft toegeschreven aan eersterangs beeldhouwers als Jacques de Braibant († 1400),<sup>51</sup> Jean Tuscap († voor 1438)<sup>52</sup> en Alart du Moret († na 1448-1449)<sup>53</sup> (afb. 24). We mogen veronderstellen dat Van der Weyden dit soort beeldhouwwerk naar waarde wist te schatten.

De kunst die in verband wordt gebracht met de naam van Campin, heeft iets monumentaals en doet aan beeldhouwkunst denken. Er bestonden inderdaad nauwe banden tussen schilders en beeldhouwers. Campin werd meer dan eens betaald voor het polychromeren van beelden.<sup>54</sup> Hoewel de hypothese dat beide kunstakken elkaar hebben beïnvloed, dus niet ongegrond is, zijn in de lokale kunst weinig duidelijke voorbeelden van kruisbestuiving te vinden. Verruimen de lokale vorsers hun blikveld, dan wijzen ze vaak op banden met de Sluteriaanse kunst,<sup>55</sup> een begrip waarvan de vaagheid<sup>56</sup> moeilijk kan verhelen dat de hypothese van een rechtstreekse confrontatie met de 'Frans-Vlaamse' beeldhouwkunst (met name van de werken in het kartuizerklooster van Champmol) niet kan worden geverifieerd. Omgekeerd lijkt de Flemalleske kunst al bij al weinig invloed te hebben uitgeoefend op de schaarse werken van Doornikse beeldhouwkunst die bewaard zijn

**Afb. 24.**

Alart du Moret (?), *Votieftafel van Watiers, Marguerite Caron en Isabelle Tacquet*, Doornik, 1420-1426,

HUIDIGE BEWAARPLAATS ONBEKEND

(VERMOEDELIJK VERLOREN TIJDENS HET BOMBARDEMENT VAN MEI 1940).

II  
ROGIER  
VAN DER  
WYDEN  
VOOR  
1435  
II.1



gebleven. Robert Didier, de laatste auteur die de kwestie grondig heeft onderzocht,<sup>57</sup> heeft duidelijk aangetoond dat de schaarse getuigen van de Doornikse plastiek van het laatste kwart van de vijftiende eeuw veel verschuldigd zijn aan de kunst van Parijs en meer bepaald aan de stroming die begonnen is met André Beauneveu. Hij stelt tegelijk vast dat de Flemalleske stroming in Doornik pas laat enige invloed lijkt uit te oefenen.<sup>58</sup> Voor Van der Weyden doet zich een soortgelijke moeilijkheid voor. Ongetwijfeld zal hij al heel vroeg in contact zijn gekomen met grote voorbeelden van Doornikse beeldhouwkunst – het niveau van deze kunst blijkt onder meer uit de Maria's met Kind van de groep van Arbois,<sup>59</sup> de *Graflegging* van Ath (afb. 25)<sup>60</sup> en sommige votiefreliëfs –, maar is zo goed als onmogelijk om aan te geven op welke punten zij hem hebben beïnvloed. En de impact van zijn schilderkunst op de 'ymagiers' is vooral duidelijk in Brussel, zijn adoptievaderland.<sup>61</sup>

Dit korte overzicht zou onjuist zijn als we ook niet verwezen naar de andere beeldende kunsten die in Doornik welig bloeiden toen Rogier de le Pasture er werd opgeleid, want ze hebben wellicht zijn verbeelding gevoed. De Scheldestad was toen nog niet het schitterende centrum van wandtapijtkunst dat ze vanaf de jaren 1440 zou worden.<sup>62</sup> Toch moet één wandtapijtenreeks sterk hebben ingewerkt op de Doornikenaars, namelijk het beroemde werk met taferelen uit het *Leven van de heilige Piatas en de heilige Eleutherius* dat bestemd was voor het koor van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal en er nog altijd bewaard wordt (afb. 26).<sup>63</sup> Het was een opdracht van Toussaint Prier, een vooraanstaand Doorniks kanunnik die kapelaan van Filips de Stoute was, en werd in 1402 vervaardigd door de Atrechtse tapijtwever Pierrot Feré. Men heeft vaak aangenomen dat de kartons werden getekend door een schilder uit Doornik of zijn team. In dit verband is de naam van Jean de Vrenay<sup>64</sup> gevallen en zijn er zelfs auteurs die betogen dat de jonge Campin erbij betrokken was.<sup>65</sup> Het klinkt erg aantrekkelijk, maar we beschikken over geen enkel documentair bewijs.



Afb. 25.  
Henegouwen, *Graflegging*, omstreeks 1400-1410,  
ATH, MUSEE DU CERCLE ROYAL D'HISTOIRE ET DE FOLKLORE.

Afb. 26.  
Pierrot Feré, Wandtapijt uit de reeks met het  
*Leven van de heilige Piatas en de heilige Eleutherius*, Atrecht, 1402,  
DOORNIK, CATHÉDRALE NOTRE-DAME.



Verder waren in de stad ook gerenommeerde edelsmeden en metaalgieters werkzaam. Een van hen, Michel le Maire, ook Michel de Gand genoemd, was een tijdgenoot en goede bekende van Robert Campin. Samen met Campin nam hij verantwoordelijkheden op in het gildensysteem;<sup>66</sup> hij was grootdeken van de ambachten, hoofd van de keurmeesters ('maire des eswardeurs') en tweede provoost, en vervulde soms diplomatieke zendingen voor de stad. In 1431 trok hij naar het Heilig Land, waar hij zijn stadsgenoot Coppart de Velaines tegenkwam.<sup>67</sup> Geen enkel van zijn werken is tot ons gekomen, maar uit archieven weten we dat hij behalve klokken en kanonnen (die hem de bijnaam 'Doornikse Krupp' opleverden) ook metalen sculpturen maakte zoals het Heilig Graf voor de hal van de gezworenen (1427) en een monumentaal kruis (op vraag van Jean du Clercq, de abt die ook Jacques Darets opdrachtgever was) voor het Sint-Vaastplein in Atrecht (1446).<sup>68</sup> Bovendien weten we dat hij in Brugge en Antwerpen heeft gewerkt. Michel le Maire was dus een belangrijk metaalbewerker en via Campin zal Van der Weyden allicht contact met hem hebben gehad.

In 1423 braken in Doornik sociale onlusten uit. Na een korte 'revolutie'<sup>69</sup> vroegen de gilden hun banieren terug die in 1365 in beslag waren genomen en eisten zij een plaats op in het bestuur van de stad. Het kwam tot een heksenjacht tegen de vertegenwoordigers van het oude bewind. Daartoe aangezet door de 'demagogen', verlieten talrijke leden van de hogere burgerij de stad. In Doornik ging het sociale landschap er nu heel anders uitzien. Met de burgerij verdween immers voor een aantal jaren ook een belangrijk deel van de opdrachtgevers voor kunstwerken uit de stad – en acht jaar voordien had de Slag bij Azincourt dat cliënteel al flink uitgedund.<sup>70</sup> De vestiging van een autoritair 'democratisch' bewind – met de (weliswaar slechts zijdelingse)<sup>71</sup> deelname van Robert Campin, Michel le Maire en Jean Tuscap – lijkt paradoxalerwijze ook het verval van een aantal artistieke disciplines te hebben ingeluid. In elk geval werd de intellectuele belangstelling plots veel minder levendig dan aan het eind van de veertiende en in het eerste kwart van de vijftiende eeuw. Het elan was gebroken. Lorne Campbell suggereerde onlangs<sup>72</sup> dat de jacht op 'emigranten' wel eens een van de redenen kan zijn geweest waarom Rogier de le Pasture zich weer in Doornik vestigde (namelijk om daar te waken over zijn familie en zijn bezittingen). Als dat waar is, is het wellicht tekenend dat het slechts om een voorlopige maatregel ging: zodra de situatie weer normaal was – ten laatste in oktober 1435 – ruilde de man die voortaan door het leven zou gaan als Rogier van der Weyden, de stad voorgoed in voor streken waar de toekomst hem meer te bieden had. Het zal geen toeval zijn dat Jean Delemer, de begaafdste Doornikse beeldhouwer van zijn generatie, dat voorbeeld volgde (cat. 26). Beiden trokken naar Brussel, niet toevallig de stad waar het hof van de hertog van Bourgondië gevestigd was.<sup>73</sup>

Van der Weyden bleef nochtans bevoorrechte relaties onderhouden met zijn stad van herkomst. In 1436 is in verscheidene documenten sprake van betalingen aan een zekere 'maistre Rogier le pointre', voor werk dat hij in Doornik had uitgevoerd. Vijf jaar later gaf Van der Weyden goudslager Louis du Chastillon een volmacht om de belangen te beheren van zijn nicht Hennette Caudiauwe, die onder zijn



Afb. 27.

Rogier van der Weyden, *Triptiek van de familie Braque*, 1450-1452, PARIJS, MUSÉE DU LOUVRE, R.F. 2063.

voogdijschap stond. Omstreeks 1452-1453 schilderde hij in opdracht van de Doornikse Catherine de Brabant een devotietriптиek die wellicht bedoeld was als nagedachtenis aan haar man Jean Braque, die in juni 1452, kort na hun huwelijk, overleden was. Die *Triптиek van de familie Braque*, met de schitterende Maria Magdalena op het rechterluik, is nu een van de parels van de afdeling Oudnederlandse schilderkunst van het Louvre (afb. 27). We weten ook dat het schildersgilde van Doornik, waarvan Van der Weyden het vrijmeesterschap had verkregen, hem na zijn overlijden (18 juni 1464) een laatste eerbetoon bracht en een jaargetijde instelde.

Van der Weydens trouw aan zijn geboortestreek had wellicht niet alleen emotionele maar ook commerciële redenen. Als Lorne Campbell het bij het rechte eind heeft, behield Van der Weyden na zijn vertrek naar Brussel een atelier in Doornik. Zo kon hij zijn plaatselijke cliënteel blijven bedienen terwijl hij zijn zaak toch leidde vanuit de hoofdstad van Brabant. Aan het hoofd van het filiaal stond misschien de Brussels-Doornikse schilder Jehan Le Bacre (de Bakker), die in augustus 1435 in de Scheldestad het meesterschap verwierf. Verder mogen we veronderstellen dat Louis le Duc de traditie van Rogier van der Weyden er nog een aantal jaren in leven hield. Le Duc was Rogiers neef en was misschien bij hem in de leer geweest voor hij het in 1453 in Doornik en in 1460 in Brugge tot vrijmeester bracht.

Van der Weydens schilderkunst, die als een forse stam uit de Doornikse bodem was opgeschoten, zou daar dus ook als een wortelstok in doordringen. Wat dat aan nieuwe bovengrondse stengels heeft opgeleverd, moet nodig verder worden bestudeerd.



# NOTEN

- 1** Zie Kubler 1962: 6-7, die het heeft over 'good entrance' als conditio sine qua non voor het welslagen van getalenteerde mensen.
- 2** Zie Wim Blockmans, *Van Doornik naar Brussel - van Henegouwen naar Brabant*, in deze publicatie, pp. 24-31.
- 3** Onder meer (om maar één voorbeeld te noemen) het hotel van de seneschalk van Henegouwen, Jeanne de Werchin. Zie Nys 1992.
- 4** Bijvoorbeeld het feest dat Jean III de Werchin op 17 mei 1408 in het hotel 'La Tieste d'Or' organiseerde. Bij de genodigden waren onder meer Gilles de Chin, Robert de Mortagne, heer van Cavrines en de jonge Hue de Lannoy. Zie Bataille 1934: 310.
- 5** Zie over het milieu waaruit Van der Weyden afkomstig is: Hocquet 1912; Hocquet 1913a; Hocquet 1913b; Houtart 1914 en Campbell 2007.
- 6** Campbell 2007d: 115.
- 7** Hocquet 1938: 140-141.
- 8** Zie voor Jean Lemonne: Cloquet 1884; De La Grange-Cloquet 1887-1888: II, 64, 248-249. Zijn woonplaats wordt vermeld door Houtart 1913: 102. Campbell 2007d: 115 en noot 34 neemt die informatie over. Wij hebben ze niet kunnen toetsen.
- 9** Deze hypothese werd voor het eerst verdedigd door Adolphe Hocquet (Zie Hocquet 1913a, 1913b). De Vos 1999: 48 neemt ze over. Andere auteurs spreken niet van reizen: Davies 1973: 19; Thürlemann 2006: 20-21.
- 10** Dhanens 1999: 99-101; Kemperdick 1997: 161 (die deze hypothese niet meer ter sprake brengt in zijn monografie over Van der Weyden: Kemperdick 1999); Châtelet 1999b: 11.
- 11** Beenken 1940: 129-137; gedeeltelijk overgenomen door Panofsky 1953: 251-256. Ook Émile Renders verdedigt deze thesis, maar voor hem is Van der Weyden niet in de leer geweest bij Campin. Zie Renders 1931, vooral pp. 72-73.
- 12** Campbell 2007d: 120. Dat lijkt ons op dit ogenblik de meest gefundeerde hypothese. Anders dan Robert Didier menen wij niet dat men de stijl van Van der Weyden moet doen voortvloeien uit een Flemalleske stroming die een typisch Brussels idioom zou zijn (Didier 1981).
- 13** Châtelet 1999b: 10-11.
- 14** Nu verdeeld over de Staatliche Museen in Berlijn, het Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid en het Musée du Petit Palais in Parijs. Zie voor de identificatie Hulin de Loo 1909: 202-208; voor een bijstelling van de kijk op Daret, zie: Vines 1996 en Joubert & Lorentz 2000.
- 15** *De Geboorte van Christus* in Madrid (afb. 16) is qua compositie een vereenvoudigde versie van het paneel in het Musée des Beaux-Arts in Dijon (afb. 18) dat aan Robert Campin wordt toegeschreven. De Visitatie van Berlijn (afb. 17) is verwant aan gelijknamige werken van Van der Weyden in het Museum für bildenden Künste in Leipzig (ill. 27.1) en in de Galleria Sabauda in Turijn (cat. 27c).
- 16** Zie Lorne Campbell, *De nieuwe beeldtaal van Rogier van der Weyden*, in deze publicatie, pp. 32-61.
- 17** Zie hierover de theoretische bedenkingen van Otto Pächt (Pächt 1994b: 63-68) en de opmerkingen van Stephan Kemperdick (Kemperdick 2007a: 9-14). Het probleem heeft Max Friedländer zijn hele carrière lang beziggehouden; hij was niet altijd dezelfde mening toegedaan over wat van wie was; zie bijvoorbeeld Friedländer 1924: 64.
- 18** Renders & Lyna 1933; Duverger 1974: 87-88; Campbell 2007d: 117-120.
- 19** Voor deze alinea hebben wij ons laten inspireren door de synthese die Douglas Brine onlangs publiceerde in de handelingen van het colloquium *Campin in Context* (Brine 2007), waar de nodige illustraties en bibliografische verwijzingen te vinden zijn.
- 20** We moeten er terdege rekening mee houden dat deze bronnen onvolledig zijn. Vaak gaat het om stadsrekeningen die het alleen hebben over kleinere decoratiewerken. Als we alle gegevens bij elkaar brengen, kunnen we ons evenwel toch een vrij duidelijk beeld vormen van het artistieke leven in het Doornik van de vroege vijftiende eeuw.
- 21** Nys 2003.
- 22** Paravicini 1999: 131.
- 23** Rolland 1946: 47-48. Kleurenreproductie in Brine 2007: 106, afb. 3.
- 24** Zie voor beide ensembles Brine 2007: 103 (met bibliografie).
- 25** Cloquet 1884.
- 26** Houdoy 1880: 176-182. Hij polychromeerde een aantal beelden, schilderde heraldische panelen en tekende op perkament het patroon van vier engelen. De Jean Moriel waarvan we weten dat hij in 1438 voor de stad Doornik schilderde, is waarschijnlijk dezelfde man. Zie De la Grange-Cloquet 1887-1888: II, 252.
- 27** De la Grange 1890: 32.
- 28** Zie voor Pierre de Hauteville: Vanwijnsberghe 2000a (met bibliografie).
- 29** Zie Liévois 2007: 210-212; Verroken 2007: 225-226.
- 30** Zie Nys 2007.
- 31** Zie voor de nodige preciseringen: Vanwijnsberghe 2000b.
- 32** Zie Vanwijnsberghe 2001: 25-28.
- 33** Zie het documentdossier dat werd gepubliceerd in Vanwijnsberghe 2001.
- 34** Vanwijnsberghe 2007a; Vanwijnsberghe 2007b.
- 35** Zie voor de pre-Eyckiaanse miniaturen: Leuven 1993.
- 36** Dumoulin-Pycke 1993: 301, nr. 148.
- 37** Campbell 2007a.
- 38** Vanwijnsberghe 2001: 307-308.
- 39** De hypothese werd geopperd door Nicole Reynaud in verband met *Het Martelaarschap van de heilige Andreas* waarmee het tweede deel van de *Fleur des histoires* opent (Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Ms. 9232, fol. 9). In haar kielzog heeft Marc Gil dezelfde hand menen te onderkennen in de *Heures d'Antoine de Crèvecoeur* (Leeds, University Library, Brotherton Collection, Ms. 4). Zie Gil 2000: 83-89.
- 40** Vanwijnsberghe 2006a.
- 41** Vanwijnsberghe 2001: 21-25, 313. In Verroken 2006: 105-110 wordt de vraag gesteld of de Jean Tavernier van Doornik wel dezelfde is als die van Oudenaarde en die van Gent.
- 42** Hulin de Loo 1928b; Avril 1999; Kemperdick 1997: 63; Leuven 2002: 300-301, nr. 79.
- 43** Cousin 1619-1620, 4: 183.
- 44** Vandenbroeck 1961: 47 n. 1.
- 45** In tien van de achtentachtig testamenten die Amaury de la Grange voor het jaar 1400 heeft gerecenseerd, is sprake van een grafsteen, in zes van een votieftafel (De la Grange 1897). Die van Jacques Polès (nr. 385) bevindt zich nog altijd in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Zie Nys 2001: 174-175, nr. VIII.
- 46** Nys 2001: 18-23.
- 47** Maeterlinck 1900-1901; Maeterlinck 1900; Maeterlinck 1901.
- 48** Rolland 1926; Rolland 1928; Rolland 1929; Rolland 1931; Rolland 1932a.
- 49** Beyen 2007.
- 50** De Vos 1999: 73-75.
- 51** Monument van Nicolas de Seclin, omstreeks 1380-1390 (Doornik, kathedraal). Zie Nys 2001: 164-168, nr. V.

# NOTEN

**52**

Monumenten van Gauthier de Beauvoir (na juli 1401) en Jean Daniaus (na 1408) (allebei in het Musée Municipal in Cambrai). Zie Nys 2001: 178-179, nr. X; 200-201, nr. XX.

**53**

Monumenten van Antoine Watiers (tussen 1420 en 1426; verdwenen), Jean Fievé's (na maart 1426; Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis) en Jean de Bury (tussen 1436 en 1438; Doornik, kerk van Sint-Kwinten). Zie Nys 2001: 206-207, nr. XXIII; 219-221, nr. XXVIII; 239-241, nr. XXXVI.

**54**

De beroemdste vermelding betreft de groep van de *Verkondiging* van Jean Delemer (cat. 26), een werk dat dateert uit 1428, dus uit de periode waarin Van der Weyden bij Campin aan de slag was. Zie Rolland 1932b. We herinneren er tevens aan dat de schilders in 1404 samen met de beeldensnijders een broederschap oprichtten dat in de kathedraal gevestigd was. Zie Vanwijnsberghe 2001: 100-101.

**55**

Bijvoorbeeld De Tolnay 1939: 13; Châtelet 2006: 18 (spreekt de hypothese uit dat er rechtstreeks contact is geweest), 55, 70-71, 11. Het idee wordt overgenomen en uitgewerkt door Borchert 2004.

**56**

Althans zolang men niet bepaalt via welke kanalen die vermeende invloed tot in Doornik is doorgedrongen.

**57**

Didier 1983; Steyaert 1994: 51-53.

**58**

Didier 1983: 377.

**59**

Didier, Henss & Schmoll 1970.

**60**

Didier 1967-1968; Keulen 1978: I, 99-100 [notitie van R. Didier en J. Steyaert].

**61**

Fransen 2009. Toch zijn er in Doornik sporen te vinden van Van der Weydens invloed op de beeldhouwkunst. Douglas Brine heeft onlangs gesuggereerd dat die misschien verliep via schilders als Louis le Duc (zie verder) (Brine 2008: 15-25).

**62**

De oudste vermelding van een gehistorieerd wandtapijt dateert van 1438. Zie Joubert 1993: 39-58 (vooral p. 42).

**63**

Keulen 1978: I, 106 [notitie van R. Didier]; Weigert 1999; Weigert 2004: 19-51.

**64**

Châtelet 1996: 48.

**65**

Thürlemann 2002: 19-28; Dirk De Vos beweert daarentegen dat de kartons 'niets van de indrukwekkende dramatiek van de Flemalleske stijl hebben' (De Vos 1999: 74).

**66**

De la Grange-Cloquet 1887-1888: I, 336-341; Houtart 1911.

**67**

Paviot 2007: met name 93 en 95-96.

**68**

Loriquet 1884.

**69**

Zie Small 2007.

**70**

Schnerb 2007. Aan de lijst van menselijke verliezen die Schnerb aanhaalt, moet nog een aantal leden van het Doornikse patriciaat worden toegevoegd, onder meer Fastret du Chasteler, echtgenoot van Marie de Quinghien. Zie Du Chastel de La Howarderie 1900-1901: 77.

**71**

Small 2007.

**72**

Campbell 2007d: 120-123.

**73**

Zie Wim Blockmans, *Van Doornik naar Brussel - van Henegouwen naar Brabant*, in deze publicatie, pp. 24-31.