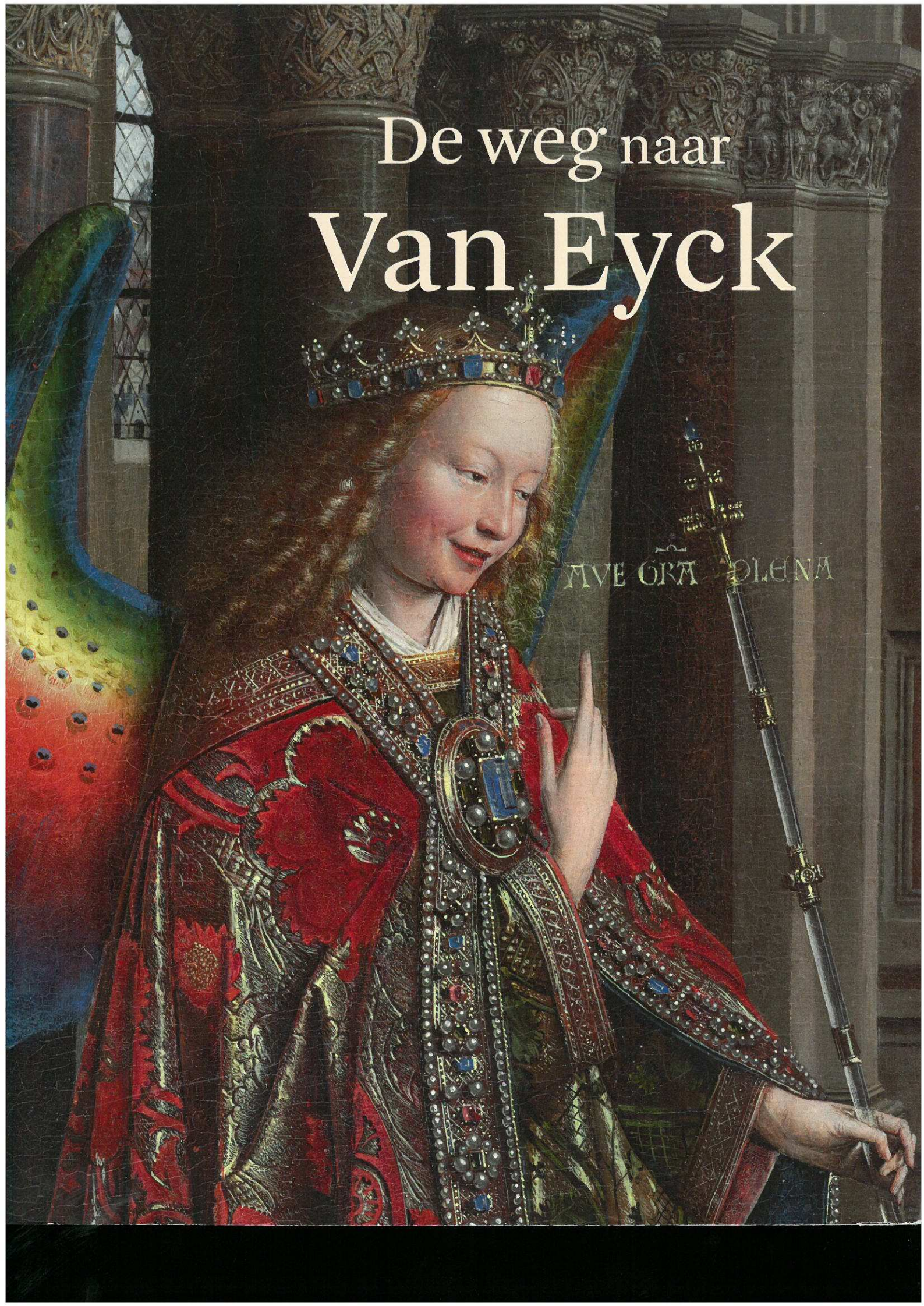


De weg naar
Van Eyck



AVE GRM OLENA

STEPHAN KEMPERDICK • FRISO LAMMERTSE

De weg naar Van Eyck

Museum Boijmans Van Beuningen • Rotterdam 2012

INHOUD

7 Voorwoord

SJAREL EX

11 De weg naar Van Eyck

STEPHAN KEMPERDICK • FRISO LAMMERTSE

21 De stad, het klooster en het hof

ROZANNE DE BRUIJNE • NADJA GARTHOFF

29 Utrecht en Holland

ANNE-MARIA VAN EGMOND

34 De Zuidelijke Nederlanden

CYRIEL STROO

40 Parijs en Bourgondië

FRISO LAMMERTSE

45 Keulen en het westen van Duitsland

KATRIN DYBALLA

51 Invloeden uit Italië

CLAIRE GUINOMET

59 De boekverluchting en de beginjaren van Jan van Eyck

JORIS CORIN HEYDER

66 Teken en in de tijd vóór Van Eyck

GUIDO MESSLING

69 Beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden, 1380-1450

FRITS SCHOLTEN

76 Jan van Eyck en de portretkunst van zijn voorgangers

BART FRANSEN

80 Kopieën naar Jan van Eyck en zijn voorgangers

STEPHAN KEMPERDICK

83 Jan van Eyck – Mythe en documenten

TILL-HOLGER BORCHERT

89 De schilderkunst rond 1400 en het vroege werk van Jan van Eyck

STEPHAN KEMPERDICK • FRISO LAMMERTSE

110 Catalogus

Auteurs 110

Plaatsing, datering en samenhang van de werken 111

Tentoongestelde werken 114

Literatuur 315

Personenregister 335

Bruikleengevers 339

Fotoverantwoording 340

Jan van Eyck en de portretkunst van zijn voorgangers

Jan van Eyck reisde in 1428-1429 met een delegatie van de Bourgondische hertog Filips de Goede naar Portugal, waar hij tussen 12 januari en 12 februari in Avis een portret maakte van de infante Isabella, die Filips' derde echtgenote zou worden.¹ Dit werk is het vroegst gedocumenteerde zelfstandige portret uit Van Eycks oeuvre, maar is jammer genoeg niet bewaard gebleven. Er bestaat alleen een natekening van uit de zeventiende eeuw (afb. 1).² Afgaande op die tekening, beantwoordt de opzet van het portret inzake uitsnede, pose, houding van de handen en belichting helemaal aan de gestandaardiseerde opzet die Van Eyck in zijn bewaard gebleven portretten, alle uit de jaren dertig, hanteerde (afb. 3, p. 11). De doorbraak van dit type portret wordt in de literatuur veelal beschouwd als een ware revolutie in de schilderkunst. Sommigen menen deze 'plotse' doorbraak te verklaren door de uitvinding van optische hulpmiddelen zoals de *camera obscura*.³ Maar deze theorie is,

¹ Anoniem, *Portret van Isabella van Portugal*, zeventiende eeuw. Pen en penseel, 45 x 41 cm. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lissabon



althans voor de vijftiende eeuw, amper gefundeerd en kende dan ook nauwelijks bijval in kunsthistorische kringen.⁴ Anderen zoeken een verklaring in de opkomende burgerij, die als opdrachtgever veel meer dan het hof belang zou hechten aan het reële uiterlijk, en minder aan de ideale representatie van macht en schoonheid. Deze stelling kan echter slechts gedeeltelijk verklaren waarom nu juist door Jan van Eyck, een hofkunstenaar, de portretkunst in een stroomversnelling raakte. Bovendien vielen de Eyckiaanse portretten zowel bij de rijkere burgerij als in hofkringen in de smaak. Bij het zoeken naar een verklaring mag de verbetering van de olieverftechniek niet worden onderschat, waaraan Van Eyck een cruciale bijdrage leverde en waarmee hij zijn portretten tot leven wist te brengen.⁵ Ongetwijfeld was er niet één, maar waren er verschillende elementen die de ideale voedingsbodem creëerden van waaruit deze zogenaamde 'revolutie' in de portretkunst mogelijk werd.

Bij de studie van de portretkunst van de voorgangers van Jan van Eyck moet worden opgemerkt dat deze veel minder gekend is dan veelal wordt aangenomen. Uiteraard komt dit grotendeels door het feit dat er veel minder portretten uit die periode bewaard zijn. Tot de vroegste prototypen van het zelfstandige portret worden in bijna elke studie twee belangrijke voorbeelden aangehaald: dat van Jan II van Frankrijk in profiel (Parijs, Musée du Louvre) en dat van Rudolf IV van Oostenrijk in driekwartpose (Wenen, Dommuseum).⁶ De verschillen met de portretten van Van Eyck zijn opmerkelijk, maar beide zijn dan ook meer dan zeventig jaar ouder. Het zou onjuist zijn om Van Eycks vernieuwende aanpak op basis van deze twee portretten te illustreren. Meer relevant lijkt ons de vraag hoe de portretkunst van zijn onmiddellijke voorgangers oogde.

Hoewel schilderijen uit de pre-Eyckiaanse periode schaars bewaard zijn gebleven, getuigen talrijke documenten uit die tijd wel van een bloeiende portrettraditie. Uit archiverende bronnen blijkt bovendien een brede waaier aan vormen en functies. De opdracht voor een portret in het kader van een mogelijk vorstelijk huwelijk, zoals Jan van Eyck die in 1428-1429 kreeg, ging terug op een bestaande traditie.

Voor het huwelijk in 1385 tussen Karel VI van Frankrijk en Isabella van Beieren zou de koning volgens sommige bronnen eerst een geschilderde voorstelling van zijn toekomstige bruid hebben gezien en goedgekeurd.⁷ Ook van Richard II van Engeland wordt beweerd dat hem eerst een portret van Isabella van Frankrijk getoond werd vooraleer hij in 1396 besliste te trouwen.⁸ In de Bourgondische rekeningen van Jan zonder Vrees uit 1413-1414 staat een betaling aan Meester Vranque, 'paintre demourant a Malines', voor het maken van een portret van zijn dochter Catharina.⁹ Ook dit was een huwelijksportret, bestemd voor Hendrik V, koning van Engeland. Het is opmerkelijk dat de hertog deze belangrijke opdracht niet plaatste bij zijn uit Gelre afkomstige hofschilder Johan Maelwael, die kort daarvoor een portret van de hertog zelf had gemaakt.¹⁰ Waarom de hertog zich nu tot de verder onbekende meester Vranque richtte, is niet bekend. Een mogelijke verklaring is dat deze schilder uitblonk in portretschilderen. Dit is uiteraard speculatief, maar niet onredelijk als aanname, want ook vóór Van Eyck waren sommige schilders gekend voor hun uitzonderlijk talent als portretschilder. Dit was met name het geval voor de in Parijs actieve Bruggeling Jacob Coene. Koning Jan I van Aragon, die het huwelijksportret van zijn dochter bij Coene wilde bestellen, schreef in 1388 een brief waarin Coene vermeld wordt als een kunstenaar die precies wist hoe personen correct voor te stellen en hun fysionomie te imiteren.¹¹

Naast politiek geregelde huwelijken waren er tal van andere contexten, zowel religieuze als wereldlijke, waarin het individuele portret een functie had: politieke allianties, dynastieke opvolging, genealogie, devotie, zielenheil, nagedachtenis, enzovoort. Diverse voorbeelden kunnen dit illustreren. Zo was het bovengenoemde portret van Jan zonder Vrees waarvoor Maelwael in 1413 betaald werd, bestemd voor Jan I, koning van Portugal. Het was een politiek geschenk, een gebruik dat in de vijftiende en zeker in de zestiende eeuw courant zou worden. De inventaris uit 1379 van de Franse koning Karel V vermeldt een 'genealogisch' vierluik met de portretten van Karel V, zijn vader Jan II, zijn oom keizer Karel IV en Edward III van Engeland.¹² In een inventaris uit 1416 wordt hetzelfde object beschreven in min of meer dezelfde bewoordingen maar met de toevoeging dat de gezichten naar de natuur geschilderd zijn: 'au vif les visages'.¹³ In de inventaris van Filips de Stoute uit 1404 wordt een diptiek vermeld met op het ene luik een voorstelling van de Madonna en op het andere een portret van de hertog, een opzet die met name door de Moderne Devotie in de vijftiende en zestiende eeuw veel bijval ken-



2 Anoniem, *Portret van Jan IV van Brabant*, zeventiende eeuw, naar een origineel uit 1422(?). Voorheen in Leuven, vernield in 1914 (chromolithografie gereproduceerd door De Ram 1860)

de.¹⁴ Margaretha van Bourgondië, dochter van Jan zonder Vrees, bestelde in 1417-1418 haar portret bij *Pietre, le poindeur* (mogelijk de in Henegouwen gedocumenteerde Pierre Henne).¹⁵ Het werd geplaatst in de kapel van de adellijke ridderorde van Saint-Antoine-en-Barbefosse bij Bergen. Een bijzonder opmerkelijk verhaal dat de functie en de beleving van vroege portretten illustreert, is dat over de hertog van Orléans, Lodewijk I, die in zijn kasteel een geheime portrettengalerij zou hebben gehad van alle vrouwen met wie hij ooit de lakens deelde.¹⁶ Het gerucht deed de ronde dat Jan zonder Vrees niet bijzonder gelukkig was toen hij de galerij stiekem bezichtigde en onder de geportretteerden zijn eigen vrouw herkende.

Deze en vele andere vermeldingen in archieven geven aan dat er wel degelijk een portrettraditie bestond vóór Jan van Eyck. Maar hoe moeten we ons deze portretten voorstellen? De meeste werken zijn enkel bekend via latere kopieën, al dat niet geactualiseerd naar een 'moderne' beeldtaal of



3 Anoniem, *Portret van een jonge dame*, ca. 1410. Paneel, 52 x 36,6 cm. Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection



4 Anoniem, *Portret van Jan zonder Vrees*, vijftiende eeuw, naar een origineel uit ca. 1405. Paneel, 29,2 x 21 cm. Parijs, Musée du Louvre

78 een nieuwe mode. Dat is onder meer het geval bij het portret van Jan zonder Vrees uit Antwerpen (cat.nr.64), dat door de toevoeging van de handen waarschijnlijk een soort *update* is van het verloren gegane vroeg-vijftiende-eeuwse prototype. De anonieme volgeling van Jan van Eyck heeft in die zin bij zijn *Portret van een man* in Berlijn het voorliggende model wellicht met meer getrouwheid nageschilderd. De pose en de krappe uitsnede zonder handen zijn analoog aan het *Portret van een dikke man* door de Meester van Flémalle.¹⁷

De driekwartpose waarin deze geportretteerden zijn voorgesteld, was niet onbekend bij Van Eycks directe voorgangers. Daarvan getuigen onder meer enkele tekeningen uit de *Memoriën* van Antonio de Succa,¹⁸ die in opdracht van de aartshertogen Albrecht en Isabella portretten van overleden vorsten kopieerde, zoals dat van de Brabantse hertog Jan IV, wellicht naar een origineel uit 1422 (afb. 2).¹⁹ In het autonome portret zou de driekwartformule echter pas door toedoen van Jan van Eyck en zijn tijdgenoten een vast

ingrediënt worden (cat.nrs.67,84). Voordien werd voor het autonome portret vooral de profielweergave benut, die eveneens een verregaande vorm van individualisering toeliet, zoals in het *Postuum portret van Wenceslaus van Luxemburg* (cat.nr.63),²⁰ het *Portret van een jonge dame* (afb. 3) en het *Portret van Jan zonder Vrees* (afb. 4). Opmerkelijk is dat de pre-Eyckiaanse schilder ook in religieuze composities vaak opteerde voor een profielweergave van de schenker, terwijl de overige personages wel in diverse posen voorkomen, zoals in de *Calvarie van Hendrik van Rijn* (afb. 2, p. 30) en het retabelluik uit Laon (cat.nr. 15).

Een gestandaardiseerde formule was er voor het autonome portret zeker niet. Pre-Eyckiaanse schilders experimenteerden met diverse voorstellingswijzen. Tekeningen zoals die van Jacques Daliwe (afb. 1, p. 262) bevestigen verder dat schilders ook vóór Van Eyck bekommerd waren om een natuurgetrouwe weergave van gezichten.

De veelzijdigheid en het experimentele karakter van het pre-Eyckiaanse portret komen misschien nog het best tot



5 Anoniem (Brugge), *Tien Deugden*, ca. 1380-1400. Muurschildering. Achterhuis aan de Spinolarei 2, Brugge

uiting in een uitzonderlijke muurschildering die Jan van Eyck in Brugge gezien kan hebben (afb. 5).²¹ Onder een monumentale Sint Joris te paard zijn tien ridderlijke deugden voorgesteld, gepersonifieerd en in afzonderlijke geschilderde nissen uitgebeeld, als waren het portretten van de kruisboogschutters van het Sint-Jorisgilde, de vermoedelijke opdrachtgevers. Ze zijn alle tien tot op borsthoogte voorgesteld, sommigen in profiel, anderen in driekwartpose en één zelfs frontaal. De uitsnede, de schaduwwer-

king in de nis en bij één van hen – een opmerkelijk detail in *trompe l'oeil* – een hand leunend op de rand van de nis zijn allemaal elementen die Jan van Eyck in zijn portretkunst zou verwerken.

De archivalische vermeldingen, de enkele bewaard gebleven pre-Eyckiaanse portretten, de talrijke kopieën en de figuurweergave in diverse kunstvormen van rond 1400 geven voldoende aan dat de 'revolutionaire' portretkunst van Jan van Eyck niet uit het niets opdook.

1 In het Rijksarchief in Brussel (Rekenkamer van Brabant, register 132, fols. 157-166) en de Bibliothèque nationale in Parijs (Fonds français, nr. 10245) worden versies van het reisverslag bewaard. Hieruit weten we dat Jan van Eyck belast was met het 'pintar muy al natural la figura de la dita dama infanta dona Isabel'. Zie: De Laborde 1849-1852, dl. 1, p. 32; Weale 1908, pp. LV-LXXII; Paviot 1990, pp. 87-88; Fransen 2009, pp. 106-109.
2 Met dank aan Pedro Flor (Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa). Onder meer Dhanens twijfelt echter aan de authenticiteit van deze tekening

(zie Dhanens 2009, p. 150, noot 29). Zie verder Bauch 1967, pp. 85-91; Dhanens 1980, pp. 131-133; Kemperdick 2006, pp. 21-22.
3 Hockney 2001.
4 Zie onder meer de kritiek in Campbell 2008, p. 42.
5 Ainsworth, Christiansen 1998, p. 139.
6 Beyer 2003, pp. 26-31; Pochat 2006, pp. 132-134; Perkinson 2009; Wenen 2011, nr. 1.
7 Whittingham 1971, p. 20, noot 50.
8 Ibid.
9 De Laborde 1849-1852, dl. 1, p. 97.
10 Adhémar 1962, dl. 1, pp. 2-3; Comblen-Sonkes 1988, p. 11.

11 Hériard Dubreuil 1987, dl. 1, pp. 166-167: 'que sapia ben formar et propriament divisar figures de persones e resemblar fisonomies de cares'.
12 Richter Sherman 1969, pp. 77-78; Pochat 2006, p. 133; Prochno 2002, pp. 86-87; Perkinson 2009, p. 279.
13 Prochno 2002, p. 87, noot 48.
14 Washington/Antwerpen 2006, p. 9.
15 Pinchart 1860-1863, dl. 2, pp. 157-158; Marchandisse 2001, p. 125.
16 Blockmans, Prevenier 1997, pp. 57-58. Met dank aan Till-Holger Borchert.
17 Frankfurt/Berlijn 2008, pp. 265-271.

Portret van een dikke man is bekend in twee versies: Berlijn, Gemäldgalerie en Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
18 Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Hs. 111862, fol. 5.
19 De geschilderde kopie (vernield in 1914) was voorzien van een inscriptie met het jaartal 1422. Het behoorde ooit toe aan de Leuvense kruisboogschutters, die van de hertog in 1422 nieuwe privileges kreeg toegekend. Zie De Ram 1860, pp. 295-306.
20 Fransen 2012.
21 Buyle 1995; Van den Abeele 2000, pp. 44-48; Devlieger 2002, pp. 85-86.

Heilige Familie ca. 1410

eikenhout (paneel en lijst uit één stuk), 25 x 19 cm (geschilderd oppervlak), 31 x 25 cm (met lijst)
Berlijn, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

HERKOMST Verworven in 1936 van dr. Albert Figdor, Wenen; inv.nr. 1138

LITERATUUR Berlijn 1930, nr. 34; Stange 1951, pp. 67-68; Panofsky 1953, pp. 94-96, 159, 165, 205; Wenen 1962, pp. 144-145, nr. 79; Eörsi 1984, nr. 7; Nijmegen 2005, pp. 302-303, nr. 52

In de uitgebreide literatuur valt meteen op hoe moeilijk het is om van dit schilderij de geografische herkomst te bepalen. Toen het paneeltje in 1930 in Berlijn geveild werd, ging men uit van een Nederlandse herkomst, maar het werd vervolgens onder andere ook gelokaliseerd in Frankrijk, in het Middenrijngebied, in het Nederrijngebied, aan de Bovenrijn en in Oostenrijk.¹ Ten slotte situeerde Panofsky het in 1953 op iconografische en stilistische gronden in de streek van Noord-Gelderland en het hertogdom Kleef. In de recente literatuur is dit idee vrijwel steeds gevolgd.² Het vergelijkingsmateriaal dat daarbij steeds wordt aangehaald, zijn onder meer de *Très Riches Heures* van de gebroeders Van Limburg, het *Torenretabel* (cat. nr. 28) en het *Antwerpen-Baltimore Quadriptyk* (cat. nr. 1). Het is echter de vraag of het Berlijnse paneel ook wat betreft stijl en uitvoering aansluit bij deze werken, die steevast met eersterangs hofkunstenaars geassocieerd worden. Zo is de levensbron vooraan dan wel in bladgoud, maar beslist niet verfiend uitgevoerd. Ook in het sobere patroon van het brokaat van Maria's bed zijn bladgoud en eenvoudig ponswerk op een schematische en weinig accurate wijze verwerkt. Hiermee vergeleken vertoont bijvoorbeeld het *Torenretabel* met name in het ponswerk meer creativiteit en vakmanschap.³ Het Berlijnse schilderijtje onderscheidt zich ook in de weergave van talrijke anekdotische details, die aan de iconografie een narratief karakter geven. We zien een



1 Reconstructie van de inscripties op de lijst

alledaags familietafereel van de bezigenden 's avonds voor het slapengaan van het Christuskind. De uitzonderlijke nachtelijke voorstelling van het landschap is vergelijkbaar met die in de *Très Riches Heures*.⁴ Engeltjes zijn druk in de weer met het voorbereiden van een badje en met het drogen van een natte doek voor het vuur. Van zijn moeder krijgt Jezus nog een bordje pap aangeboden maar hij wordt afgeleid door Jozef en wordt door Maria met opgeheven hand nageroepen. Jozef zit aan zijn werkbank en houdt twee gedroogde vruchten bij de steel omhoog. Wellicht zijn het rammelaartjes van kalebas, waarmee hij Christus naar zich toe lokt. Het paneel is samen met de lijst uit één stuk eikenhout gesneden. De beschadigde rode beschildering met gouden bloemmotieven op de achterzijde lijkt oorspronkelijk. Scharniersporen ontbreken, wat erop wijst dat het schilderij als een zelfstandig object gefungeerd heeft. Op de lijst zijn diverse tekens ingeponst, waaraan tot nu toe geen aandacht werd besteed (afb. 1). Ze zijn door beschadiging en latere restauraties amper leesbaar.⁵ Slechts met micros-

copisch onderzoek kon worden vastgesteld dat zes keer een identieke reeks van vijf letters in gotische minuskel is aangebracht, telkens afgewisseld door een decoratief bloemetje, een motief dat op lijsten wel vaker voorkomt.⁶ Te beginnen links bovenaan lijkt het te gaan om een Y met een dubbele dwarsstreep, een Y met een enkele dwarsstreep, een A met een dubbele (?) dwarsstreep, een H (?) en een L (?). Als de dwarsstreep een indicatie is voor een afkorting, zou de doorgestreepte Y kunnen staan voor Yhesus, maar de betekenis van de overige letters blijft dan nog onduidelijk. De dwarsstreep zou er echter ook op kunnen duiden dat de in goud geponste letters een nabootsing zijn van fijne letters in edelsmeedwerk, zoals de letter M op het boek van de Tronende Maria van het *Lam Gods* (afb. 2, p. 10). Dergelijke *ersatz*-elementen zijn eigen aan de ontwikkeling van de pre-Eyckiaanse schilderkunst en zijn een voorloper van Van Eycks illusionistische effect van opgelegde metalen letters op de lijst in bijvoorbeeld het *Portret van Jan de Leeuw* (Wenen, Kunsthistorisches Museum).⁷ In het Berlijnse paneel zijn de letterreeksen met de klok mee aangebracht, vertrekkend links bovenaan. Gaandeweg heeft de – rechtshandige – schilder de tekens echter steeds verder uit elkaar geplaatst. Hun betekenis blijft vooralsnog een raadsel. Het zouden initialen van namen kunnen zijn, een afgekort devies of een afkorting van een andere soort tekst. •BF

1 Kurth 1922, pp. 20-21 (Frankrijk); Londen 1932, nr. 9 (Frankrijk); Berlijn 1936 (Middenrijn); Sterling 1938, pp. 57, 61 (Nederrijn); Lauts 1936, p. 398 (Bovenrijn); Winkler 1941, p. 226 (Bovenrijn); Wenen 1962, pp. 144-145, nr. 79 (Bovenrijn); Ring 1949 (Duits); Stange 1936, p. 73 (Oostenrijk); Stange 1951, pp. 67-68 (Bazel).



- 2 Panofsky 1953, pp.94-96, 159, 165, 205; Troescher 1966, pp.111, 362; Berlijn 1975, p.298; Eörsi 1984, nr.7; Van Buren 1986, p.107, n. 68; Mund, Stroo, Goetghebeur 2003, p.237; Nijmegen 2005, nr.52, pp.302-303; Köllermann 2009, p.46; Stroo 2009, dl. 1, pp.110, 135.
 3 Stroo 2009, dl. 1, pp.92-93.
 4 Stirnemann 2005, pp.118-119.
 5 Zo kregen de contourlijnen van sommige letters

een overschildering of werden gaatjes bijgeprikt met een scherpe pin.

6 In pre-Eyckiaanse werken komt het bloemetjesmotief in beeldhouwde of geschilderde vorm voor op de lijsten van onder meer het *Norfolktriptiek* (cat.nr.33), het *Grote Carrandtriptiek* (afb.7, p.38), de *Tondo met Maria met schrijvend kind* (cat.nr.13) en de *Walcourt Annunciatie* (Namen, Musée provincial

des Arts anciens du Namurois). Zie Stroo 2009.
 7 Tot de andere pre-Eyckiaanse voorbeelden kunnen we ook de *Calvarie van Hendrik van Rijn* van circa 1363 (afb.2, p.30) rekenen, waarbij de edelstenen op de lijst niet zijn opgelegd, maar nagebootst door middel van andere, goedkopere, technieken waarbij de schilder geen beroep hoefde te doen op een edelmid.

Portret van Wenceslaus van Luxemburg ca. 1410 (?)

eikenhout, 34 x 25,4 cm (paneel); 30,3 x 20,4/20,7 cm (geschilderd oppervlak)
 Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

HERKOMST Johann Peter Weyer, 1794-1864; veiling coll. Weyer, Keulen, 25 augustus 1862 (nr. 237); Prins van Liechtenstein, Kasteel Seebenstein, Oostenrijk; coll. Hammel, 1941; kunsthandel H. Perls, New York, 1952; aangekocht door Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza in 1956; inv.nr. II (1956.11)

LITERATUUR Lyna 1930-1931; Sterling 1959; Wenen 1962, pp. 90-91, nr. 17; Duverger 1972; Eisler 1989, pp. 34-39; Franssen 2012

De identiteit van de voorgestelde is bekend dankzij een verloren gegane inscriptie op de achterzijde: 'Wenchcaius dux Brabaciae in Antiquitate 34tum annorum'.¹ Een tweede versie van het opschrift werd recentelijk ontdekt als bijschrift van een oude foto, dat aangaf dat op de achterzijde een strook papier was geplakt met de vermelding 'WENZESLAVS DUX BRABANTIAE'.² De hoofdletters en de correcte spelling doen vermoeden dat de tekst gekopieerd werd naar de originele inscriptie, mogelijk aangebracht op de verdwenen lijst. Dit gebruik bestond reeds ten tijde van het portret van Rudolf IV van Oostenrijk en werd ook door Jan van Eyck voortgezet.

Wenceslaus werd in 1337 geboren in Praag, als zoon van de Boheemse koning Jan de Blinde, en overleed in 1383 in Luxemburg. Hij was de eerste hertog van Luxemburg en werd hertog van Brabant en Limburg door zijn huwelijk met Johanna, de oudste dochter en erfgename van Jan III, hertog van Brabant en Limburg. Mocht het Madrileense portret zijn uitgevoerd in het jaar waarin Wenceslaus vierendertig was, zoals vermeld in de inscriptie, dan zou het dateren uit 1371, wat onwaarschijnlijk is. Net zoals de meeste auteurs ga ik er daarom van uit dat het een postuum portret betreft, wellicht gemaakt rond 1410, naar een prototype uit 1371.³ Sterling meent dat het besteld zou zijn

door zijn opvolger aan het Brabantse hof, hertog Anton van Bourgondië, die tevens opdrachtgever was van Wenceslaus' praalgraf in de abdij van Orval.

Recent infrarood-reflectografieonderzoek heeft enkele wijzigingen in de ondertekening aan het licht gebracht, zoals de positie van het oog en de schouder, die in eerste instantie groter was getekend (afb. 1).⁴

Deze veranderingen tonen aan dat het schilderij geen letterlijke kopie kan zijn. Nochtans heeft de schilder een deel van de voorstelling op een bestaand model gebaseerd. In de ondertekening onderscheiden zich namelijk twee verschillende technieken. Enerzijds is er de vloeiende schetsmatige ondertekening, uitgevoerd met penseel, waarmee de kleding, de schouder en de chaperon zijn opgezet, al dan niet met diverse verschuivingen in de compositie. Anderzijds is er een strakke lineaire tekening, zonder aarzeling aangebracht met een pen of een dun penseel. Deze techniek is toegepast bij de contouren van het hoofd, het oog, het oor en de mond. Met name bij het oor, de mond en de neus zijn de stramme lijnen onderbroken en vertonen ze kenmerken van een mechanische transfermethode. In een recente studie heb ik daarom voorgesteld dat de schilder gebruik maakte van de ponstechniek.⁵

Vanuit een stilistisch oogpunt is het portret volledig geworteld in de traditionele portrettypologie, waarbij de handen niet zijn afgebeeld en de figuur in profiel is voorgesteld. Met deze kenmerken en rekening houdend met de veronderstelling dat een prototype uit 1371 aan de basis ligt, is een toeschrijving niet eenvoudig. Afgaande op de identiteit van de voorgestelde kan evenwel gesteld worden dat een hofkunstenaar verantwoordelijk is ge-



1 Infrarood-reflectogram van het portret

weest voor het prototype, mogelijk iemand uit Brussel, waar Wenceslaus en Johanna vaak resideerden. Indien Anton van Bourgondië rond 1410 de opdracht gaf voor het Madrileense paneel, lijkt het waarschijnlijk dat hij ook degene was die een van zijn hofschilders, Kristoffel Besaen of Claes de Loevener, van zijn voorganger een portret liet maken, gedeeltelijk geïnspireerd op het exemplaar uit 1371.⁶ ·BF

1 Gepubliceerd door Sterling 1959 (pp. 292, 290, n. 5). De inscriptie ging verloren toen bij een ingrijpende restauratie aan het begin van de twintigste eeuw (?) het paneel werd verdund en bevestigd op een nieuwe drager. Albert Châtelet twijfelde aan de betrouwbaarheid van de inscriptie en stelde voor om de geportretteerde te identificeren met Filips van Sint Pol (Châtelet 1980, p. 192, nr. 9) of met Anton van Bourgondië (Châtelet 1996, p. 141), wat geen navolging vond.

2 RKD, neg. 17592, doos 505. Met dank aan Elly Klück (RKD). Zie: Franssen 2012.

3 Voor de volledige bibliografie zie Franssen 2012.

4 Voor de nauwe samenwerking met het Museo Thyssen-Bornemisza in het pre-Eyckiaanse onderzoeksproject van het KIK (Brussel) ben ik dank verschuldigd aan Mar Borobia, Dolores Delgado, Ubaldo Sedano, Susana Pérez en Hélène Desplechin.

5 Zie Franssen 2012. Deze techniek werd tot nu toe vooral geassocieerd met de serieproductie van gestandaardiseerde composities in de schilderateliers van de tweede helft van de vijftiende eeuw, maar komt ook volgens Périer-D'leteren in de paneelschilderkunst al eerder voor, met name bij het overbrengen van een portret van de ene drager op de andere (Périer-D'leteren 1982-1983, pp. 75-76).

6 Duverger 1972, pp. 16-17.





250

BRUSSEL (?)

JAN ZONDER VREES

Portret van Jan zonder Vrees ca.1450 (?)

paneel (rondom vergroot en bijgeschilderd op onbekend tijdstip), 21 x 14 cm
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

HERKOMST Legaat Van Ertborn, 1841; inv.nr. 540
LITERATUUR Winkler 1929, p. 599; Panofsky 1953, pp. 171, 291; Adhémar 1962, p. 5; Wuyts 1969; Vandenbroeck 1985, pp. 28-32; Jugie 1997, p. 57; Dijon/Cleveland 2004, p. 35.

Van Jan zonder Vrees bestaan *grosso modo* vijf verschillende portrettypes, die alle slechts bekend zijn uit latere kopieën.¹ Allereerst is er het elegante profielportret naar links, met hoofddeksel en een ring in de hand, waarvan het exemplaar in het Louvre het beste is (afb. 4, p. 78). Vervolgens is er het profielportret op oudere leeftijd, blootshoofds, met de handen gevouwen, eveneens naar links, waarvan de versie in Chantilly (Musée Condé) een exponent is. Ten derde is er een vergelijkbare versie maar mét hoofddeksel en slechts één hand op het voorplan (Besançon, Musée des Beaux-Arts). Een vierde en vrij zeldzaam type toont de hertog in profiel naar rechts met hoofddeksel en zonder handen (Château de Versailles). Het hier getoonde paneel behoort tot een vijfde reeks, de enige waarin Jan zonder Vrees niet in profiel maar in driekwart geportretteerd is, met de handen rustend op een bidstoel met een wapenkled voorzien van de wapens van Valois, Bourgondië en Vlaanderen. Het prototype van dit postume portret uit omstreeks 1450 is zonder twijfel pre-Eyckiaans. Winkler zag er zelfs een werk in van Johan Maelwael, de Nederlandse hofschilder en kamerheer van Jan zonder Vrees die in 1413 betaald werd voor het maken van een portret van de hertog, bestemd voor de koning van Portugal.² Deze toeschrijving van het prototype wordt niet langer nagevolgd, maar een datering in of rond 1415 lijkt wel plausibel. Jan zonder Vrees, geboren in 1371, volgde zijn vader op als hertog van Bourgondië in 1404 en zijn moeder als graaf van Vlaanderen en Artois

in 1405. Hij overleed in 1419. Indien het prototype rond 1415 tot stand kwam, zou het portret de hertog op vierenveertigjarige leeftijd voorstellen, wat heel goed mogelijk is.

Van dit type portret zijn nog zeker acht andere exemplaren bekend, grotendeels van middelmatige kwaliteit.³ Opmerkelijk is dat in al deze andere werken de hertog slechts tot op borsthoogte is voorgesteld, zonder handen dus. In de literatuur wordt er veelal van uitgegaan dat het exemplaar in Antwerpen aansluit bij het pre-Eyckiaanse prototype en dat de andere exemplaren hiervan zijn afgeleid, waarbij de handen (vreemd genoeg) werden weggelaten.⁴ Ons inziens lijkt het omgekeerde waarschijnlijker en stelde het pre-Eyckiaanse prototype de hertog voor zoals op de acht andere exemplaren, dus zonder handen.⁵ Het paneel in Antwerpen zou dan een 'update' zijn van het prototype, waaraan de schilder niet alleen de handen, maar ook het wapenkled, de mouwen, de lichte achtergrond en de sierspeld op het hoofddeksel heeft toegevoegd. Wellicht liet de schilder zich daarvoor deels inspireren door het profielportret in het Louvre of een variant daarvan.⁶ Welke schilder precies verantwoordelijk was voor deze aanpassingen, valt moeilijk te bepalen. Het portret in Antwerpen zou van een volgeling van Rogier van der Weyden kunnen zijn.⁷ -BF

1 Winkler 1929, p. 599; Adhémar 1962, pp. 4-6; Vandenbroeck 1985, p. 29; De Mévius, *De la Soudière* 2005.

2 Adhémar 1962, pp. 2-3; Comblen-Sonkes 1988, p. 11.

3 Doornik, Musée des Beaux-Arts; Huldenberg, collectie De Limbourg-Stirum (destijds); Parijs, collectie Heugel (destijds); Parijs, Musée des Arts décoratifs; Madrid, Museo Lázaro Galdiano; Lille, Musée des Beaux-Arts; Wenen, Kunsthistorisches Museum; Dôle, Musée des Beaux-Arts. Van het exemplaar destijds in de collectie Frank Howell Holden, New York, werd terecht gesteld dat het een moderne kopie betreft (negentiende of twintigste eeuw) van het portret in Antwerpen (Martens 1998, p. 57).

4 Adhémar 1962, p. 5; Châtelet, *Goetghebeur* 2006, p. 202.

5 Dit idee werd ook al geopperd door Martens 1998, p. 53, en in Detroit 1960, pp. 63-65.

6 Jugie 1997, p. 57.

7 Baldass 1952, p. 67; Panofsky 1953, pp. 171, 291; Wuyts 1969; Vandenbroeck 1985, pp. 28-32; Martens 1998, p. 53 (Meester van de Catharinalegende); Dijon/Cleveland 2004, p. 35.