

Toeschrijven of ernaartoe schrijven?

Een literatuuronderzoek naar de aannemelijkheid van een toeschrijving van het schilderij *Drie Maria's aan het graf* (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) aan 'Jan van Eyck (?)'.

LET-KGB400-2016 Bachelorwerkstuk

Begeleider: Prof. dr. A.M. Koldeweij

Frans Nies s7513607

19 juni 2017

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING	1
1. HISTORIOGRAFISCH OVERZICHT ‘DRIE MARIA’S AAN HET GRAF’	3
2. TOEGEPAST NATUURWETENSCHAPPELIJK ONDERZOEK	8
2.1 ONDERZOEK AAN HET HOUT VAN HET PANEEL	8
2.2 CONCLUSIES	12
2.3 ONDERZOEK AAN DE ONDERTEKENING EN DE VERF	13
2.4 CONCLUSIES	16
3. ICONOGRAFISCHE ASPECTEN	16
3.1 JERUZALEM IN DE ACHTERGROND	16
3.2 OVERIGE ICONOGRAFISCHE ASPECTEN	23
3.3 CONCLUSIES	25
4. DE HAND VAN DE MEESTER?	27
4.1 CONCLUSIES	31
5. AANWIJZINGEN UIT HET LEVEN VAN DE SCHILDER	31
6. DE OPDRACHTGEVER	36
6.1 CONCLUSIES	38
7. TOESCHRIJVEN OF ERNAARTOE SCHRIJVEN?	38
7.1 EINDCONCLUSIE	42
AFBEELDINGEN	44
BIBLIOGRAFIE	50

INLEIDING

In 2012 organiseert Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam de tentoonstelling ‘De weg naar Van Eyck’. In de expositie en de gelijknamige catalogus wordt een beeld geschetst van ‘het voorland van Van Eyck’.¹ Behalve werken van voorgangers zijn ook schilderijen opgenomen die worden toegeschreven aan Jan van Eyck (ca. 1390-1441) of diens omgeving, zoals *Drie Maria’s aan het graf* (afb. 1) uit de eigen collectie. Uit de begeleidende teksten blijkt dat het paneel weliswaar onderwerp is van diverse discussies, maar er niettemin goede redenen zijn om aan te nemen dat het een vroeg werk van deze schilder is.²

In de achtergrond van het schilderij bevinden zich een besneeuwd berglandschap en een stadsgezicht. Op basis van de aanname dat het paneel een vroeg werk van Jan van Eyck is, constateren de auteurs van *De weg naar Van Eyck* dat het de vroegste afbeelding van besneeuwde bergtoppen in de schilderkunst van de Nederlanden bevat. De schilder moet deze dus zelf hebben gezien. Een prominente plaats in de stad wordt ingenomen door een gebouw dat lijkt op de Rotskoepel in Jeruzalem (afb. 2). Ook een aantal andere gebouwen zouden kunnen verwijzen naar de Heilige Stad. Vervolgens opperen de auteurs de mogelijkheid dat ook de topografische details zijn geschilderd naar eigen waarneming, in welk geval de schilder in Jeruzalem moet zijn geweest.³ Zij verwijzen naar de verschillende reizen die Jan in opdracht van Filips de Goede heeft uitgevoerd, en brengen dan zowel het landschap als het stadsgezicht in verband met een reis van 1426, die wellicht naar het Heilig Land is gegaan.⁴ Ter onderbouwing voeren zij zowel de stilistische kenmerken van het schilderij, als de uitkomsten van onderzoek middels natuurwetenschappelijke methodes aan. Beide zouden erop wijzen dat het een vroeg werk van de kunstenaar is. De auteurs vinden het dan ook niet onaannemelijk dat het schilderij vanaf 1427 kan zijn vervaardigd: een jaar later dan de mogelijke reis naar Jeruzalem.⁵

Niettemin hebben zij ook een aantal bedenkingen bij deze veronderstelling. Zo vinden zij het opmerkelijk dat de afbeelding van de stad noch door de schilder zelf, noch door tijdgenoten is nagevolgd.⁶ Bovendien zijn er onderzoekers die menen dat er in de tijd van Van Eyck nog geen betrouwbaar beeld bestond van de stad. De oudste, bekende afbeelding ervan is volgens deze een houtsnede uit 1486 van Reuwich, zodat het schilderij pas daarna kan zijn gemaakt.

1 Kemperdick en Lammertse 2012, 7.

2 Van der Wal en Lammertse 2012, 295.

3 Kemperdick en Lammertse 2012, 105, 295.

4 Borchert 2012, 85.

5 Van der Wal en Lammertse 2012, 295.

6 Idem, 105.

Ook andere iconografische aspecten van het schilderij, waaronder de wapenrusting van de soldaten aan het graf, zouden erop kunnen wijzen dat het schilderij pas later is gemaakt.

Deze spanning tussen de datering van het schilderij door het museum, en de aanwezigheid van elementen die de schilder wellicht pas later had kunnen kennen, vormde de eerste aanleiding tot verder onderzoek. Uit nadere bestudering van de uitkomsten van het toegepast natuurwetenschappelijk onderzoek bleek dat deze een latere datering niet per se uitsluiten. Vervolgens werd duidelijk dat de argumenten van de kunsthistorici die vraagtekens plaatsen bij een toeschrijving aan Van Eyck zwaarwichtiger waren dan *De weg naar Van Eyck* deed vermoeden. Terwijl deze niet zonder consequenties zijn, worden ze hierin niet allemaal besproken. Zo zijn er bijvoorbeeld aanwijzingen dat Van Eyck niet in 1426, maar tien jaar later naar het Heilig Land afreist. Als dat juist is, maar het paneel toch een vroeg werk is, dan heeft hij de stad niet naar eigen waarneming kunnen weergeven. Waar heeft hij zich dan wel op gebaseerd? Een latere datering zou wel weer de vraag van de auteurs van de catalogus beantwoorden waarom de kunstenaar Jeruzalem slechts eenmalig heeft afgebeeld. Er zijn immers geen schilderijen van hem bekend van na 1436, waarin het stadsgezicht opportuun zou zijn. Maar stilistisch gezien ligt het niet voor de hand dat het een laat werk van de schilder is.

De discrepantie tussen de tekst van de catalogus *De weg naar Van Eyck* en mijn bevindingen werd zo groot, dat ik me begon af te vragen of een toeschrijving aan 'Jan van Eyck(?)' wel voor de hand lag. Of is het deze gewenste uitkomst die de selectie en de duiding van de argumenten heeft bepaald? De overige door mij geraadpleegde literatuur over Van Eyck behandelt *Drie Maria's aan het graf* over het algemeen niet uitgebreid. Vaker wordt daarin een enkel aspect ervan geanalyseerd, zodat nergens alle mogelijke argumenten voor en tegen een eventuele toeschrijving met elkaar in verband worden gebracht.⁷ Een antwoord op de inmiddels bij mij gerezen vraag bleef dan ook uit. In dit werkstuk wil ik, op basis van literatuuronderzoek, proberen wel die duidelijkheid te krijgen. Ik zal hierin zowel het kunsthistorisch onderzoek met behulp van natuurwetenschappelijke technieken, als de iconografische aspecten en de stilistische kenmerken van het paneel samenbrengen en analyseren. Door de uitkomsten daarvan in verband te brengen met wat er bekend is over het leven van Jan van Eyck en andere relevante informatie, wil ik komen tot een overtuigend onderbouwde en daarmee aannemelijke datering van het paneel.

⁷ Het artikel van Van Asperen de Boer en Giltaij (1987), waar ik in dit werkstuk regelmatig naar verwijs, richt zich voornamelijk op de uitkomsten van het natuurwetenschappelijk onderzoek aan het paneel. Aan het eind van het artikel wordt beknopt een aantal iconografische aspecten belicht, waarbij ook argumenten voor een latere datering worden aangestipt. Van Asperen de Boer en Giltaij gaan hier echter nauwelijks op in, zodat ook dit artikel niet alle mogelijke aspecten en argumenten weegt.

1. HISTORIOGRAFISCH OVERZICHT ‘DRIE MARIA’S AAN HET GRAF’

De discussie over de toeschrijving en datering van het paneel *Drie Maria's aan het graf* wordt al gevoerd vanaf het midden van de negentiende eeuw. De vroegste, door mij geraadpleegde publicatie is van iets later datum, uit 1898. L. Kaemmerer schrijft in *Hubert und Jan van Eyck* dat hij weliswaar bedenkingen heeft bij de kwaliteit van het kunstwerk, maar niettemin meent dat Jan van Eyck de maker ervan is. Volgens hem leiden alle sporen naar Brugge, waar de Jeruzalemkapel van de familie Adornes een geschikte bestemming voor het paneel zou kunnen zijn.⁸

Tien jaar later publiceert W. Weale *Hubert and John van Eyck: their Life and Work*. Weale beschrijft hoe in de voorafgaande periode het paneel door verschillende auteurs hetzij aan een van de broers wordt toegeschreven, hetzij later wordt gedateerd. Stilistisch gezien kan het werk volgens hem niet van Jan zijn, zodat Hubert het meest in aanmerking komt als schilder van het paneel. Maar omdat de wapenrusting van een van de slapende wachters wijst op een latere datering dan de Van Eycks, twijfelt hij of het wel mogelijk is een duidelijke uitspraak hierover te doen.⁹

Samen met Brockwell publiceert Weale in 1912 *The Van Eycks and their Art*. In de catalogue raisonnée geeft hij een overzicht van de publicaties tot dan toe over *Drie Maria's aan het graf*, eindigend met zijn eigen boek uit 1908. Hij herhaalt het daarin geformuleerde standpunt, maar ook zijn bedenkingen ten aanzien van de datering van de helm en het zwaard. Samen met Brockwell voegt hij daar nu aan toe dat de wapenrusting niet is gebaseerd op contemporaine, militaire kleding, maar op toneelkostuums. De auteurs menen dan ook dat er niet teveel waarde moet worden gehecht aan de conclusies die sommige auteurs eraan verbinden.¹⁰

In 1934 publiceert J. de Jong *Architectuur bij de Nederlandsche schilders v or de Hervorming*. In het hoofdstuk ‘Verbinding van het werkelijke en het onwerkelijke’ beschrijft hij de weergave van Jeruzalem in de door hem beschreven periode, en gaat hij in op de afbeelding van de Rotskoepel in *Drie Maria's aan het graf*.¹¹ Tijdens het ‘Derde Congres voor Algemeene Kunstgeschiedenis’ in Gent in 1936, houdt hij een lezing die wordt gepubliceerd onder de titel *Mag het paneel, voorstellend de ‘Drie Maria's aan het graf’*

⁸ Kaemmerer 1898, 50-52.

⁹ Weale 1908, 155-156, 187, 201-201.

¹⁰ Weale en Brockwell 1912, 74.

¹¹ De Jong 1934, 98-108. De betreffende paragraaf heeft de titel ‘De Tempel’. De Jong beschrijft daarin dat de Rotskoepel ten tijde van Van Eyck ten onrechte werd gezien als de Tempel van Salomo.

(verz. Sir Cook), Richmond) wel aan Van Eyck worden toegeschreven? De Jong richt zich vooral op de iconografie van het paneel, met name het stadsgezicht en – in tweede instantie – de wapenrusting. Naar aanleiding van zijn bevindingen en de stilistische kenmerken van het paneel meent hij dat dit op zijn vroegst in 1486 – na de houtsnede van Reuwich – kan zijn geschilderd, en dus niet van de hand van (een van) de broers is.¹²

Ook E. Panofsky wijdt in zijn *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character* uit 1953 enige pagina's aan het schilderij. Hij schrijft het toe aan Hubert van Eyck, en ziet de hand van Jan in een aantal latere toevoegingen of wijzigingen.¹³ Op basis van overgeleverde, geïllustreerde reisverslagen uit dezelfde periode vindt hij het aannemelijk dat er een soort van prototype van Jeruzalem bestond, waarop Van Eyck zich heeft kunnen baseren.¹⁴

Onder de veelzeggende titel *Une oeuvre énigmatique, 'les Trois Marie au Tombeau' du Musée Boijmans à Rotterdam* schrijft J. Squilbeck in 1959 een uitvoerig artikel over het schilderij. Hij richt zich daarin volledig op de iconografie, zoals het stadsgezicht, de harnassen, de wapens, de kleding en het graf. Daarbij komt hij tot de conclusie dat het paneel waarschijnlijk pas in de periode 1485-1525 kan zijn geschilderd, waarmee hij de gebroeders Van Eyck uitsluit.¹⁵

In haar artikel *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500* gaat C. Krinsky dieper in op de vraag hoe de afbeelding van de stad in *Drie Maria's aan het Graf* tot stand is kunnen komen. Zij beschrijft de ontwikkelingen in de weergave van de fysieke wereld in de periode voor 1500, die ook hun weerslag hebben op de manier waarop Jeruzalem wordt afgebeeld. De gelijkenis van het octogonale, overkoepelde gebouw in het Rotterdams paneel met de werkelijke Rotskoepel vindt ze, gezien haar observaties, opmerkelijk.¹⁶

In 1976 mengt J. Sterling zich in het debat over de toeschrijving van werken aan hetzij Hubert, hetzij Jan van Eyck. Hij richt zich daarbij vooral op stilistische argumenten. Op basis van zijn analyse van eerder aan Hubert toegeschreven miniaturen uit het *Turijns Gebedenboek*, en *Drie Maria's aan het graf*, komt hij tot de conclusie dat dit juist vroege werken van Jan zijn.¹⁷ Extra aanwijzingen daarvoor vindt hij in het feit dat ook in andere,

12 De Jong 1936, 21-24.

13 Panofsky 1971, 230-232. Het door mij geraadpleegde boek is in 1971 gepubliceerd, maar is een ongewijzigde heruitgave van de eerdere publicatie uit 1953. Omwille van de chronologie van dit overzicht heb ik in de tekst de oorspronkelijke verschijningsdatum gehanteerd.

14 Idem, 451. De auteur verwijst hier naar R. Maere 1930-1931, 201.

15 Squilbeck, 1959, 1-2, 53-77.

16 Krinsky 1970, 10-17.

17 Sterling 1976, 28, 15.

aan Jan toegeschreven schilderijen gebouwen voorkomen die lijken op de Rotskoepel, en in diens ‘pelgrimsreis’ van 1426.¹⁸

De *Drie Maria’s aan het Graf* wordt slechts kort genoemd in E. Dhanens’ boek *Hubert en Jan van Eyck* uit 1980. Zij vermeldt het schilderij in het hoofdstuk met de veelzeggende titel ‘anonieme epigonen’, en volstaat met de mededeling dat zowel de afbeelding van Jeruzalem als de wapenrusting duiden op een datering omstreeks 1450-1460.¹⁹ In de inleiding tot het hoofdstuk schrijft zij enigszins misprijzend over eerdere collega’s, die te graag werken van de broers hebben willen ontdekken. Zo zijn volgens haar meerdere, eerder nog anonieme schilderijen, juist op basis van hun mindere kwaliteit, als vroege Van Eycks aangemerkt.²⁰ In haar boek komen ook de vele reizen die Jan van Eyck uitvoert in opdracht van Filips de Goede ter sprake. Dhanens citeert overgeleverde betalingsopdrachten van de hertog aan de schilder, en correspondentie waaruit zou kunnen blijken dat de hertog een kruistocht wilde ondernemen. Op basis van de afwijkende omschrijving van de reis uit 1436 concludeert zij dat Jan naar alle waarschijnlijkheid in dat jaar naar Jeruzalem is vertrokken.²¹

De discussie over de datering van het paneel was aanleiding voor een verdergaande bestudering ervan in 1979-1980 door J. van Asperen de Boer. Samen met conservator J. Giltaij publiceert hij in 1987 het artikel ‘Een nader onderzoek van “De drie Maria’s aan het H. Graf” – een schilderij uit “De groep van Eyck” in Rotterdam’ in *Oud Holland*. In het onderzoek is gebruik gemaakt van diverse natuurwetenschappelijke technieken, waaronder dendrochronologie, infraroodreflectografie en röntgenfotografie. Daarbij is gebleken dat het hout van het paneel beschilderd kan zijn in de periode waarin de gebroeders Van Eyck werkzaam waren. Bovendien laten zowel de ondertekening als de verfbouw van het schilderij een duidelijke verwantschap zien met die van het *Lam Gods*.²² Het artikel behandelt ook – zij het minder uitvoerig – een aantal iconografische aspecten van het kunstwerk. Uiteindelijk concluderen zij dat het niet anders dan een ‘tamelijk vroeg werk uit De groep Van Eyck’ kan zijn.²³

Aan het eind van zijn boek *Van Eyck: Die Begründer der altniederländischen Malerei* (1989) probeert O. Pächt wat meer duidelijkheid te krijgen over ‘het probleem Hubert van Eyck’: op basis van welke kenmerken zou je werk aan Hubert of juist aan Jan kunnen

18 Sterling 1976, 30, 37-41.

19 Dhanens 1989, 355-358.

20 Idem 1989, 348-350. Met vroege werken bedoelt de auteur schilderijen uit de periode voorafgaand aan het *Lam Gods*.

21 Idem, 43, 47, 52, 56.

22 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 254-266. Het dendrochronologisch onderzoek werd in 1986 uitgevoerd door P. Klein. Het paneel is verder onderzocht middels infraroodreflectografie en röntgenfotografie. Ook de verfsamenstelling en -opbouw is daarbij geanalyseerd.

23 Idem, 269.

toeschrijven? Daarbij schrijft hij dat men het er altijd over eens is geweest dat *Drie Maria's aan het graf* een 'früheykisches Bild' moet zijn.²⁴ Net als Sterling ziet de auteur overeenkomsten tussen de weergave van Jeruzalem in het Rotterdamse paneel en die in het *Turijns getijdenboek* (zie afb. 3). Daarin wordt het stadssilhouette gedomineerd door een centraalbouw die sterk doet denken aan de Rotskoepel.²⁵ Ook Pächt veronderstelt een reis naar Jeruzalem, en typeert de wapenrusting als oosters.²⁶ Na een analyse van de illuminaties in het gebedsboek en het met zekerheid aan Jan toegeschreven oeuvre, komt hij tot de conclusie dat het Rotterdams paneel hetzij van Hubert is, dan wel van een anonieme tijdgenoot, misschien zelfs de leermeester van de broers. Voor beide opties ziet hij argumenten, zodat hij zich aan geen verdergaande uitspraken hierover waagt.²⁷

In 1994 publiceert Museum Boijmans Van Beuningen zijn collectie Nederlandse en Vlaamse schilderijen uit begin vijftiende tot midden zestiende eeuw in de catalogus *Van Eyck to Brueghel: 1400-1550, Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam*. In zijn bijdrage 'Dendrochronological analyses of panels from the fifteenth and sixteenth centuries' beschrijft P. Klein de uitkomsten van zijn dendrochronologisch onderzoek. Dit brengt niet alleen de vermoedelijke kapdatum van tot panelen verwerkte bomen in beeld, maar gaat ook in op de periode dat het hout werd opgeslagen of vervoerd en gedroogd, alvorens te worden beschilderd.²⁸ Op basis hiervan concludeert conservator Giltaij dat *Drie Maria's aan het graf* op zijn vroegst in 1419 kan zijn gemaakt. Maar hij vindt het meer aannemelijk dat het in 1433 of later is geschilderd.²⁹ Verwijzend naar het artikel van Van Asperen de Boer en hemzelf concludeert hij opnieuw dat het een relatief vroeg werk is van de 'Groep Van Eyck'.³⁰

Slechts een jaar later publiceert Klein – meer toegespitst op zijn analyse van vijftiende-eeuwse panelen uit de Nederlanden – *Dendrochronological Findings of the Van Eyck-Christus-Bouts Group*.³¹ Ook hierin besteedt hij aandacht aan het Rotterdams paneel. In 2003 herhaalt hij zijn uitkomsten uit eerder onderzoek in het artikel *Dendrochronological Analyses of Netherlandish Paintings*. Daarin plaatst hij kanttekeningen bij de hardheid van de uitkomsten van zijn onderzoek. Naar zijn idee bieden deze hooguit een aanwijzing voor

24 Vanwege de nagenoeg onmogelijke vertaling citeer ik hier de auteur.

25 Pächt 1989, 186.

26 Idem, 172.

27 Idem, 172-197, 206, 209.

28 Klein 1994, 19-25.

29 Giltaij 1994, 35: 'It was more probably painted in or after 1433.'

30 Idem, 39.

31 Klein 1995, 149-165. Het artikel verschijnt in de catalogus *Petrus Christus in Renaissance Bruges: an interdisciplinary Approach van het Metropolitan Museum of Art*. Klein onderzocht in totaal tweeënzeventig panelen, waarvan eenentwintig toegeschreven aan de Van Eyck werkplaats, achttien aan Petrus Christus en drieëndertig aan Dieric Bouts en zijn werkplaats.

een datering, en leveren zij alleen een *terminus post quem* op. Slechts in het geval dat de kapdatum later is dan de kunsthistorische datering kan het onderzoek als bewijs worden gebruikt voor de onmogelijkheid daarvan.³²

De uitkomsten van bovenstaand onderzoek worden overgenomen door A. Châtelet in zijn boek *Hubert et Jan van Eyck créateurs de l'Agneau mystique* uit 2011. Hij weerspreekt de bezwaren die andere auteurs aanvoeren tegen het mogelijk auteurschap van een van de gebroeders. Mede op grond van Kleins onderzoek wijst hij Hubert aan als schilder van *Drie Maria's aan het graf*. Het is naar zijn idee heel goed mogelijk geweest dat begin 15^e eeuw een tekening van Jeruzalem via een pelgrim in Vlaanderen is terechtgekomen.³³ De schilder hoeft de stad dus niet met eigen ogen gezien te hebben. Ook gaat hij in op de reizen van Jan.³⁴ Volgens de documenten – waarvan transcripties in het boek zijn opgenomen – wijst de omschrijving van de opdracht uit 1436 op een reis naar Palestina.³⁵

Een jaar na het verschijnen van de catalogus *De weg naar Van Eyck* – de aanleiding tot dit werkstuk – publiceert N. Streeton in 2013 *Perspectives on the Painting Technique of Jan van Eyck*. Hierin beschrijft en becommentarieert zij het tot dan toe verrichte onderzoek aan 'Eyckiaanse' werken.³⁶ Bij de bespreking van *Drie Maria's aan het graf* houdt de auteur de uitkomsten van de analyse door Van Asperen de Boer en Giltaij tegen het licht. Streeton meent dat de door de onderzoekers als bewijs aangedragen schildertechniek niet volstaat om een relatie te leggen tussen het Rotterdams paneel en het *Lam Gods*, of enig ander werk uit het oeuvre van Van Eyck.³⁷ Ondanks de door jaren heen opgebouwde kennis van vroege olieverftechnieken, is de beschikbare informatie nog steeds onvoldoende om, op basis van samenstelling of opbouw van verf en verflagen, definitieve uitspraken te doen over de mogelijke schilder van een werk.³⁸

Bovenstaand overzicht laat alleen de literatuur zien waarin mijn onderzoeksobject wordt beschreven. Zoals de bibliografie laat zien heb ik ook andere publicaties geraadpleegd die licht kunnen werpen op de verschillende aspecten die ik wil onderzoeken en heb beschreven in de inleiding. In het nu volgend verslag zal ik alle argumenten voor en tegen de toeschrijving van *Drie Maria's aan het graf* aan de gebroeders Van Eyck, dan wel de 'Groep van Eyck', naast elkaar leggen, aan elkaar toetsen en waarderen.

32 Klein 2003, 68-71.

33 Châtelet 2011, 259.

34 Zie Pächt 1989, en Kemperdick en Lammertse 2012.

35 Châtelet 2011, 234-235.

36 Streeton 2013, xi. De auteur spreekt in de inleiding van 'Eyckian works'.

37 Idem, 53-54.

38 Idem, 136-137.

2. TOEGEPAST NATUURWETENSCHAPPELIJK ONDERZOEK

2.1 ONDERZOEK AAN HET HOUT VAN HET PANEEL

De eerste uitkomsten van onderzoek aan *Drie Maria's aan het graf*, waarbij gebruik is gemaakt van natuurwetenschappelijke technieken, worden in 1987 door Van Asperen de Boer en Giltaij gepubliceerd in *Oud Holland*. In het artikel beschrijven zij ook de resultaten van de dendrochronologisch analyse van het paneel door P. Klein.³⁹ Deze heeft drie planken daarvan onderzocht. Het hout van het paneel is afkomstig uit de Baltische staten. De oudste en jongste jaarringen geven per plank de volgende jaartallen: 1184-1319, 1185-1407 en 1196-1408. Klein beschrijft dat bij het vervaardigen van de panelen het buitenste, zachtere hout – het zogenaamde spinhout – van de boom niet wordt gebruikt, aangezien dit slechter van kwaliteit is. Om de kapdatum te kunnen vaststellen is dan ook kennis nodig van het aantal jaarringen dat hierbij is verwijderd. Daarbij moet worden rekening gehouden met het feit dat naarmate een boom ouder is deze ook meer spinhout kan hebben. Op basis van onderzoek aan honderdnegenenzeventig bomen uit het kapegebied komt hij tot een minimum van negen en een maximum van zesendertig ringen. Om de vroegste kapdatum te kunnen bepalen moeten dus minimaal negen jaren worden opgeteld bij de jongste jaarring van de plank. Aangezien ruim de helft van de onderzochte bomen tussen de dertien en negentien ringen bevatte, houdt de onderzoeker een gemiddelde marge aan van vijftien.

De jongste twee aangetoonde jaarringen (1407 en 1408) verschillen slechts één jaar en blijken afkomstig te zijn uit dezelfde boom. Hieruit wordt duidelijk dat, behalve spinhout, ook wat van het buitenste kernhout is verwijderd. Onduidelijk blijft hoeveel. Klein waarschuwt dan ook dat bij de datering rekening moet worden gehouden met een onbekend aantal jaarringen dat zo verloren kan zijn gegaan. Ook is het mogelijk dat het hout later is verzaagd. Een extreem voorbeeld daarvan is de derde onderzochte plank met het oudste jaartal (1184-1319). Waarschijnlijk is deze gemaakt van het binnenste kernhout. Het resterende hout is wellicht voor een andere plank gebruikt.⁴⁰

Een tweede onzekere factor is de tijd tussen het kappen van de boom en het gebruik ervan: de periode waarin het hout wordt getransporteerd en moet drogen. De gemiddelde duur hiervan laat zich moeilijk vaststellen. Van veel vijftiende-eeuwse panelen is immers niet bekend wanneer ze exact zijn beschilderd. Klein geeft aan dat uit onderzoek aan gesigioneerde en gedateerde panelen uit de zestiende en de zeventiende eeuw is gebleken dat hout

39 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 254-275. Bijlage 1 is door P. Klein geschreven en gedateerd op mei 1986.

40 Von Sonnenberg 1995, 182.

toen gemiddeld twee tot acht jaren na het vellen van de boom werd gebruikt. Hij veronderstelt dat dit in de periode van Van Eyck langer is geweest.⁴¹

Wat betreft de datering van *Drie Maria's aan het graf* nemen Van Asperen de Boer en Giltaij in hun artikel de berekening van Klein over. De jongste jaarring stamt uit 1408, waarbij een gemiddelde dikte van het spinhout van vijftien jaren, en een aannemelijke rustperiode van tien jaren moeten worden opgeteld. Het paneel kan dan in het midden van de jaren dertig van de vijftiende eeuw zijn beschilderd. Uit dan nog niet gepubliceerd onderzoek van Klein blijkt dat het niet waarschijnlijk is dat de periode tussen het vellen van de boom en het gebruik van het hout langer dan vijftien jaar is geweest. De auteurs menen dan ook dat het niet aannemelijk is dat het schilderij veel later in de vijftiende eeuw kan zijn ontstaan. Met de aantekening dat er nog weinig referentiemateriaal is met betrekking tot Eyckiaanse panelen, concluderen zij dat het waarschijnlijk is gemaakt in de tijd van het *Lam Gods* (1428-1432) of iets later.⁴²

In 1995 schrijft Klein een uitvoerige bijdrage voor een publicatie van het Metropolitan Museum of Art, over het werk van Petrus Christus en diens omgeving in vijftiende-eeuws Brugge. Hij beschrijft de uitkomsten van zijn onderzoek aan honderdvierenveertig planken, afkomstig van panelen uit de werkplaatsen van Van Eyck en Dieric Bouts, en van aan Petrus Christus toegeschreven schilderijen. Klein herhaalt hierin zijn bevindingen en voorbehouden zoals beschreven in het artikel van Van Asperen de Boer en Giltaij.⁴³ In zijn bijdrage onderbouwt hij de eerdere aanname wat betreft de rusttijd van het hout in de vijftiende eeuw.⁴⁴ Op basis van een beperkt aantal door hem onderzochte, gedateerde panelen meent hij dat een periode van tien jaren of langer inderdaad aannemelijk is.⁴⁵ Van twee ervan zijn de uitkomsten van het onderzoek in een tabel opgenomen: *St. Eligius* van Petrus Christus (1449) en *Het Laatste Avondmaal* van Dieric Bouts (1464).⁴⁶ Uitgaande van een gemiddelde dikte van het spinhout van vijftien jaarringen is het hout van het eerste paneel dertien jaar,

41 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 273-274.

42 Idem, 257, 267, 271. De auteurs verwijzen in een noot onder andere naar 'verschillende nog niet gepubliceerde rapporten door Dr. P. Klein vriendelijkerwijze gezonden aan J.R.J. Van Asperen de Boer d.d. 13 juni 1984.'

43 Klein 1995, 149-165. Onder de panelen bevindt zich ook *Drie Maria's aan het graf*.

44 In de periode tussen het kappen van de boom en het gebruik van het hout voor panelen worden de planken vervoerd en opgeslagen om te drogen. In dit werkstuk omschrijf ik deze periode afwisselend met de termen 'rust-', 'bewaar-' of 'droogtijd'.

45 Von Sonnenburg 1995, 182. In de door Von Sonnenberg opgetekende correspondentie tussen Klein en derden over het dendrochronologisch onderzoek geeft de laatste aan dat hij slechts 'vijf of zes precies gedateerde panelen' heeft onderzocht.

46 In het artikel van Klein draagt het schilderij van Petrus Christus nog de titel *St. Eligius*. Inmiddels is uit onderzoek gebleken dat de halo achter het hoofd van de afgebeelde goudsmid er later aan is toegevoegd. Op de website van het Metropolitan Museum of Art wordt het paneel nu als *A Goldsmith in his Shop* omschreven. (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/459052>, laatst geraadpleegd 31-5-2017). *Het Laatste Avondmaal* bevindt zich in de St. Pieterskerk te Leuven.

en van het tweede eenentwintig jaar na het vellen van de boom verwerkt.⁴⁷ Wanneer de minimale marge van negen jaarringen wordt gehanteerd leidt dat tot een bewaartijd van respectievelijk negentien en zevenentwintig jaar. Niettemin onderkent hij dat deze periode, in bijzondere gevallen, korter of langer kan zijn geweest. Hij verwijst daarbij naar de analyse van gesigioneerde en gedateerde panelen uit de zestiende en zeventiende eeuw (zie pag. 8 en 9). Een minimale tijd van twee jaren voor transport en drogen acht hij dan ook mogelijk, maar tien jaren of meer aannemelijk.⁴⁸

De uitkomsten van het onderzoek aan de panelen van Van Eyck laten grote verschillen zien in de mogelijke bewaartijd. In diens *Madonna in de Kerk* bedraagt deze ruim honderd jaar, maar bij de *Rolin Madonna* slechts drie (zie tabellen 1 t/m 3).⁴⁹ In het eerste geval meent de onderzoeker dat het hout afkomstig is uit het binnenste van het kernhout.⁵⁰ De tabellen tonen ook aan dat meer dan de helft van de vermelde panelen afkomstig zijn van bomen die al in de veertiende eeuw kunnen zijn geveld. Dat houdt in dat de rusttijd daarvan rond de dertig jaar heeft bedragen. De overige laten een kapdatum in de vijftiende eeuw zien.⁵¹

Klein relateert in zijn artikel de bewijskracht van het dendrochronologisch onderzoek. Wat met zekerheid vastgesteld kan worden is de jongste jaarring van de onderzochte plank. De dikte van het spinhout laat zich echter alleen op basis van statistische gemiddeldes bepalen. En onbekend blijft of bij het verwijderen daarvan niet ook buitenste delen van het kernhout zijn meegenomen. In een in hetzelfde jaar verschenen publicatie schrijft Dijkstra, dat de jongste jaarring van het kernhout alleen met zekerheid is vast te stellen wanneer er ook nog iets van het spinhout in de plank aanwezig is. Zo niet, dan bestaat het risico dat een te vroege kapdatum wordt bepaald.⁵² Volgens beide auteurs levert het onderzoek hooguit een *terminus post quem* op, waarmee bijvoorbeeld een bepaalde toeschrijving onmogelijk wordt. Maar ook daar kleven bezwaren aan. Klein noemt de uitkomsten van het dendrochronologisch onderzoek aan de *Rolin Madonna* van Van Eyck. Uitgaande van een kapdatum in 1432 en een bewaartijd van tien jaren zou deze pas in 1442 kunnen zijn geschilderd (zie tabel 2). Dat is een jaar na het overlijden van Jan van Eyck.

47 Klein 1995, 151, 153, 155. Van Bouts' *Het Laatste Avondmaal* is hout onderzocht uit de panelen met *Elijah in de woestijn* en *Het verzamelen van het manna*. De jongste jaarring daarvan dateert uit 1436: datering 1449 minus 15 jaarringen = 1449 minus jongste jaarring 1436 = 13 jaar bewaartijd. De *St Eligius* van Petrus Christus (zie noot 46) heeft een jongste jaarring van 1413: datering 1449 minus 15 jaarringen = 1434 minus jongste jaarring 1413 = 21 jaar.

48 Idem, 150. Von Sonnenburg 1995, 182.

49 *Madonna in de kerk* (1438-1440), Gemäldegalerie Berlijn; *Rolin Madonna* (ca. 1435, Palais du Louvre Parijs).

50 Klein 1995, 158.

51 Ik heb de kunsthistorische datering aangehouden en daar de geschatte kapdatum (plus 15 jaarringen spinhout) van afgetrokken. De plank die volgens Klein uit het binnenste van het kernhout afkomstig is, en dus een onbetrouwbare datering oplevert, is in deze berekening niet meegenomen.

52 Dijkstra 1995, 295-304.

Aangezien dit schilderij echter stilistisch duidelijk van Jan van Eyck is, en het volgens Klein zelfs een van diens meest karakteristieke werken is, moeten de algemene aannames ten aanzien van droogtijd in dit geval heroverwogen worden. Zowel hij als Dijkstra manen dan ook tot voorzichtigheid bij het verbinden van stellige conclusies aan dendrochronologisch onderzoek.⁵³

In 2003 wordt het onderzoek van Klein aangehaald door Faries, in een overzicht van recente ontwikkelingen in de technische studies aan vroeg-Nederlandse schilderijen.⁵⁴ Daarin beschrijft zij dat Klein, na een aanvankelijk bescheiden start, inmiddels meer dan driehonderd bomen uit het Baltisch gebied heeft onderzocht. Op basis van deze nieuwe kennis heeft hij de bewaartijd voor het hout van een aantal onderzochte panelen van Van der Weyden naar beneden bijgesteld tot tien jaar. Ook is duidelijk geworden dat de bewaartijd nogal varieert, en afhankelijk is van de werkplaats.⁵⁵ In zijn algemeenheid stelt hij vast dat in de vijftiende eeuw een droogtijd tussen tien en vijftien jaren aannemelijk is. Dit wordt bevestigd door onderzoek aan panelen van Keulse schilders uit dezelfde periode.⁵⁶ Niettemin komen uitschieters naar boven en onder daarbij zeker ook voor.⁵⁷

De berekening van de gemiddelde omvang van het spinthout wordt in 2016 genuanceerd door Spronk, naar aanleiding van de uitkomsten van zijn onderzoek aan het werk van Jeroen Bosch. Uit de analyse van honderdvierenzeventig Poolse eikenbomen bleek dat bij eenentachtig daarvan het spinthout minder dan vijftien jaarringen bevatte. Spronk concludeert dan ook dat het statistisch gezien meer aannemelijk is om bij de jongste jaarring gemiddeld elf jaren op te tellen.⁵⁸

In *De weg naar Van Eyck* wordt *Drie Maria's aan het graf* gedateerd rond 1430-1435. De auteurs volgen hierin Klein, die uitgaat van vijftien verloren jaarringen spinthout en een rustperiode van tien jaren voor het hout ($1408 + 15 + 10$).⁵⁹ Zij menen dat de hoge kwaliteit van het werk, en de overeenkomsten met het *Lam Gods*, uitsluiten dat het paneel later in de vijftiende eeuw is gemaakt. Het dendrochronologisch onderzoek staat volgens hen

53 Klein 1995, 149-150. Dijkstra 1995, 296-298.

54 Faries 2003, 13-17.

55 Idem, 14.

56 Klein 2003, 68-71.

57 Idem, 69. Hij verwijst opnieuw naar de *Rolin Madonna* waarbij hij de in zijn eerdere publicatie van 1995 missende informatie geeft, op basis waarvan hij tot de conclusie van een kortere droogtijd komt. De plank met de jongste jaarring is afkomstig uit een meer dan tweehonderd jaar oude boom. Dat betekent dat het spinthout zeker dikker is geweest dan het minimum van 9 jaren en de gemiddelde dikte van 15 jaren onontkoombaar is. Aangezien de jongste jaarring stamt uit 1417 is een kapdatum in 1432 aannemelijk. Het schilderij wordt gedateerd rond 1435, zodat een droogtijd van ongeveer drie jaren moet zijn gehanteerd.

58 Spronk 2016, 454. Spronk gaat net als Klein uit van een minimale omvang van het spinthout van negen jaarringen.

59 Van der Wal en Lammertse 2012, 295. De auteurs onderstrepen deze uitgangspunten nog eens extra in een noot waarin ze schrijven: 'Het minimum aantal spinthoutjaarringen is negen, maar waarschijnlijker is een aantal van vijftien'.

echter wel een vroegere datering toe. Uitgaande van twee jaren rusttijd en een minimale dikte van negen jaren spinthout zou – zo schrijven Van der Wal en Lammertse – het paneel zelfs al rond 1419 ($1408 + 9 + 2$) kunnen zijn beschilderd. Maar omdat zij een rusttijd van tien jaren meer aannemelijk vinden, stellen zij 1427 ($1408 + 9 + 10$) als vroegste jaar van beschildering voor. Dat is na het overlijden van Hubert van Eyck (1426), maar wel in de periode waarin Jan als schilder actief is.⁶⁰

2.2 CONCLUSIES

- Klein stelt in zijn onderzoek dat de dikte van het spinthout gerelateerd is aan de ouderdom van de boom.⁶¹ De plank met de jongste jaarring van het schilderij laat zien dat de boom minimaal tweehonderddertien oud was, en dus geen jong exemplaar was. Als we de onderzoeker volgen in de door hem voorgestelde dikte van vijftien jaarringen spinthout komen we uit op 1433 ($1408 + 15 + 10$) als jaar van productie. In dit geval is het mogelijk dat Jan van Eyck de schilder van het paneel is.
- In het meest recente onderzoek van Spronk worden de minimale en maximale dikte van het spinthout, zoals vastgesteld door Klein, niet betwist: respectievelijk negen en zesendertig jaren. Spronk meent echter dat de gemiddelde dikte ervan elf jaarringen bedraagt, terwijl Klein uitgaat van vijftien. De statistisch vroegst mogelijke kapdatum van de boom is – gebaseerd op de jongste jaarring van 1408 en een gemiddelde dikte van het spinthout van elf jaar – 1419. Wanneer daar de door Klein voorgestelde minimale droogtijd van tien jaren wordt opgeteld, kan het paneel al in 1429 zijn geschilderd. Dan is Hubert van Eyck al overleden, en heeft Jan inmiddels diens werk aan het *Lam Gods* overgenomen.⁶²
- De door Klein samengestelde tabellen laten zien dat in de omgeving van Van Eyck, een langere rustperiode van het hout niet ongebruikelijk was. Ook geeft hij aan dat deze kon variëren per werkplaats en uitschieters naar boven en onder mogelijk waren. Deze informatie, en de kanttekeningen die de onderzoeker zelf plaatst bij zijn onderzoek, sluiten dus niet uit dat *Drie Maria's aan het graf* beduidend later is geschilderd dan 1433. Daarbij moet worden opgemerkt dat zowel de toeschrijving als de datering van een aantal van de onderzochte panelen niet onbetwist is, zodat ook de berekening van de droogtijd allerminst vaststaat.

⁶⁰ Van der Wal en Lammertse 2012, 295.

⁶¹ Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 254-275. Bijlage 1 is door P. Klein geschreven en gedateerd op mei 1986.

⁶² Châtelet is de enige auteur die naar aanleiding van hetzelfde dendrochronologisch onderzoek komt tot een mogelijke datering rond 1420. Deze doet geen recht aan de door Klein gepresenteerde uitkomsten en bedenkingen.

- De auteurs van *De weg naar Van Eyck* verwijzen naar het dendrochronologisch onderzoek en dateren het schilderij dan ook omstreeks 1430-1435. Zij sluiten de mogelijkheid uit dat het al in 1427 is gemaakt echter niet helemaal uit. Dat staat het onderzoek overigens ook toe. Maar zowel de kanttekeningen die Klein zelf maakt bij de uitkomsten, als diens tabellen met droogtijden, maken ook een latere datering mogelijk. Het is opmerkelijk dat de catalogus dit niet vermeldt, maar wel nadrukkelijk een latere datering min of meer uitsluit. Zij het dat dit laatste gebeurt op stilistische gronden.

2.3 ONDERZOEK AAN DE ONDERTEKENING EN DE VERF

Van Asperen de Boer en Giltaij bespreken in hun artikel ook de uitkomsten van het onderzoek met behulp van infraroodreflectografie aan de ondertekening. Daaruit blijkt dat deze onder vrijwel het hele schilderij is aangebracht en tijdens het schilderen – over het algemeen – zorgvuldig is gevolgd. De onderzoekers hebben de uitkomsten vergeleken met die aan het middenpaneel van het *Lam Gods*, en een aantal opvallende overeenkomsten vastgesteld.⁶³ Zo laten de gewaden van de engelen uit het Gentse paneel dezelfde plooivallijnen en arceringen zien als die van de engel uit *Drie Maria's aan het graf*. Beide stadsgezichten in de achtergrond zijn gedetailleerd ondertekend met koolstofhoudende zwarte verf. Tijdens het schilderproces zijn in beide werken met name de vensters in de gebouwen nog aangepast. Ook de wapenrustingen zijn tot in detail voorbereid, met een bijzondere aandacht voor de kniestukken. De onderzoekers noemen dan ook zowel het werkproces, als de stilistische kenmerken van de ondertekening 'Eyckiaans'. Een aantal ervan, zoals de wijze van arceren, vinden zij zelfs karakteristiek.⁶⁴

Het paneel is ook met andere technieken onderzocht. Aan de hand van opnames, gemaakt middels röntgenfotografie, concluderen de onderzoekers dat in het schilderij vrijwel nergens is afgeweken van de ondertekende vormen. Het schilderproces moet dan ook ononderbroken zijn geweest.⁶⁵ Door middel van stereomicroscopie en macrofotografie zijn details waargenomen en bestudeerd die met het blote oog nauwelijks zijn op te merken. Daaruit werd duidelijk dat zowel de uitvoering als de kwaliteit daarvan verschillen. Volgens

63 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 261. De onderzoekers hebben het middenpaneel van het *Lam Gods* als vergelijkingsmateriaal gekozen, aangezien dit in zowel formaat als afbeelding overeenkomsten vertoont met die van *Drie Maria's aan het graf*.

64 Idem, 257-263.

65 Idem, 253-266. De auteurs schrijven wel dat de gouden stralen rechts op het paneel en het wapenschild latere toevoegingen zijn, aangezien deze op de vernislagen zijn aangebracht. Uit verschil in detaillering opperen zij de mogelijkheid van een tweede hand. In de catalogustekst veronderstelt het museum dat de gouden stralen behoren bij een Christusfiguur die later, bij inkorting van het paneel, is verloren gegaan. De auteurs menen echter dat, als er al iets van het paneel zou zijn afgezaagd, dit nooit veel kan zijn geweest.

de auteurs kan dat wijzen op een tweede schilderhand, of op een versnelde afwerking. Op dit punt zien zij eveneens overeenkomsten met het *Lam Gods*.⁶⁶

Naar aanleiding van bovenstaande bevindingen is een aantal verfmonsters uit *Drie Maria's aan het graf* onderzocht op de samenstelling en de opbouw van de lagen. Daaruit blijkt dat over het algemeen drie lagen werden aangebracht, van licht naar donker. Dit komt overeen met de werkwijze bij het Gentse altaarstuk. De onderliggende plamuurlaag van het Rotterdamse schilderij is wel veel dunner dan die in het *Lam Gods*, en volgens de onderzoekers licht afwijkend van karakter.⁶⁷ De diktes van de overige onderzochte lagen komen bij beide schilderijen redelijk overeen, zodat de opbouw van de verf volgens hen dan ook 'Eyckiaans' is.⁶⁸ Zij sluiten uit dat het paneel een kopie naar Van Eyck kan zijn uit een latere periode. Enerzijds omdat aan het eind van de vijftiende eeuw de dikte van de opgebrachte verf aanzienlijk minder was. Maar ook omdat het volgens de auteurs niet aannemelijk is dat zoveel later nog dezelfde verfopbouw bekend kan zijn geweest. Aan het eind van hun artikel oordelen zij dat het schilderij een 'tamelijk vroeg werk uit de Groep Van Eyck' is.⁶⁹

Deze toeschrijving aan een groep van schilders stemt overeen met bevindingen die Dijkstra publiceert in het boek *Om iets te weten van oude meesters*. Zij plaatst kanttekeningen bij de praktijk om, op basis van ondertekening en schildertechniek, conclusies te trekken over de authenticiteit of originaliteit van een kunstwerk. In de vijftiende eeuw was het gebruikelijk om zowel binnen een werkplaats als tussen werkplaatsen samen te werken. Het is daarom meestal nagenoeg onmogelijk om met zekerheid in een ondertekening de verschillende 'handen' te onderscheiden. Leerlingen en gezellen werden geacht de stijl van hun leermeester aan te leren en – bij voorkeur – deze in kwaliteit zelfs voorbij te streven. De hand van de kunstenaar als bewijs aanvoeren ontkent de praktijk van de werkplaats.⁷⁰

De auteur gaat specifiek in op het werk van Jan van Eyck. Acht van diens schilderijen uit de periode 1433-1439 zijn gesigneerd en gedateerd. Voor zover ze technisch zijn onderzocht (de publicatie dateert van 2005), laten deze panelen een soortgelijke werkwijze zien, waaruit een consistente manier van ondertekenen en het aanbrengen van verf blijkt. Deze komt overeen met die in het *Lam Gods*. Maar daarvan wordt verondersteld dat het door zowel

66 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 263-264.

67 Idem, 266, 272. In het *Lam Gods* bedraagt de dikte van de plamuurlaag zes tot acht micron, terwijl die in *Drie Maria's aan het graf* veel dunner lijkt te zijn. De onderzoekers geven aan dat de dikte van de laatste niet bevredigend kon worden gemeten.

68 Idem, 266. Zij baseren zich op een onderzoek aan het *Lam Gods* door P.Coremans, gepubliceerd in *L'agneau mystique au laboratoire*, Antwerpen 1953.

69 Idem, 269. De auteurs nemen in hun conclusie ook argumenten mee gebaseerd op iconografische aspecten van het schilderij. Deze worden verderop in dit werkstuk nog behandeld en besproken.

70 Dijkstra 2005, 328-329.

Hubert als Jan is geschilderd. Uitgaande van één hand in het ondertekenen en schilderen zou je, op basis van het onderzoek, moeten concluderen dat Hubert niet aan het Gentse paneel heeft gewerkt. Volgens de auteur toont het echter juist aan dat de uitvoerenden, zowel in aanpak als stijl, een opmerkelijke overeenkomst vertonen. Waarmee wordt bevestigd dat binnen een werkplaats werd gestreefd naar een eenduidige werkwijze.⁷¹

Wat betreft de verfsamenstelling en de opbouw van de verflagen merkt Dijkstra op dat deze, al is het soms miniem, verschillen van meester tot meester. Verfmonsters en röntgenopnames zijn volgens haar bij uitstek geschikt om – bij voldoende vergelijkingsmateriaal en expertise – individuele kenmerken vast te stellen.⁷² Maar ook hiervan leiden de uitkomsten hooguit tot het aanwijzen van een werkplaats, waar de meester immers de bepalende factor was.⁷³

In een recente publicatie gaat Streeton uitgebreid in op het dan toe verricht onderzoek aan ‘Eyckiaanse’ werken.⁷⁴ Daarbij bespreekt ze ook *Drie Maria’s aan het graf*, en de toeschrijving ervan aan de ‘groep Van Eyck, door van Van Asperen de Boer en Giltaij (zie pag. 13). Deze plaatsten zelf kanttekeningen bij hun onderzoek. Zo menen zij dat een meer exacte datering pas mogelijk is nadat ook ander werk uit het oeuvre is onderzocht. Bovendien zijn, volgens hen, de bevindingen ten aanzien van de schildertechniek onvoldoende om die te kunnen vergelijken met werk van andere ‘Vlaamse primitieven’. Streeton gaat in haar analyse van hun onderzoek nog een stap verder. Zij meent dat de als bewijs voor de toeschrijving aangedragen schildertechniek zelfs niet volstaat om een relatie te leggen tussen het Rotterdams paneel en het *Lam Gods*, of enig ander werk uit het oeuvre van Van Eyck.⁷⁵ In zijn algemeenheid is de door jaren heen opgebouwde kennis over vroege olieverftechnieken nog te beperkt om daarmee definitief een schilder aan te wijzen. Zij waarschuwt dan ook dat onderzoekers zich doorlopend bewust moeten zijn van de betrekkelijke hardheid van de beschikbare data, en de verleiding moeten weerstaan om ongefundeerde hypothesen tot feit te verheffen.⁷⁶

71 Dijkstra 2005, 328-330.

72 Idem, 319-324, 328.

73 Idem, 328.

74 Streeton 2013, xi. De auteur spreekt in de inleiding van ‘Eyckian works’.

75 Idem, 53-54: ‘... they appear not to have recognised that their evidence for van Eyck’s painting technique – based on the build-up of layers from light to dark – was also insufficient to establish a relationship between the Three Marys, the Ghent Altarpiece and other paintings in the Van Eyck corpus. Perhaps they were too close to the research undertaken at the KIK/IRPA and the immense influence that this must have exercised at the time, their a posteriori argument appears to have been flawed.’

76 Idem, 136-137. Streeton spreekt hier in het algemeen en verwijst niet specifiek naar het onderzoek van Van Asperen de Boer en Giltaij.

In *De weg naar Van Eyck* worden de uitkomsten van het onderzoek aan de verf slechts kort genoemd. Er wordt vooral ingegaan op de ondertekening, omdat deze misschien meer kan vertellen over de inkorting van het paneel. Aangezien het oorspronkelijk formaat van het paneel echter niet relevant is voor mijn onderzoek, ga ik daar verder niet op in. Terwijl de onderzoekers, waaraan de auteurs van de catalogus refereren, nog concluderen dat *Drie Maria's aan het graf* 'een tamelijk vroeg werk' is uit de 'Groep van Eyck', vermeldt *De weg naar Van Eyck* 'Jan van Eyck (?)' als de schilder ervan.⁷⁷

2.4 CONCLUSIES

- De uitkomsten van de in dit hoofdstuk beschreven onderzoeken rechtvaardigen de conclusie van Van Asperen de Boer en Giltaij dat *Drie Maria's aan het graf* voortkomt uit de omgeving van Van Eyck, en kan worden toegeschreven aan de 'Groep van Eyck', zonder een specifieke hand te benoemen.
- Ten aanzien van de dendrochronologische data sluiten Van Asperen de Boer en Giltaij zich aan bij de bevindingen van Klein. Deze oppert 1427 als vroegst aannemelijke, en 1433 als meest aannemelijke *terminus post quem*. De auteurs omschrijven dit zelf als de periode van het ontstaan van het *Lam Gods* of later.⁷⁸ Dan is het opmerkelijk dat zij concluderen dat het Rotterdamse paneel een 'tamelijk vroeg werk uit de Groep Van Eyck' is. Deze toeschrijving roept een aantal vragen op. Hoe definiëren de onderzoekers een vroeg of een later werk? Moet het *Lam Gods* dan als 'een tamelijk vroeg werk' worden beschouwd? En wat verstaan zij onder de 'Groep van Eyck'?

3. ICONOGRAFISCHE ASPECTEN

3.1 JERUZALEM IN DE ACHTERGROND

In alle door mij geraadpleegde literatuur wordt ingegaan op het gebouw dat centraal in het stadsgezicht is afgebeeld. Door zijn octogonale vorm en bekronende koepel wordt het door de meeste auteurs herkend als de Rotskoepel van Jeruzalem. De afbeelding daarvan is bijzonder, aangezien men er over het algemeen van uitgaat dat de vroegste, bekende en betrouwbare weergave van de stad uit 1486 stamt. In dat jaar maakte Erhard Reuwich, naar beschrijving van pelgrim Bernhard von Breydenbach, een houtsnede van het stadsgezicht

⁷⁷ Van der Wal en Lammertse 2012, 293-295.

⁷⁸ Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 267: 'De dendrochronologische datering is weliswaar slechts een datum post quem, maar wijst in het licht van onderzoek aan andere Vlaamse primitieven op een ontstaan in de tijd dat het *Lam Gods* werd gecreëerd of iets later. Strikt genomen zijn er echter geen vergelijkbare dateringen beschikbaar van Eyckiaanse panelen.'

(afb. 4). Als dat juist is, en het Rotterdamse paneel vóór 1486 is gemaakt, dan moet de maker de stad met eigen ogen hebben aanschouwd, dan wel een andere bron hebben gehad.

De eerste optie komt indirect ter sprake in *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work* van Weale uit 1908.⁷⁹ Deze verbindt geen conclusies aan het stadsbeeld in de achtergrond. Maar in diens historiografisch overzicht bij *Drie Maria's aan het graf* vermeldt hij wel een publicatie in *Times Literary Supplement* van 16 januari 1903. Daarin merkt A. Marks op dat het schilderij niet naar een tekening ter plekke kan zijn gemaakt. De muren van de stad zouden in 1239 zijn geslecht en pas weer in 1542 zijn herbouwd.⁸⁰

Voor De Jong is het stadsgezicht wel degelijk van belang. Verwijzend naar de houtsnede uit 1486, vraagt hij zich tijdens een lezing in 1936 af hoe het mogelijk is dat Van Eyck – vijftig jaar eerder dan Erhard Reuwich – gebouwen uit die stad heeft kunnen schilderen? Wanneer het schilderij inderdaad is toe te schrijven aan één van de gebroeders Van Eyck – wat hij betwijfelt – dan zou het tevens de vroegste, bekende en betrouwbare afbeelding van de Heilige Stad zijn. En, zo gaat hij verder, als het inderdaad een vroeg werk van de meester is, waarom heeft hij de afbeelding dan niet herhaald en heeft deze geen navolging van anderen gehad?⁸¹

Panofsky spreekt deze opvatting tegen, en meent in het paneel de hand van Hubert van Eyck, met toevoegingen door diens broer Jan te herkennen.⁸² In een noot refereert hij aan de afbeelding van Jeruzalem in de achtergrond. Deze is zo anders dan die in de houtsnede van Reuwich, dat hij het niet aannemelijk vindt dat de schilder van het paneel zich daarop heeft gebaseerd. Uit geïllustreerde reisverslagen uit dezelfde periode blijkt dat er een soort van prototype van Jeruzalem bestond, waar ook Van Eyck bekend mee was.⁸³ Hij verwijst naar het artikel *Over het Afbeelden van bestaande gebouwen in het Schilderwerk van Vlaamsche Primitieven* uit 1930. Daarin beschrijft Maere hoe, in de vijftiende-eeuwse schilder- en miniatuurkunst, gebouwen en landschappen soms min of meer natuurgetrouw werden overgenomen. Maar wanneer men Jeruzalem wilde verbeelden werden – zowel in de beeldende kunst als in de architectuur – gebouwen voorzien van ‘byzantijnse en mohammedaansche’ koepels. Hij illustreert dat met zowel een miniatuur van Jeruzalem

79 Weale 1908, 153-157.

80 Idem, 156. Onduidelijk wordt waar Marks zijn observatie op baseert. Ik heb de historische kaarten, zoals deze voorkomen in de *Eran Laor Cartographic Collection* op de website van The National Library of Israel geraadpleegd, en daarvoor geen enkele aanwijzing gevonden. Een tekening, te vinden in dezelfde collectie, van de stad gemaakt in 1501 door Van Liere laat ook duidelijk stadsmuren zien. http://web.nli.org.il/sites/NLI/English/digitallibrary/pages/viewer.aspx?presenterid=NLI_MAPS_JER&docid=NNL_MAPS_JER003870361; laatst geraadpleegd 19-6-2017.

81 De Jong 1936, 21-24.

82 Panofsky 1971, 230-232.

83 Idem, 451.

uit 1460 – door Jean le Tavernier (zie afb. 5) – als met de Jeruzalemkerk (na 1471) in Brugge (zie afb.12).⁸⁴

Panofsky reageert op De Jongs lezing uit 1936, maar ziet een eerdere publicatie uit 1934 van dezelfde auteur over het hoofd. In *Architectuur bij de Nederlandsche schilders* onderkent namelijk ook hij de praktijk die Maere signaleert. De Jong schrijft hoe men in de vijftiende eeuw, over het algemeen, de sfeer van het oosten opriep. Om oosters bedoelde figuren weer te geven volgde men het stereotype beeld van ‘de jood’. Door de toevoeging van een halve maan werd deze een mohammedaan.⁸⁵ Oosterse architectuur werd verbeeld door gebouwen weer te geven in de vorm van een centraalbouw, afgesloten met een koepel. Een bouwstijl die immers duidelijk contrasteert met de heersende gotiek.⁸⁶ Daarbij plaatst hij een afbeelding van een fragment uit *Christus aan het Kruis* van Van Eyck (zie afb. 6).⁸⁷ Ook daar zien we in de achtergrond een octagonale centraalbouw met een koepel. In algemene zin verschillen Panofsky en De Jong dan ook eigenlijk niet van mening.

Maar ten aanzien van *Drie Maria's aan het graf* komt De Jong wel tot een andere conclusie. In zijn boek gaat hij specifiek in op de weergave van de Rotskoepel in de vijftiende eeuw, die indertijd werd gezien als de ‘Templum Salomonis’. Uit voorbeelden blijkt dat kunstenaars deze over het algemeen op basis van hun eigen fantasie verbeeldden. Maar het valt niet uit te sluiten dat zij zich hebben gebaseerd op mondelinge beschrijvingen van pelgrims of reisverhalen. Opnieuw laat hij met werk van Jan van Eyck zien dat de schilder normaal gesproken het stereotype volgt van de overkoepelde, octagonale centraalbouw (afb. 6 en 9). En juist daarom vindt hij het opmerkelijk dat het octogonale gebouw in de achtergrond van *Drie Maria's aan het graf* erg overeenkomt met de werkelijkheid. Het is vanwege deze eenmalige, treffende gelijkenis dat de auteur zich afvraagt hoe de schilder de Rotskoepel gekend kan hebben, en waarom hij deze dan niet vaker heeft afgebeeld? Omdat het werk van Jan van Eyck ook in zijn eigen tijd alom bekend was, had bovendien navolging van het voorbeeld voor de hand gelegen. De Jong concludeert dan ook dat het schilderij van later datum moet zijn, en dus niet van Hubert, noch van Jan van Eyck is.⁸⁸

84 R. Maere 1930-1931, 201. Zie ook pagina 41 van dit werkstuk.

85 De Jong 1934, 88-94.

86 Idem, 88-91. De auteur meent dat het ‘hoofdzaak was den lezer een gebouw voor oogen te tooveren, dat hij zeker niet in zijn omgeving zou kunnen waarnemen.’

87 Idem, 98-105. De Jong maakt niet duidelijk of hij Jan of Hubert van Eyck bedoelt. Ook de toeschrijving van dit paneel is overigens onderwerp van discussie. Museum Ca' d'Oro in Venetië wijst Hubert aan als auteur, andere auteurs beschouwen het als een later werk, naar Van Eyck. De Jong had ook kunnen verwijzen naar het schilderij *De Kruisiging van Christus* (Gemäldegalerie Berlijn), waar eveneens een soortgelijk gebouw in de achtergrond oprijst. En ook dit werk staat ter discussie. Dhanens brengt het – net als *Drie Maria's aan het graf* – onder bij de anonieme epigonen (Dhanens 1989, 358-359: het werk heet hier *Calvarie*), terwijl in het in *De weg naar Van Eyck* het wordt gezien als ‘waarschijnlijk (...) van de hand van de meester zelf’, en wordt toegeschreven aan ‘Jan van Eyck (?)’ (Lammertse 2012, 291-292).

88 Idem, 106-112.

Hij krijgt bijval voor zijn standpunt van Squilbeck die in 1959 een artikel schrijft over de iconografische aspecten van het Rotterdams paneel.⁸⁹ Daarin merkt deze op dat de opvatting van De Jong weliswaar regelmatig is bevestigd, maar desondanks niet de aandacht heeft gekregen die hij verdient.⁹⁰ Dat wordt goedge maakt in 1970, wanneer Krinsky dieper ingaat op de wijze van representeren van de tempel van Jeruzalem vóór 1500. Ondanks de vele beschrijvingen van de Heilige Stad door pelgrims, volgden de middeleeuwse afbeeldingen ervan vooral de overgeleverde beeldconventies.⁹¹ Zij veronderstelt dat tot in de veertiende eeuw – en soms ook in de vijftiende – oosters bedoelde stadsgezichten in kunstwerken werden gebaseerd op Byzantijnse voorbeelden. Het verschijnen van een overkoepeld, polyonaal gebouw hoeft in zijn algemeenheid dan ook geen verwijzing naar de Rotskoepel te zijn.

Pas vanaf de veertiende eeuw – met de opkomst van het perspectief – komen in de achtergrond van een schilderij volledige bouwwerken voor. Een enkele keer baseert men zich daarbij op bestaande gebouwen. In de meeste gevallen worden deze echter vormgegeven met generieke stijlkenmerken van contemporaine architectuur. De keuze voor de stijl is daarbij overigens niet zonder betekenis. Zo wordt de, dan inmiddels niet meer moderne, romaanse architectuur toegepast om joodse gebouwen uit te beelden. Het contrast tussen de romaanse en de gotische stijl wordt zo ingezet om de tegenstelling tussen het Oude Verbond (het jodendom) en het Nieuwe Verbond (het christendom) te verbeelden. Maar ook om gebouwen als westers of oosters te duiden.⁹²

Krinsky beschrijft hoe vanaf de dertiende tot en met de vijftiende eeuw bij het afbeelden van Jeruzalem soms gebruik wordt gemaakt van gekende architectuur uit een andere stad. Als een van de voorbeelden noemt zij de Jeruzalemkerk uit Brugge die zou zijn gemodelleerd naar de Heilig-Grafkerk. Mede daarom werd de stad in de tijd van de gebroeders Van Eyck als een nieuw Jeruzalem beschouwd.⁹³ Gedurende de vijftiende eeuw neemt de behoefte toe om de fysieke wereld meer getrouw te kopiëren en daarmee ook de wens om Jeruzalem herkenbaar weer te geven. Maar aangezien kunstenaars zich blijkbaar niet kunnen baseren op

89 Squilbeck, 1959, 53-77.

90 Squilbeck, 1959, 76-77.

91 Idem, 7.

92 Idem, 13. De auteur verwijst hier naar Panofsky 1971, 133. De laatste beschrijft op deze pagina het gebruik van gotische en romaanse architectuur in de als 'Early Eyckian' omschreven Friedman Annunciatie van het Metropolitan Museum. Gotische elementen worden daar gebruikt ter linkerzijde (heraldisch rechts) van de Heilige Maagd, terwijl romaanse aan de rechterzijde (heraldisch links) voorkomen.

93 Krinsky 1970, 12. De auteur schrijft dat de Jeruzalemkerk in 1428 is gebouwd naar voorbeeld van de Heilig-Grafkerk. Uit later onderzoek is echter gebleken dat deze kerk weliswaar in dat jaar is gesticht door de familie Adornes, maar deze na 1471 is herbouwd (zie ook pag. 36). Hoe het eerdere gebouw er heeft uitgezien is onbekend. Het nieuwe verwijst in zijn vorm inderdaad naar de kerk in Jeruzalem. In een bijdrage aan de catalogus *De weg naar Van Eyck*, en op de website van het museum, wordt eveneens gerefereerd aan de familie Adornes. De auteur daarvan oppert de mogelijkheid dat het schilderij in opdracht van deze familie is geschilderd ten behoeve van de Jeruzalemkerk. Lammertse 2012, 295.

eigen waarneming, en een accurate weergave van architectuur nog niet wordt beheerst, blijven – aldus Krinsky – afbeeldingen van de stad tot in die periode vooral fantasie-afbeeldingen.⁹⁴

Zij bespreekt ook het stadsgezicht in *Drie Maria's aan het Graf*. Gezien de gebruikelijke weergave van de stad in de door haar onderzochte periode, noemt zij de lijkende weergave van de Rotskoepel in het schilderij opmerkelijk.⁹⁵ Net als Panofsky brengt ook zij deze in verband met illuminaties van Jean le Tavernier. Vijf jaren eerder dan de afbeelding die Maere in zijn boek toont (zie pag. 18), maakt Le Tavernier in 1455 een illustratie waarin Jeruzalem wordt afgebeeld, voor het reisverslag van pelgrim Bertrandon de la Broquière. In dat stadsgezicht zijn zowel herkenbare als fantasiegebouwen te onderscheiden (zie afb. 7). Maar waar Panofsky in de illuminaties een aanwijzing ziet voor het bestaan van een gekend prototype van Jeruzalem, ziet Krinsky een direct verband met het Rotterdams paneel. De stadsgezichten in zowel het schilderij als de illustraties zijn gemaakt vanuit een min of meer identiek, westelijk gezichtspunt. Deze overeenkomst duidt volgens de auteur op een verloren gegaan prototype, waarop ze zijn gebaseerd.⁹⁶ De afbeelding van de Heilige Stad in het schilderij vindt zij de minst goede, en is naar haar mening dus jonger dan de illuminaties. Zij onderkent weliswaar een overeenkomst met de stad in de achtergrond van het *Lam Gods*, maar de uitwerking daarvan in het Rotterdamse schilderij is kwalitatief beduidend minder. Daarom vraag zij zich af of het werk wel aan de gebroeders Van Eyck kan worden toegeschreven en niet van na 1455 is. Daarmee zouden ook meteen de al eerder door De Jong gestelde vragen zijn beantwoord, waarom Van Eyck de stad slechts eenmalig heeft afgebeeld, en dit bovendien niet door collega's is nagevolgd.

De door Krinsky geschetste ontwikkeling wordt voorafgegaan door een periode waarin geleidelijk aan, en vanuit de interpretatie van de heilige boeken, een christelijk concept van Jeruzalem is ontstaan, dat was geladen met symbolische betekenis. Dit wordt beschreven door Kühnel, in haar boek *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*. Verbeeldingen van de stad waren een visuele weerslag van deze manier van denken en dus vooral symbolisch.⁹⁷ In vroege manuscripten wordt de stad onderscheidend weergegeven in een geometrische en symmetrische vorm, met overkoepelde gebouwen (zie afb. 8).⁹⁸ Het aardse en het hemelse

⁹⁴ Krinsky 1970, 13.

⁹⁵ Idem, 1-19.

⁹⁶ Idem, 14-15.

⁹⁷ Kühnel 1987, 166.

⁹⁸ Idem, 123-138. Aangezien ik deze ontwikkeling slechts wil aanstippen ter ondersteuning van mijn betoog, volsta ik met het tonen van een enkele door de auteur aangedragen illustratie daarvan.

Jeruzalem zijn daarbij eigenlijk niet van elkaar te onderscheiden. Deze verwevenheid wordt ook duidelijk uit overgeleverde beschrijvingen van pelgrims en exegeten, die naar het aardse Jeruzalem gingen uit liefde voor het hemelse. Tot de tijd van de kruistochten leidde deze fascinatie nog niet tot de behoefte de stad daadwerkelijk te bezitten en dus te veroveren.⁹⁹ Dat verandert in de middeleeuwen, en leidt volgens haar ook tot een andere visuele representatie.¹⁰⁰

Dat proces voltrekt zich slechts geleidelijk. In de tentoonstellingscatalogus *Jerusalem, 1000-1400: Every People under Heaven* schrijven Drake Boehm en Holcomb over de enorme stroom pelgrims die in het begin van het tweede millennium naar Jeruzalem trekken. Van pakweg de elfde tot de veertiende eeuw was de wereld in de greep van een diep en obsessief verlangen naar de Heilige Stad.¹⁰¹ Dit was zo groot dat ook degenen die niet in staat waren af te reizen moeite deden zich een beeld van de stad te vormen. Zo tekent Matthew Paris – zonder dat hij zelf ooit buiten Engeland is geweest – omstreeks 1250 een kaart van de route naar Jeruzalem, vanuit Dover. Daarin geeft ook hij de stad weer als een geometrische vorm – in dit geval een vierkant – waarin een aantal koepels is te herkennen (zie afb. 9).¹⁰²

De koepels van de Heilige Stad waren voor de bezoekers al van ver te zien en werden dan ook emblematisch. Volgens pelgrims verleenden zij eer en prestige aan de heilige plekken. Dat blijkt ook na de verovering van Jeruzalem in 1099, door de christenen. Deze renoveren onder andere de Heilig-Grafkerk, en voegen er zelfs nog een extra koepel aan toe, geplaatst boven de plek die door hen werd aangemerkt als het middelpunt van de wereld.¹⁰³

Ook na de grondige analyse van Krinsky in 1970 blijven kunsthistorici verdeeld over de vraag in hoeverre het stadsgezicht in *Drie Maria's aan het graf* iets vertelt over de mogelijke maker en datering ervan. Juist vanwege de herkenbare afbeelding van de Rotskoepel meent Sterling – zes jaren later – dat de schilder ervan deze met eigen ogen heeft gezien. Daarom brengt hij het paneel in verband Jan van Eyck, en diens reis in 1426.¹⁰⁴ Het gebouw komt bovendien, zij het in gewijzigde vorm, vaker voor in werk dat – naar zijn idee – aan de

99 Kühnel 1978, 115-117. In 1099 wordt Jeruzalem voor het eerst in een kruistocht door de christenen veroverd. De auteur gaat ervan uit dat de bemoeienissen van Karel de Grote met Jeruzalem tijdens diens regeerperiode niet zozeer op politieke aspiraties beruisten, maar de uitdrukking waren van diens persoonlijke betrokkenheid voor en interesse in de Heilige Stad.

100 Idem, 114-115

101 Drake Boehm en M. Holcomb 2016, 3. De auteurs spreken van 'a kind of Jerusalem fever'. Dit betrof niet alleen de christenen, maar ook de moslims en de joden, die 'across three continents (...) made their way tot he Holy City.'

102 Idem, 3, 26-28.

103 Holcomb en Drake Boehm 2016, 115.

104 Sterling 1976, 37-41. Deze observaties worden nader besproken in het hoofdstuk over de biografische aspecten, waarin de reizen van Jan van Eyck worden beschreven. De auteur ziet ook in de besneeuwde bergtoppen een aanwijzing voor de reis naar Jeruzalem. Behalve de Rotskoepel noemt hij ook de Heilig-Grafkerk als herkenbaar gebouw.

kunstenaar kan worden toegeschreven, zoals de *Calvarieberg* in het *Turijns Getijdenboek* (afb. 10).¹⁰⁵ Dat de schilder de stad niet volledig naar waarheid heeft weergegeven en voorzien heeft van Vlaamse elementen verklaart Sterling aan de hand van twee veronderstellingen. Zo zou de kunstenaar naar zijn geheugen hebben gewerkt, en was het stadsgezicht wellicht in het echt niet indrukwekkend genoeg om te voldoen aan het gewenste beeld van de Heilige Stad.¹⁰⁶ Maar voor Dhanens wijst het stadsgezicht in het paneel – net als andere iconografische elementen ervan – er juist op dat het paneel omstreeks 1450-1460 is geschilderd.¹⁰⁷ Zij brengt het dan ook onder in het hoofdstuk ‘anonieme epigonen’.

Net als Sterling ziet ook Pächt duidelijke overeenkomsten tussen de wijze waarop de stad in *Drie Maria's aan het graf* is weergegeven met die in het *Turijns getijdenboek*. Hij is er bovendien van overtuigd dat de maker van dit ‘früheykisches Bild’ deze afbeelding heeft gemaakt naar eigen waarneming, dan wel die van anderen.¹⁰⁸ Hij voegt daaraan toe dat ook de pijnbomen en de wapenrusting, die hij als oosters karakteriseert, wijzen op een reis naar Jeruzalem.¹⁰⁹ Anders dan Sterling concludeert hij echter dat het paneel hetzij van Hubert is, dan wel van een anonieme tijdgenoot, misschien wel de leermeester van de broers.¹¹⁰ Voor beide opties ziet hij argumenten, en hij waagt zich dan ook niet aan verdergaande uitspraken hierover.¹¹¹ Uit de wijze waarop beide auteurs verwijzen naar de afbeelding in het getijdenboek blijkt dat zij niet op de hoogte waren van de eerdere publicatie van Krinsky.¹¹²

Dat was Châtelet in 2011 wel. Hij weerspreekt zelfs haar opvatting dat er gedurende het leven van de gebroeders Van Eyck geen juist beeld van de Rotskoepel beschikbaar was. Volgens hem is het heel goed mogelijk dat in het begin van de 15^e eeuw een tekening van Jeruzalem, via een pelgrim, in Vlaanderen is terechtgekomen.¹¹³ Hij ziet in haar studie dan ook geen reden om zijn toeschrijving aan Hubert van Eyck te heroverwegen.¹¹⁴ Ook Van Asperen de Boer en Giltaij doen de uitkomsten ervan af als ‘niet in die mate dwingend’ om een andere datering te overwegen.¹¹⁵

105 Sterling 1976, 30.

106 Ibidem: ‘Peut-être la véritable Jérusalem orientale du début du xve siècle apparut-elle aux yeux de Jan comme une ruine trop pauvre pour être digne d’évoquer la splendeur défunte de la Sainte Cité.’

107 Dhanens 1980, 355-358.

108 Pächt 1989, 186.

109 Idem, 172.

110 Idem, 206.

111 Ibidem.

112 Ook valt niet uit te sluiten dat ze de publicatie wel gekend hebben, maar deze niet opportuun hebben geacht.

113 Châtelet 2011, 259.

114 Idem, 258.

115 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 268.

3.2 OVERIGE ICONOGRAFISCHE ASPECTEN

Behalve het stadsgezicht op Jeruzalem zijn ook andere iconografische aspecten van *Drie Maria's* aan het graf onderwerp van kunsthistorisch debat. Terwijl Weale in 1908 Hubert van Eyck aanwijst als de schilder van het paneel, noemt hij zelf twee punten die daartegen pleiten. De helm van de slapende wachter bij het graf heeft twee nekplaten, wat volgens deskundigen niet eerder dan 1440 gebruikelijk was. En ook het zwaard aan zijn linkerkant zou van later datum zijn.¹¹⁶ Vier jaar later voegt hij daar in een publicatie met Brockwell aan toe dat de wapenrusting geen weergave is van de contemporaine militaire kleding, maar van toneelkostuums en -rekwisieten. Er moet dan ook niet teveel waarde worden gehecht aan de conclusies die sommige auteurs eraan verbinden.¹¹⁷

Dhanens, De Jong en Squilbeck zijn het hier niet mee eens, en concluderen aan de hand van de wapens en de uitrusting van de wachters dat het Rotterdamse paneel van later datum is. Voor de eerste maken deze duidelijk dat het schilderij omstreeks 1450-1460 moet zijn gemaakt.¹¹⁸ De Jong meent dat de schilder zich heeft gebaseerd op laatvijftiende-eeuwse voorbeelden, zodat het schilderij uit die periode stamt.¹¹⁹ Nog ruimer is de datering door Squilbeck. Hij oordeelt dat het paneel waarschijnlijk pas in de periode 1485-1525 is geschilderd. Hij sluit overigens niet uit dat inderdaad fantasiekleding is weergegeven, zoals gebruikt bij het toneel. Maar ook deze is volgens hem te dateren.¹²⁰ De beslissende aanwijzing ziet hij in de helm, links van de wachter die tegen het graf zit. Deze komt niet overeen met de werkelijkheid, zodat Squilbeck veronderstelt dat de schilder een voorbeeld uit de heraldiek heeft genomen.¹²¹ Daarin wordt niet een helm uit de strijd of het steekspel afgebeeld, maar een zogenaamde helmhoed. De constructie daarvan is gelijk aan die van het exemplaar in het schilderij. Omdat de helmhoed pas bekend is vanaf 1465-1470, kan het schilderij zeker niet eerder zijn gemaakt.¹²²

Een andere aanwijzing voor een latere datering ziet de auteur in het graf, waarvan de voet laatgotische (eind 15^e eeuw) kenmerken heeft. De vormgeving daarvan komt overeen met die van de tombe in de triptiek van *De wederopstanding* (afb. 11) van Hans Memling. De

116 Weale 1908, 201-202.

117 Weale en Brockwell 1912, 74.

118 Dhanens 1989, 355-358.

119 De Jong 1936, 23. Dat stemt bovendien overeen met diens datering op basis van de houtsneede van Reuwich (1486) die volgens hem aan het schilderij moet zijn voorafgegaan.

120 Squilbeck 1959, 70: 'Des éléments de fantaisie peuvent constituer une réalité aussi datable que des représentations exactement fidèles.'

121 Idem, 72. Het vizier van de afgebeelde helm zou onmogelijk geopend kunnen worden, zodat de schilder duidelijk geen echt exemplaar heeft bestudeerd.

122 Idem, 71-73: 'L'artiste a donc vécu à une époque où l'on connaissait l'armet, dont l'origine est située généralement vers 1465-1470, bien que ce terme significant "petit casque" soit légèrement antérieur'. Squilbeck ziet grote gelijkenissen tussen de helm op het schilderij en de helmhoed uit het wapenschild van Jan van Vaernewijck uit ca. 1470.

auteur vraagt zich zelfs af of er misschien een verband is te leggen tussen deze schilder en *Drie Maria's aan het graf*.¹²³ Ook de Hebreeuwse tekens op de mantels van de Maria's en de muts van de wachter vindt hij opmerkelijk. Deze werden eerder al door Weale en Brockwell beschreven en als tekstregels ontcijferd.¹²⁴ Zonder overigens naar hen te verwijzen, blijkt volgens Squilbeck ook uit deze tekst dat het schilderij later dan Van Eyck moet zijn gemaakt. In het begin van de vijftiende eeuw was het Hebreeuws immers nog nauwelijks bekend. Het wordt in Vlaanderen pas vanaf 1517 – met de oprichting van het *Collège des Trois Langues* in Leuven – onderwerp van studie.¹²⁵

Een aantal van de door hem aangevoerde argumenten wordt aangehaald in het onderzoeksverslag van Van Asperen de Boer en Giltaij in *Oud Holland*. Zij zien alleen in de wapens en de helm mogelijke aanwijzingen, die hun toeschrijving aan de 'Groep Van Eyck' in de weg zouden kunnen staan. Maar ook volgens hen is het niet uit te sluiten dat de schilder de wapenrusting zelf heeft bedacht. Hoe dan ook constateren zij dat 'absolute eenstemmigheid met betrekking tot althans deze onderdelen ontbreekt'.¹²⁶ De eerdere conclusies ten aanzien van de Hebreeuwse letters wijzen ze af. Deze leveren volgens hen namelijk geen coherente tekst op. Er is hier sprake van een decoratief element, dat is aangebracht om de voorstelling zo authentiek mogelijk te doen lijken.¹²⁷

Deze bedenkingen bij het onderzoek van Squilbeck vinden we terug in de catalogus *De weg naar Van Eyck*. Daar wordt eraan toegevoegd dat recent onderzoek heeft bevestigd dat de wapens 'niet alleen een fantastisch karakter hebben', maar ook 'sterk italianiserend' zijn. In een noot danken de auteurs degene van wie de informatie afkomstig is, zonder te verwijzen naar een concrete publicatie hierover.¹²⁸ Wat betreft de overige iconografische aspecten van

123 Squilbeck 1959, 76: 'La "Resurrection" du musée du Louvre, peinte par H. Memlinc vers 1490 nous donne un point de comparaison constituant un argument irréfutable. On se demanderait même s'il n'y a pas un lien entre H. Memlinc et l'auteur du tableau.'

124 Weale en Brockwell 1912, 71. Als bron verwijzen zij naar de privécatalogus van Sir Frederick Cook, de toenmalig eigenaar van het paneel: 'The Hebrew inscriptions have been deciphered as: "Jesus, the man of Ephrata, Messiah, Peter the first ... apostle John here in the land of Israel in the year of"'

125 Squilbeck 1959, 1-2, 53-77.

126 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 268: 'Vooral de argumenten in het uitvoerige artikel van Squilbeck lijken onontkoombaar. Hierbij kunnen twee kanttekeningen gemaakt worden. Ten eerste is het de vraag, in hoeverre het om een realistische afbeelding van wapentuig gaat; men moet waarschijnlijk veronderstellen, dat veel van de vormen op fantasie berusten. Ten tweede zijn in het kader van dit onderzoek thans verschillende deskundigen geraadpleegd, en moet men concluderen, dat absolute eenstemmigheid met betrekking tot althans deze onderdelen ontbreekt. (...) In het algemeen lijken echter de deskundigen tot een latere datering dan in de periode van de Van Eycks te neigen. Dit zal als gegeven tegenover de opvattingen betreffende de datering van het schilderij op andere aspecten geplaatst moeten worden.'

127 Idem, 268, 273. De auteurs citeren in een noot uit een brief van een geraadpleegd deskundige, die weliswaar erkent dat enkele tekens ook herkenbare woorden vormen, maar concludeert dat er geen sprake is van een lopende tekst. Een aantal letters vormen geen woorden en er komt ook een niet bestaande lettercombinatie in voor.

128 Van der Wal en Lammertse 2012, 295. De auteurs danken, zonder verdere verwijzing naar functie of locatie, Eveline Sint Nicolaas. Zij blijkt conservator Geschiedenis te zijn bij het Rijksmuseum Amsterdam.

het paneel constateren zij dat de besneeuwde bergtoppen de eerste verbeelding daarvan zijn in de schilderkunst in de Nederlanden. De kunstenaar moet deze dus zelf hebben gezien. En ook de topografische details van Jeruzalem kunnen naar eigen waarneming zijn geschilderd. Toch sluiten zij niet volledig uit dat de kunstenaar gebruik heeft gemaakt van verhalen van derden, of van bestaande afbeeldingen van Palestina.¹²⁹

Eén iconografisch element dat alleen door Weale wordt besproken is de vlucht wilde ganzen of kraanvogels in v-formatie op het schilderij. Volgens hem komt deze voor op vrijwel alle aan de gebroeders Van Eyck toegeschreven schilderijen met een landschap in de achtergrond. Omdat hij dit niet van andere meesters uit die tijd kent, oppert de auteur het idee dat hier misschien zelfs sprake is van een signatuur van de broers.¹³⁰

3.3 CONCLUSIES

- Uiteraard is het mogelijk dat het stadsgezicht in de achtergrond van *Drie Maria's aan het graf* is gemaakt aan de hand van de beschrijving van een pelgrim. Ook kan niet helemaal worden uitgesloten dat het overkoepelde, octogonale gebouw slechts bij toeval sterk overeenkomt met de Rotskoepel. Een soortgelijk gebouw komt immers regelmatig voor in schilderijen en illuminaties van – al dan niet betwist – de gebroeders Van Eyck, en bovendien telkens in een andere vorm.¹³¹ Dit laatste bevestigt in ieder geval de algemene praktijk in het weergeven van oosterse gebouwen, zoals beschreven door Krinsky, Kühnel, Drake Boehm en Holcomb. Beide opties zijn echter niet te bewijzen en bieden dan ook geen houvast voor een toeschrijving of datering.
- In het licht van de onderzoeken naar de weergave van Jeruzalem tot 1500, is – bij een toeschrijving aan de gebroeders Van Eyck – de treffende gelijkenis van het gebouw in de achtergrond met de Rotskoepel inderdaad opmerkelijk. En als het schilderij inderdaad door Jan is geschilderd, dan ligt het voor de hand het in verband te brengen met diens geheime reizen. Dit komt later in dit werkstuk aan bod bij de analyse van de argumenten gebaseerd op de biografie van de schilder.
- De veronderstelling van Sterling dat de schilder de stad vanuit zijn geheugen heeft geschilderd, en daarmee de onvolledige en niet accurate weergave van de stad is te

129 Van der Wal en Lammertse 2012, 295. Kemperdick en Lammertse 2012, 105. De auteurs noemen een kaart van het Heilig Land die in het bezit was van de hertog van Berry.

130 Weale 1908, 187-188. Weale verklaart de v-vorm als volgt. 'Eyck, oak (...) was most probably by the French pronounced and written Eck, angle; this may have suggested the adoption of the symbol.' In een noot legt hij ook een verband met de geboorteplaats van de schilders – Maaseik – die in de bocht/hoek van de rivier de Maas ligt.

131 Het blijft bij een dergelijke bewering lastig dat er nog steeds grote onenigheid bestaat over de mogelijke toeschrijving van schilderijen en illuminaties aan de gebroeders Van Eyck.

verklaren, lijkt me hoogst onwaarschijnlijk. De auteur meent immers ook dat Jan van Eyck naar Jeruzalem is gestuurd om schetsen te maken van de stad, met het oog op een mogelijke kruistocht. In dat geval heeft hij over nauwkeurige tekeningen kunnen beschikken, en was hij bij uitstek in staat om een natuurgetrouw stadsgezicht te schilderen. Ook de suggestie dat het werkelijke Jeruzalem niet indrukwekkend genoeg was om te voldoen aan de verwachtingen, ligt – zeker met de kennis van het eerdere onderzoek door Krinsky – op geen enkele manier voor de hand.

- De door Krinsky veronderstelde link met de illuminaties van Le Tavernier levert een mogelijke, nieuwe terminus post quem op van 1455. De uitkomsten van het onderzoek aan het hout, de ondertekening en de verf, staan een dergelijke datering niet in de weg. Het is immers niet onwaarschijnlijk dat na de dood van Jan van Eyck (1441) nog leerlingen van diens werkplaats actief zijn geweest.¹³² Zoals Dijkstra in haar onderzoek aantoonde – waren deze gewend te werken zoals hun meester.
- De observaties van Dhanens, De Jong en Squilbeck met betrekking tot de wapens en uitrusting van de wachters op het schilderij pleiten eveneens voor een datering na 1450. Hun opmerkingen worden weliswaar door verschillende auteurs weersproken, maar niet op basis van onderbouwde argumenten. Zo wordt de analyse van Squilbeck door Van Asperen de Boer en Giltaij onder andere in twijfel getrokken vanwege het ontbreken van eenstemmigheid onder de deskundigen.¹³³ In het licht van de heftige discussies rondom nagenoeg alle aspecten van *Drie Maria's aan het graf* is dit wel een heel opmerkelijke constatering te noemen.
- Ook de argumentatie van Squilbeck ten aanzien van de veronderstelde Hebreeuwse tekst, en de laatgotische stijl van de voet van de tombe sluiten de gebroeders Van Eyck als makers uit. De vormgeving van het graf wordt in de overige door mij geraadpleegde literatuur nergens besproken. Squilbeck ziet een echter een 'onweerlegbare' link met het graf in het triptiek van Memling uit ca. 1490 en suggereert dat beide schilderijen tijdgenoten van elkaar zijn. Maar het is niet volledig uit te sluiten dat Memlings graf geïnspireerd kan zijn op een voorganger, bijvoorbeeld dat in *Drie Maria's aan het graf*. De late gotiek beperkt zich immers niet tot het einde van vijftiende eeuw. De veronderstellingen ten aanzien van de Hebreeuwse letters worden wel afdoende weerlegd. Waar Weale en Brockwell zich baseren op een onduidelijke bron, en Squilbeck zelf geen

132 Dhanens 1980, 62-67. De auteur geeft in haar boek aan dat, na het overlijden van Jan van Eyck, jongere familieleden van hem nog als schilder werkzaam zijn geweest.

133 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 268.

aanwijzingen geeft over de tekst, hebben Van Asperen de Boer en Giltaij een deskundige geraadpleegd. Volgens deze is er geen sprake van Hebreeuwse teksten, maar van een decoratief element.

- Het voorkomen van een vlucht ganzen in v-vorm op de schilderijen van de gebroeders is een interessante observatie van Weale. De duiding ervan is echter volstrekt speculatief.

4. DE HAND VAN DE MEESTER?

In vrijwel alle door mij geraadpleegde literatuur wordt opgemerkt dat er kwalitatief het nodige is aan te merken op de uitwerking van *Drie Maria's aan het graf*. Toch gaat men over het algemeen minder diep in op de stilistische aspecten van het schilderij dan op de overige. Slechts bij een enkele auteur leidt de mindere kwaliteit tot twijfels over de toeschrijving aan een van de gebroeders Van Eyck. Wel heeft deze twijfel gezaaid wat betreft de datering. Zo beschrijft Kaemmerer het stadsgezicht in de achtergrond als ‘wie die Schilderung eines Erdbebens’, maar beschouwt hij het uiteindelijk toch als een – zij het vroeg – werk van Jan van Eyck.¹³⁴ Ook ziet hij stilistisch verwantschap met het toen nog aan Petrus Christus toegeschreven paneel *Bron des levens* uit het Prado. Dat hij daarin niet alleen staat blijkt uit de huidige toeschrijving aan de school van Jan van Eyck door het museum.¹³⁵

Ook Weale vindt de kwaliteit van het schilderij niet overtuigend. Hij meent daarom dat het niet van Jan van Eyck kan zijn, en schrijft het vervolgens toe aan Hubert.¹³⁶ In 1936 neemt De Jong in zijn lezing – die hij begint met een opsomming van tot dan toe bekende opinies over *Drie Maria's aan het graf* – ook de opvatting van Weale mee.¹³⁷ Voorganger Hulin de Loo meende dat het niet past binnen het oeuvre van Jan van Eyck, en schreef het aan Hubert toe. Friedländer beschouwde het als een vroege Jan van Eyck, terwijl Voll het juist als een laat werk (na 1436) kwalificeerde. Kunsthistoricus Hoogewerff zag eerder Petrus Christus (1410 - ca. 1472) of iemand uit diens omgeving als de auteur ervan. De Jong zelf meent dat het schilderij stilistisch niet voldoet aan de hoge kwaliteit van het overige werk van de

134 Kaemmerer 1898, 50-52: ‘Hat die wirre Architekturbild des Hintergrundes das uns wie die Schilderung eines Erdbebens anmutet derselbe Meister geschaffen der in der *Anbetung des Lammes* die Massen so wohl zu fügen versteht?’ (...) ‘Man könnte die Erklärung dafür suchen in der Unsicherheit des Anfängers’

135 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fuente-de-la-gracia-y-triunfo-de-la-iglesia/f578c5af-b1d6-4ef8-aaa3-ae05a6dd2393?searchid=f51e26b7-b33f-dcd0-adfe-cf64ed97dc11>; laatst geraadpleegd 20-4-2017.

136 Weale 1908, 155-156, 187, 201-201.

137 De Jong 1936, 22: ‘Vorschers als Jeames Weale en Rosen spreken zich eveneens uit over de slechte weergave van rotsen en boomen’.

schilder, en meent op grond van – onder andere – het stadsgezicht dat het pas ver na het overlijden van de broers is geschilderd.¹³⁸

Net als Weale meent ook Panofsky dat Hubert de schilder van het Rotterdams paneel is. Hij ziet duidelijke overeenkomsten tussen het lagere deel van het middenpaneel van het *Lam Gods* en *Drie Maria's aan het graf*, zodat deze door dezelfde persoon moeten zijn gemaakt. Hij onderkent daarin een neiging naar het lineaire en grafische, wat een kenmerk was van de periode vóór Jan van Eyck. Anders dan in diens werk is de achtergrond van het Rotterdams paneel bovendien geen samenbindend element, en is het perspectief niet vanzelfsprekend. Panofsky herkent wel de hand van Jan in een aantal latere toevoegingen of wijzigingen.¹³⁹

Squilbeck gaat niet in op de stilistische aspecten van het schilderij. In zijn beschrijving van de wapenrusting merkt hij wel op dat uit de weergave van de maliënkolder blijkt dat de schilder een totaal onbegrip laat zien van het model ervan. Een Van Eyck zou naar zijn idee niet in staat zijn tot een dergelijke 'blunder'.¹⁴⁰ En ook Dhanens vindt het zo evident dat het paneel niet uit de omgeving van de gebroeders kan komen, dat ze haar bedenkingen uit over die auteurs die in de mindere kwaliteit alleen maar een aanwijzing kunnen zien voor de periodisering binnen het oeuvre van de Van Eycks.¹⁴¹

Mogelijk doelt ze hierbij ook op het onderzoek door Sterling. Deze begint zijn artikel *Jan van Eyck avant 1432* met een analyse van de werken die met zekerheid aan hem zijn toegeschreven. Op basis daarvan concludeert hij dat Jan van Eyck, afhankelijk van de schaal waarop hij werkte, verschillende stijlen hanteerde. Volgens de auteur was dat in die periode overigens niet bijzonder. Wanneer Jan op klein formaat schildert volgde hij de trend van de internationale stijl (ca. 1380-1420), die ook nog in zijn late werk herkenbaar is. Naarmate diens werk groter van formaat wordt lijkt het alsof de schilder zich minder op zijn gemak heeft gevoeld. Terwijl de schilder zich in het fijnere werk in de achtergrond juist zeer bedreven toont, zijn de grotere figuren minder beweeglijk van karakter. Bovendien worden ze vaker gecorrigeerd.¹⁴² Jan van Eyck is, naar zijn idee, dan ook bij uitstek toegerust voor het maken van illuminaties.¹⁴³

138 Idem, 22-24.

139 Panofsky 1971, 230.

140 Squilbeck 1959, 70: 'Un Van Eyck n'aurait pas commis une telle bétise.'

141 Dhanens 1989, 348-350.

142 Sterling 1976, 7-11.

143 Idem, 15.

Vervolgens bestudeert hij het *Turijns getijdenboek*, waarvan een aantal miniaturen is toegeschreven aan een en dezelfde maker. Hulin de Loo heeft deze aan het begin van de twintigste eeuw aangeduid als ‘hand G’ en in verband gebracht met Hubert van Eyck. Sterling meent echter, op basis van zowel stilistische als iconografische kenmerken, deze miniaturen te kunnen plaatsen in de omgeving van het Hollandse hof in Den Haag, in de periode 1415-1425. Hiermee komt Jan van Eyck weer in beeld. Deze was immers van 1422 tot 1425 in dienst van Jan van Beieren, waarvan de vlag en de huisorde bovendien zijn afgebeeld in een van de miniaturen.¹⁴⁴ Aangezien er volgens de auteur consensus bestaat over de opvatting dat de maker daarvan dezelfde is als die van *Drie Maria’s aan het graf*, moet ook het paneel een vroeg werk van Jan zijn.¹⁴⁵ Het past in zijn ontwikkeling als schilder, maar laat nog wel de grote invloed van zijn oudere broer zien.¹⁴⁶ Nadere vergelijking van details uit het *Lam Gods*, zoals de gezichten en de landschappen, met die van het Rotterdamse schilderij bevestigen Sterling in zijn aanname.¹⁴⁷

Pächt maakt eind jaren tachtig dezelfde stilistische vergelijking als Sterling, maar zoekt ook naar overeenkomsten met andere schilderijen.¹⁴⁸ Daarbij ziet hij ‘duizenden draden’ die de kunst van de meester van het getijdenboek verbinden met het werk van Van Eyck. Maar van welke Van Eyck, zo vraagt hij zich af.¹⁴⁹ Hij ziet vier opties. Het is of een vroeg werk van Hubert, of het is juist aan de jonge Jan toe te schrijven. Ook kan het zijn gemaakt door een onbekende schilder – niet van de familie Van Eyck – uit de periode voorafgaand aan het *Lam Gods*. Maar een navolger van de broers valt evenmin uit te sluiten. Na een grondige analyse concludeert hij dat de illuminaties in het getijdenboek toch beduidend anders van karakter zijn dan het met zekerheid aan Jan toegeschreven oeuvre, wat hij als meer verstild, contemplatief en minder verhalend karakteriseert.¹⁵⁰ Er resten voor hem dan ook maar twee mogelijkheden: het is van Hubert, of van een anonieme tijdgenoot, misschien zelfs de leermeester van de broers.¹⁵¹ Voor beide opties ziet hij argumenten, zodat hij zich hier niet verder over uitlaat.

144 Sterling 1976, 28, 15. Kemperdick en Lammertse 2012, 98. Hulin de Loo schrijft zeven miniaturen toe aan ‘Hand G’, één van de minstens tien kunstenaars die volgens hem in de periode 1380-1450 aan het getijdenboek hebben gewerkt.

145 Ibidem.

146 Idem, 52-53.

147 Idem, 37-41.

148 Pächt 1989, 172-197. De schilderijen zijn de *Annunciatie* in New York (Metropolitan Museum of Art, Friedsam Collection) en de *Kruisiging* in Berlijn.

149 Idem, 197.

150 Idem, 209: ‘Wenn die entscheidende Tat Jans (...) die Stillegung des Blicks war, das Sichzurückziehen von den Objekten auf eine jede emotionelle Anteilnahme sich versagendes, unparteiisches Gegenüber, das Passiv werden des Sehens, das eine bisher nie dagewesene und nie wieder übertroffene Objektivität des malerischen Berichts verbürgte, dann war gerade das der Kern von Jans künstlerischem Ingenium, der jedes aktive Formgestalten, jedes erzählerische Erfinden ausschloß.’

151 Idem, 206.

Ook voor Van Asperen de Boer en Giltaij moet de maker van *Drie Maria's aan het graf* uit de omgeving van de Van Eycks afkomstig zijn. Zij sluiten Jan daarbij niet uit. In hun onderzoek aan de ondertekening hebben zij, met name bij de gewaden, de wapenrusting en het stadsgezicht – zowel qua stijl als detaillering – duidelijke overeenkomsten waargenomen met die van het *Lam Gods*.¹⁵² Zoals in het hoofdstuk over het toegepast natuurwetenschappelijk onderzoek al is beschreven, sluiten zij een tweede hand echter niet uit (zie pag. 13-14). De uitvoering en de kwaliteit van de detaillering van het paneel zijn namelijk niet overal consistent. Dit kan ook het gevolg zijn van een versnelde afwerking. Ook deze bevindingen stemmen overeen met die aan het Gentse altaarstuk.¹⁵³

Het *Lam Gods* is een belangrijk referentiepunt voor Châtelet, die op basis van voor hem evidente, stilistische overeenkomsten met *Drie Maria's aan het graf*, het laatste toeschrijft aan Hubert van Eyck. Naar aanleiding van infra-roodopnames veronderstelt hij wel dat de ondertekening van twee van de drie Maria's is gemaakt door Jan.¹⁵⁴ Hij vraagt zich dan ook af of dit misschien de interventies zijn waar Panofsky eerder op heeft gewezen.¹⁵⁵

Uit bovenstaande inventarisatie blijkt de enorme onenigheid rondom het paneel. *De weg naar Van Eyck* onderkent deze discussie, al schrijven de auteurs ervan wel dat 'het Eyckiaanse karakter' van *Drie Maria's aan het graf* altijd is 'herkend'. Zelf zien zij stilistische overeenkomsten met het hoofdpaneel van het *Lam Gods*. De weergave van de figuurtypes, de natuur, de wolkenlucht, en de verdere detaillering van beide lijken te wijzen op één en dezelfde maker. Omdat over het algemeen Hubert wordt gezien als de schilder van het Gentse hoofdpaneel vinden zij het niet onlogisch dat ook het Rotterdamse werk met hem in verband wordt gebracht. Maar de uitkomsten van het dendrochronologisch onderzoek sluiten hem als maker min of meer uit. Zij veronderstellen dat de discussie mede wordt gevoed door de slechte staat waarin het paneel verkeert.¹⁵⁶ De linker voorgrond van het schilderij bevat echter minder craquelure en laat een grotere detaillering en verfijning zien. Vanwege die kwaliteit achten zij een toeschrijving aan Jan en zijn atelier waarschijnlijk.¹⁵⁷

152 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 257-263.

153 Idem, 263-264.

154 Châtelet 2011, 71: La photographie en réflexion d'infrarouge a révélé pour deux des saintes femmes un dessin (...) de ce que l'on connaît des dessins préparatoires de Jan van Eyck.' De auteur verantwoordt deze opmerking niet middels een noot, maar moet hier wel refereren aan het onderzoek van Van Asperen de Boer en Giltaij. Hierin is echter alleen sprake van een 'zeer precies ondertekende' linker Mariafiguur. (Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 259.)

155 Idem, 70-71. Zie ook pag. 28.

156 Ten tijde van het schrijven van de catalogus was de restauratie van *Drie Maria's aan het graf* nog in volle gang.

157 Van der Wal en Lammertse 2012, 295.

4.1 CONCLUSIES

- Jan van Eyck heeft slechts een beperkt aantal schilderijen gesigneerd en gedateerd, zodat niet met zekerheid is vast te stellen of andere werken van hem of van Hubert zijn. De discussie op basis van stilistische kenmerken over de vraag wie de schilder is van *Drie Maria's aan het graf* berust in hoge mate op connoisseurschap en dus op subjectieve waarneming en waardering.
- De natuurwetenschappelijke technieken kunnen weliswaar de ondertekening en schildertechnieken zichtbaar maken, maar leveren volgens Streeton en Dijkstra op zichzelf geen harde bewijzen op. Zo volstaan voor Streeton de overeenkomsten in schildertechniek niet om een relatie te leggen tussen het Rotterdams paneel en het *Lam Gods*, of ander werk uit het erkende oeuvre van Van Eyck. Daarvoor is er nog te weinig van met zekerheid bekend.¹⁵⁸ Dijkstra ziet weliswaar overeenkomsten in de schildertechniek van de tot dan toe onderzochte, door Jan van Eyck gesigneerde en gedateerde schilderijen, maar vindt die onvoldoende om daar conclusies uit te trekken over de maker ervan. Dezelfde, consistente manier van ondertekenen wordt immers ook aangetroffen in het *Lam Gods*, waarvan wordt verondersteld dat zowel Hubert als Jan eraan hebben gewerkt. Bovendien, zo constateert zij, werden leerlingen en gezellen opgeleid in de stijl van hun leermeester, zodat het vrijwel onmogelijk is om in een ondertekening met zekerheid verschillende 'handen' te onderscheiden.¹⁵⁹
- Niettemin meen ik dat, waar het de stilistische aspecten betreft, het onderzoek van Van Asperen de Boer en Giltaij meer houvast biedt dan de overwegingen op basis van alleen connoisseurschap. Hun toeschrijving aan de 'Groep van Eyck' is bovendien dusdanig breed dat daarmee eventueel ook tegemoet kan worden gekomen aan de kanttekeningen van Dijkstra en Streeton.

5. AANWIJZINGEN UIT HET LEVEN VAN DE SCHILDER

Om de aanwezigheid van het stadsgezicht van Jeruzalem in *Drie Maria's aan het graf* te kunnen verklaren, heeft een aantal onderzoekers geprobeerd het ontstaan van het paneel te koppelen aan een van de reizen die Jan van Eyck heeft gemaakt. In de overgeleverde boekhouding van Filips de Goede zijn opdrachten en betalingen aan de schilder terug te

¹⁵⁸ Streeton 2013, 53-54.

¹⁵⁹ Dijkstra 2005, 327-328.

vinden. Weale heeft in zijn publicatie uit 1908 transcripties daarvan opgenomen. Daaruit blijkt dat Jan op 26 augustus 1426 is vergoed voor een tweetal reizen. De eerste wordt omschreven als een pelgrimage. De tweede was een langdurige reis, die men niet verder wil toelichten.¹⁶⁰ In oktober van hetzelfde jaar wordt een bedrag uitgekeerd voor verre, geheime reizen.¹⁶¹ Twee jaar later wordt Van Eyck betaald voor inmiddels voltooide werkzaamheden en voor een buitenlandse opdracht, die hij op dat moment uitvoert in gezelschap van de heer van Roubaix.¹⁶² Het financieel verslag over het jaar 1436 vermeldt dat de schilder langdurige reizen heeft gemaakt, en – in verband met geheime kwesties – naar ‘vreemde grensstreken’ is geweest.¹⁶³

Weale probeert ook te achterhalen waar de reizen naartoe gingen. De eerste uit 1426 was onmiskenbaar een pelgrimage in naam van de hertog. Volgens de auteur duurde de tweede reis van augustus tot eind oktober, wanneer Jan voor zijn diensten betaald krijgt. De bestemming van die reis blijft echter ongewis.¹⁶⁴ In oktober 1427 gaat Van Eyck opnieuw naar het buitenland, ditmaal in gezelschap van ambassadeurs van de hertog. Tussen 18 en 20 oktober verblijven zij in Doornik. Op de eerste dag krijgt ‘Jan de schilder’ de erewijn aangeboden door de magistraten van de stad, terwijl de ambassadeurs twee dagen later die eer te beurt valt.¹⁶⁵ De auteur veronderstelt dat het doel van de – in dat geval vergeefse – reis Aragon was, om een huwelijkskandidate voor de hertog te vinden.¹⁶⁶ In 1428 onderneemt de hertog een nieuwe poging, en stuurt hij een delegatie naar de koning van Portugal om de hand van diens dochter Isabella te vragen. Dat Jan deel uitmaakt van die missie blijkt uit de vermelding van de heer van Roubaix in de betalingsopdracht aan hem.¹⁶⁷ Van Roubaix is immers met zekerheid bekend dat hij toen voor de hertog naar Portugal is geweest. Het gezelschap vertrekt op 19 oktober vanuit Sluijs en keert – in gezelschap van de bruid – ruim

160 Weale 1908, xxxi-xxii. De omschrijving van de betaling op 26 augustus 1426 luidt als volgt: ‘(...) pour faire certain pèlerinage (...) dont autre déclaration il n’en veult estre faicte’ als voor ‘certain loingtain voiage secret, que semblablement il lui a ordonné faire en certains lieux que aussi ne veult autrement déclarer’.

161 Weale 1908, xxxii. De betaling op 27 oktober 1426 ontvangt hij voor ‘la parpaye de tout ce qu’il lui peut estre deu a cause de certains loingtains voyaiges secrez, que mon dit seigneur lui a pièça ordonné faire en certains lieux dont il ne veult autre déclaration estre faicte si qu’il appert par lettres de mandement de descharge de mon dit seigneur sur ce faictes, donnés à Bruges, le xxviie jour d’octobre l’an mil cccc xxvj (...)’.

162 Weale 1908, xxxv. De betalingsopdracht is niet nader gedateerd en wordt vermeld in het jaaroverzicht van betalingen over 1428. Het bedrag wordt uitbetaald ter ‘recompensacion de certains voyaiges secrez que par l’ordonnance et pour les affaires d’icellui seigneur il a faiz, et du voyage qu’il fait présentement avec et en la compaignie de mon dit seigneur de Roubaix dont il ne veult aucune déclaration estre faicte (...)’.

163 Idem, xlv-xlv. Volgens het document heeft de schilder de opdracht gekregen ‘pour aller en certains voyaiges loingtains et estranges marches où mon dit seigneur l’a envoié pour aucunes matières secrètes, dont il ne veult autre déclaration estre faicte (...)’.

164 Idem, xxi.

165 Ibidem. Weale vermeldt de gebeurtenis maar geeft geen bronvermelding. Ook Dhanens en Châtelet beschrijven het verblijf van Jan van Eyck in Doornik. Zij verwijzen naar de stadsrekeningen van Doornik waarin op die datum sprake is van de erewijn die de magistraat van de stad aanbiedt aan ‘Johannes peintre’. (Dhanens 1980, 47; Châtelet 2011, 228.)

166 Idem, xxi, 11-12. Het zou hier gaan om Isabella, de dochter van Jacobus II, hertog van Urgell. Zij trouwt in 1428 met een zoon van de koning van Portugal, zodat deze reis vergeefs is gebleken.

167 Zie noot 162.

een jaar later rond kerstmis, weer terug.¹⁶⁸ Tot slot volgt nog de geheime reis in 1436, waar Weale zich verder niet over uitlaat.¹⁶⁹

De eerste auteur die de reizen van Jan van Eyck in verband brengt met *Drie Maria's aan het graf* is Sterling in 1976. Deze meent dat de hertog van Bourgondië na 1425 – het jaar waarin zijn vrouw Bonne d'Artois overleed – twee evidente, politieke motieven had om buitenlandse opdrachten te verstrekken.¹⁷⁰ Om de erfopvolging veilig te stellen moest hij een nieuwe echtgenote vinden. Daarnaast was de wens Jeruzalem te heroveren een belangrijk thema binnen de Bourgondische politiek.¹⁷¹ De reizen van de schilder gingen volgens de auteur dan ook hetzij naar het Iberisch schiereiland, hetzij naar het Heilig Land.¹⁷²

Sterling neemt aan dat de tweede reis in 1426 naar Palestina voerde. Filips de Goede stuurde immers regelmatig gezanten naar het Heilig Land, en de omschrijving daarvan in de boekhouding blijkt volgens hem identiek aan die van de tweede geregistreerde betaling aan Jan.¹⁷³ Ook ziet hij een aanwijzing daarvoor in de afbeelding van besneeuwde bergtoppen in het paneel. Verwijzend naar Hulin de Loo meent hij dat de kunstenaar dit niet naar een eerder voorbeeld heeft kunnen schilderen, en deze dus zelf heeft waargenomen. Omdat bekend is dat de reizen van de ambassadeurs naar Spanje en Portugal per boot gingen, heeft Van Eyck tijdens die tocht niet de Pyreneeën gezien. Pelgrimgangers naar Jeruzalem reisden echter via Italië, waar ze aan boord gingen van een schip naar Palestina. In dat geval moet ook Van Eyck de Alpen zijn overgetrokken, en kan hij zo zijn inspiratie hebben opgedaan voor de berglandschappen in zowel *Drie Maria's aan het graf* als in het *Lam Gods*. Een derde bewijs vindt Sterling in de weergave van de Rotskoepel en de Heilig-Grafkerk. Op basis van stilistische argumenten had hij al vastgesteld dat het Rotterdams paneel niet anders dan een vroeg werk van Jan van Eyck kan zijn, zodat de reis in diens jonge jaren moet zijn ondernomen. Uitgaande van de vermeldingen in de administratie kan de schilder dan alleen in 1426 in Palestina zijn geweest, om voor de hertog nauwkeurige, topografische tekeningen van het gebied te maken.¹⁷⁴

168 Weale 1908, xxv-xxvi, 13-18.

169 Idem, xxiii, 21.

170 Sterling 1976, 28: 'Les historiens ont fait peu d'efforts pour éclaircir ces mentions mystérieuses. L'explication d'ordre politique est cependant la plus vraisemblable, elle s'impose même.'

171 Sterling 1976, 29. Filips de Goede was vanaf zijn jeugd sterk geïnteresseerd in het Midden-Oosten. Sterling beschrijft hoe de hertog als kind zich graag verkleedde als 'Turk'. Op latere leeftijd verzamelde hij beschrijvingen van het gebied.

172 Idem, 28-30.

173 Idem, 29. De auteur noemt de reizen van Ghuillebert de Lannoy, Jean de Roubaix en Bertrandon de la Broquière in respectievelijk 1421-1423, 1425 en 1432.

174 Idem, 29-30, 53. 'Il a été utilisé en tant qu'observateur capable de rapporter sur la Terre Sainte de précieux renseignements topographiques.' Zie ook pag. 28-29.

Een belangrijk onderdeel van het betoog van Sterling is de overeenkomstige beschrijving van reizen van derden, waarvan vaststaat dat de bestemming Jeruzalem was, met die van opdrachten aan Jan. De aandacht van Dhanens wordt juist getrokken door de eenmalig afwijkende opdrachtomschrijving uit 1436. Daarin is niet alleen sprake van verre en geheime reizen, maar blijkt ook dat de schilder naar ‘vreemde grensstreken’ (*estranges marches*) is geweest.¹⁷⁵ Dat wijst volgens haar op gebieden buiten de christelijke wereld.¹⁷⁶ Vervolgens brengt zij dit in verband met een eerdere brief van de hertog uit 1435 waarin deze schrijft dat hij Van Eyck nodig heeft voor ‘aanstaaende grote werken’.¹⁷⁷ Mogelijk zijn dit de plannen van Filips om een kruistocht te ondernemen. Het was volgens Dhanens dan ook naar alle waarschijnlijkheid de opdracht uit 1436, die de schilder naar het Heilig Land voerde.

Châtelet interpreteert de laatste opdracht op identieke wijze. Hij doet dat echter niet alleen op basis van de overgeleverde betalingsomschrijvingen, waarvan ook hij de transcripties in zijn boek heeft opgenomen.¹⁷⁸ De auteur vindt een extra aanwijzing in een overgeleverde brief van 6 oktober 1436 van Albert de Sarteano, een franciscaan uit het klooster op de Sionsberg. Daarin bedankt deze Filips de Goede voor de aalmoezen die hij heeft ontvangen van diens nuntius. Het moment van schrijven valt samen met de mogelijke aanwezigheid van Jan in het Heilig Land. Ook vindt de auteur het opvallend dat Van Eyck in 1437 het zogenaamde *Dresdens triptiek* heeft voltooid, dat hij in opdracht van de Genuëes Giustiani schilderde. Gezien de datering acht hij het niet onaannemelijk dat de schilder zijn opdrachtgever heeft ontmoet tijdens zijn verblijf in Genua, een van de havensteden van waaruit naar Palestina werd gereisd.¹⁷⁹

In *De weg naar Van Eyck* blijft Borchert enigszins terughoudend in het verbinden van conclusies aan de opdrachtomschrijvingen aan Van Eyck. Zonder bepaalde schilderijen expliciet te noemen suggereert hij dat de landschappen, in ‘mogelijk vroege werken van de schilder’, aanwijzingen kunnen bieden dat de reis van 1426 naar het Heilig Land is gegaan.¹⁸⁰ Collega-auteurs Kemperdick en Lammertse proberen, zij het met enige slagen om de arm, die reis te verbinden met *Drie Maria's aan het Graf*. Zij volgen de redenering van Sterling, en menen dat zowel de omschrijving van de opdracht, het besneeuwde berglandschap als de gebouwen in de achtergrond kunnen duiden op een verblijf van Jan in

175 Dhanens 1980, 47-52.

176 Idem, 56. Zie noot 163.

177 Idem, 56 en 43. De hertog schrijft in zijn brief dat men haast moet maken om Jan van Eyck het aan hem toegekende pensioen uit te betalen aangezien ‘nous le voulons entretenir pour certains grans ouvraiges, en quoy l’entendons occuper cy après (...)’.

178 Châtelet 2011, 222-240.

179 Idem, 132, 234-235.

180 Borchert 2012, 85-87. De auteur noemt ook de reis van 1436, maar schrijft dat daarvan bestemming en doel onbekend zijn.

Jeruzalem. Ook houden zij de mogelijkheid open dat hij zich heeft gebaseerd op verhalen van derden, of op bestaande afbeeldingen van Palestina. Zo is het bekend dat de hertog van Berry een kaart had van het Heilig Land.¹⁸¹ De betalingsopdracht uit 1436 wordt door hen niet genoemd, noch de conclusies daaromtrent van Dhanens en Châtelet.

5.1 CONCLUSIES

- In zijn betoog over de reis van 1426 merkt Sterling op dat historici vóór hem weinig moeite hebben ondernomen om de cryptische opdrachtomschrijvingen te verklaren. Hij vindt dat verbazingwekkend, omdat de verklaring ervan zichzelf haast opdringt, en niet anders dan politiek kan zijn geweest.¹⁸² Filips de Goede moet daarbij Jan van Eyck hebben gezien als een geschikte waarnemer om nauwkeurige, topografische informatie vast te leggen.¹⁸³ Dan is het bijzonder dat de auteur de combinatie van oosterse en Vlaamse gebouwen in *Drie Maria's aan het graf* probeert te verklaren vanuit de aanname dat de schilder naar zijn geheugen heeft gewerkt.¹⁸⁴ Wanneer Van Eyck inderdaad tekeningen heeft gemaakt van Jeruzalem en omgeving, zou het meer voor de hand liggen dat hij daarvan ook gebruik zou hebben gemaakt in zijn eigen werk.
- Aangezien het om om geheime opdrachten ging is het logisch dat de reisomschrijvingen in de boekhouding van de hertog vaag zijn. Er valt dan ook niet met zekerheid uit af te leiden of, en zo ja, in welk jaar de schilder naar het Heilig Land is geweest. Sterling stelt echter vast dat de formulering van de betaalopdrachten aan bekende Jeruzalemgangers en die aan Jan van Eyck uit 1426 identiek zijn. Dat wijst er volgens hem op dat de schilder in dat jaar naar Palestina is afgereisd. Dat is een opmerkelijke conclusie, aangezien we dezelfde omschrijving ook tegenkomen bij reizen die – met zekerheid – een andere bestemming hadden. Het betoog van Sterling lijkt erop gericht om zijn stilistische analyse, waarmee hij *Drie Maria's aan het graf* als een vroeg werk van Jan van Eyck aanwijst, nader te onderbouwen met andere argumenten. In dat kader komt een reis van de schilder naar Jeruzalem in dezelfde periode van pas.
- Dhanens en Châtelet zien juist een aanwijzing voor de bijzondere reis naar Jeruzalem in de even zo bijzondere, eenmalig afwijkende opdrachtomschrijving uit 1436. Zij staven dat vermoeden met andere documenten, die zich eveneens laten verklaren wanneer Jan inderdaad in die periode naar Palestina is geweest. Hun publicaties zijn ook opgenomen in de bibliografie van *De weg naar Van Eyck*. Maar de auteurs daarvan brengen alleen

181 Kemperdick en Lammertse 2012, 105-106.

182 Zie noot 170.

183 Zie pagina 33.

184 Sterling 1976, 30. Zie ook pagina 22 en noot 106.

– en specifiek bij de beschrijving van *Drie Maria's aan het graf* – de reis van 1426 in verband met Jeruzalem. De opdracht uit 1436 wordt enkel door Borchert vermeld in de levensbeschrijving van Jan van Eyck. Het mogelijke doel ervan, zoals geopperd door Dhanens en Châtelet, wordt niet genoemd en dus ook niet weersproken of weerlegd.

6. DE OPDRACHTGEVER

Meer duidelijkheid over de mogelijke opdrachtgever van *Drie Maria's aan het graf* zou ook bij kunnen dragen aan een meer precieze datering ervan, en daarmee een toeschrijving vergemakkelijken. Zo meent bijvoorbeeld Van Os – die in 1981 aanvullend reageert op het onderzoek van Van Asperen de Boer en Giltaij – in de afbeelding van het Heilig Graf en de stad Jeruzalem een indicatie te zien dat het wellicht een pelgrim was die de opdracht voor het paneel heeft gegeven. Omdat de voorstelling herinneringen oproept aan een pelgrimsreis, waarbij de verering van het Heilig Graf het belangrijkste doel was, ziet hij het schilderij als een ‘tot devote aandacht stemmend souvenir’. Het past volgens hem dan ook in de iconografische traditie die voortkwam uit deze verering, en met name in het midden van de vijftiende eeuw bijzonder populair was.¹⁸⁵ Specifieker dan dit wordt de auteur echter niet.

Ook Van der Wal en Lammertse menen in *De weg naar Van Eyck* (2012) dat de schilder de nadruk heeft willen leggen op het Heilig Graf en Jeruzalem, zodat misschien een Jeruzalemganger de opdracht voor het paneel heeft gegeven. Daarom is het in het verleden in verband gebracht met de Brugse familie Adornes. Diverse leden daarvan zijn in de vijftiende eeuw naar het Heilig Land geweest. Bovendien heeft de familie in Brugge de Jeruzalemkapel laten bouwen. Uit een testament is bekend dat zij twee schilderijen van Van Eyck bezaten; het Rotterdams paneel wordt daarin echter niet genoemd.¹⁸⁶ Op de website van Museum Boijmans van Beuningen oppert ook conservator Lammertse – gefilmd in Brugge – de mogelijkheid dat de familie de opdrachtgever van het paneel was. In dat geval zou het voor de kapel kunnen zijn gemaakt. Daarvoor zijn echter geen aanwijzingen. In hetzelfde filmpje vindt de Brugse stadsarchivaris Geirnaert het echter niet aannemelijk dat het schilderij in het bezit van de familie is geweest, en daarna zou zijn verkocht of verplaatst.¹⁸⁷

Opmerkelijk aan de door de familie gestichte Jeruzalemkapel is dat de bovenzijde van de toren buitengewoon veel lijkt op de afbeelding van de Rotskoepel in het Rotterdams paneel

¹⁸⁵ Van Os 1981, 40.

¹⁸⁶ Van der Wal en Lammertse 2012, 295. Beide schilderijen hadden St. Franciscus als onderwerp.

¹⁸⁷ <http://collectie.boijmans.nl/nl/verhalen/restauratie-jan-van-eyck>; laatst geraadpleegd 27-4-2017.

(afb. 13). Uit bouwhistorisch onderzoek blijkt dat de kapel in een aaneengesloten bouwphase is gerealiseerd tussen 1471 – na de terugkeer van Anselm Adornes uit het Heilig Land – en 1483.¹⁸⁸ Hij vervangt dan een eerdere versie, opgericht door Anselm's vader Pieter II, die eveneens op pelgrimstocht naar het Heilig Land was geweest.¹⁸⁹ Alhoewel daar geen harde aanwijzingen voor zijn lijkt het erop dat Anselm in Jeruzalem tot zijn plan kwam om na terugkomst het bestaande gebouw te vervangen door het huidige. In een testament, dat hij voorafgaand aan de reis heeft opgemaakt, stelt hij weliswaar verbeteringswerken voor, maar is geen sprake van het bouwen van een nieuwe kapel.¹⁹⁰ Onbekend is of de vormgeving van de toren tot stand is gekomen op basis van een voorstel van Anselm, of geïnspireerd is door andere voorbeelden, zoals bijvoorbeeld *Drie Maria's aan het graf*.

Eerder al (1959) heeft ook Squilbeck zich gebogen over de vraag van wie de opdracht tot het paneel afkomstig kan zijn geweest. Hij wijst op het familiewapen van de Bourgondische staatsman Philippe de Commynes, dat rechtsonder op het paneel is afgebeeld. In eerdere onderzoeken werd deze familie al genoemd als mogelijk eerste bezitter van het paneel. Deze hypothese werd echter van de hand gewezen omdat Philippe pas in 1457 is geboren, ruim na de dood van Jan van Eyck. Het afgebeelde wapenschild bevat bovendien de Orde van St. Michael die pas is opgericht in 1469.¹⁹¹ Voor Squilbeck zijn dit echter geen doorslaggevende argumenten, aangezien hij met zijn artikel juist wil aantonen dat het schilderij later dan van Eyck is gemaakt. Uit onderzoek is duidelijk geworden dat het blazoën een overschildering is. Maar ook daar mogen, volgens de auteur, geen conclusies aan worden verbonden. Het paneel bleek immers aan de rechterzijde ingekort, zodat het wapen opnieuw kan zijn aangebracht. Philippe de Commynes is in dat geval nog steeds niet uit te sluiten als eerste bezitter of opdrachtgever. Nader onderzoek zou volgens hem uitkomst kunnen bieden.¹⁹²

Dat gebeurt in 1987 door Van Asperen de Boer en Giltaij, die bevestigen dat het wapen later is aangebracht.¹⁹³ Van der Wal en Lammertse nemen dit over in *De weg naar Van Eyck*. Wanneer het blazoën is geschilderd blijft voor hen onduidelijk, maar zij veronderstellen dat dit vóór het eind van de zeventiende eeuw is gebeurd. Dan verandert het namelijk en wordt er een kruis aan toegevoegd. Volgens zowel de onderzoekers als de auteurs is daarmee echter nog niet aangetoond dat het schilderij van De Commynes is geweest. Hetzelfde

188 Esther 1983, 62-64. Anselm Adornes en zijn zoon Jan hebben een pelgrimsreis gemaakt van 19 februari 1470 tot 4 april 1471.

189 Geirnaert 1983, 16-19. Pieter II deed dat samen met zijn broer Jacob, die hem tijdens zijn tocht heeft vergezeld.

190 Esther 1983, 62-64.

191 Het geboortjaar van Philippe de Commynes (andere schrijfwijze: Philippe de Commynes) staat niet vast. Over het algemeen wordt ervan uitgegaan dat hij ca. 1447 is geboren.

192 Squilbeck 1959, 54: 'On a écarté facilement, et même trop facilement, la difficulté en déclarant le collier avait été ajouté tardivement'.

193 Van Asperen de Boer en Giltaij 1987, 269.

wapenschild werd – zij het in verschillende kleuren – door tientallen andere families gevoerd. En aangezien het op het schilderij is aangebracht in een bruin-grijze tint, laat het zich niet exclusief toewijzen.¹⁹⁴

6.1 CONCLUSIES

- Wie de opdrachtgever van het paneel is geweest is niet met zekerheid vast te stellen. De in de catalogus gesuggereerde relatie tussen *Drie Maria's aan het graf*, Jan van Eyck en de familie Adornes is alleen mogelijk wanneer Pieter II de opdrachtgever is geweest. Uit zijn testament is bekend dat hij bij zijn dood twee andere schilderijen van Van Eyck naliet. Als het schilderij inderdaad ooit in zijn bezit is geweest, dan kan het alleen maar niet in het testament zijn opgenomen omdat hij er eerder afstand van heeft gedaan. Maar ook toen al werd er groot belang toegekend aan het werk van de gebroeders Van Eyck. Bovendien was de familie Adornes innig betrokken bij Jeruzalem en eigenaar van zowel de Jeruzalemkapel als twee andere panelen van Jan van Eyck. Het is daarom onwaarschijnlijk dat zij een schilderij van Jan van Eyck, waarop het Heilig Graf is afgebeeld tegen de achtergrond van gebouwen uit Jeruzalem, zouden afstaan.
- Los van de vraag aan welke familie het toebehoorde kan het afgebeelde wapenschild niet ouder zijn dan 1469. Als het van de opdrachtgever van het schilderij was, en – zoals Squilbeck suggereert – later opnieuw is aangebracht nadat het eerdere is verloren gegaan bij inkorting van het paneel, dan kan het paneel niet door Jan van Eyck zijn geschilderd.

7. TOESCHRIJVEN OF ERNAARTOE SCHRIJVEN?

Uit mijn onderzoek is duidelijk geworden dat een aantal jaartallen cruciaal kunnen zijn voor de toeschrijving van *Drie Maria's aan het graf* aan een van de gebroeders Van Eyck. Vandaar dat ik mijn eindconclusie inleid met een opsomming daarvan, met daarbij de overwegingen die het meer of minder aannemelijk maken dat het schilderij rond die periode is gemaakt.

¹⁹⁴ Van der Wal en Lammertse 2012, 295.

Vóór 1426

Hubert van Eyck is in 1426 overleden, zodat bij een latere datering van het paneel het werk onmogelijk van zijn hand kan zijn. Op basis van het dendrochronologisch onderzoek is hij niet met zekerheid uit te sluiten als schilder van het paneel. De boom waaruit het hout afkomstig is, kan in 1419 zijn geveld. Uit het onderzoek van Klein blijkt dat een enkele keer de opslagtijd ervan buitengewoon kort was (*Rolin Madonna*), zodat het hout nog tijdens het leven van Hubert kan zijn verwerkt. De ouderdom van de boom en de statistisch gemiddelde dikte van het spinthout maken echter een latere kapdatum (1423) meer aannemelijk. De gemiddelde droogtijd van het hout bedroeg in de vijftiende eeuw waarschijnlijk tien jaren. In de werkplaats van Van Eyck was een langere opslagtijd echter niet ongebruikelijk. Het paneel is dus naar alle waarschijnlijkheid pas ruim na het overlijden van Hubert beschilderd. Dit wordt naar mijn idee bevestigd door de stilistische kenmerken van het paneel. Hubert was in de jaren voor zijn dood immers al bezig met het middenpaneel van het *Lam Gods*, dat kwalitatief superieur is aan het Rotterdamse paneel. En tot slot wijst ook de iconografie van het schilderij op een latere totstandkoming ervan.

1427-1430

De auteurs van *De weg naar Van Eyck* brengen de achtergrond van het schilderij in verband met de tweede reis van Jan van Eyck in 1426, die volgens hen naar Jeruzalem kan hebben gevoerd. Dan kan het paneel pas in 1427 door hem zijn geschilderd. In dat geval is het een van zijn vroege werken, en is de mindere kwaliteit ervan te begrijpen. De reis verklaart ook de aanwezigheid van de Rotskoepel. De overige genoemde iconografische kwesties blijven echter onbeantwoord. Het dendrochronologisch onderzoek sluit 1427 niet uit, maar vindt een latere datering meer aannemelijk. De omschrijving van de reis uit 1426 in de boekhouding van Filips de Goede is nagenoeg identiek aan die van andere reizen. Wat betreft de bestemming kunnen daar geen conclusies uit worden getrokken. Wel blijkt uit die administratie dat Jan in deze periode maar betrekkelijk kort is weggeweest. Mocht hij niettemin in dat jaar naar Palestina zijn gegaan, dan heeft hij daarna zeker goede tekeningen van de stad gehad. Dan dringt zich de vraag op waarom hij Jeruzalem niet volledig en bovendien tamelijk gebrekkig heeft weergegeven. Ook is het in dat geval bijzonder dat hij, noch zijn navolgers, het stadsgezicht in later werk hebben herhaald.

1430-1435

De weg naar Van Eyck vermeldt dat het schilderij omstreeks 1430-1435 is gemaakt, en volgt daarmee de volgens het dendrochronologisch onderzoek meest aannemelijke periodisering. Deze overlapt die van het *Lam Gods*, dat in 1432 door Jan is voltooid, en waaraan hij dus in de voorafgaande jaren heeft gewerkt. Terwijl dit altaarstuk algemeen wordt gezien als een

van zijn meesterwerken, wordt het min of meer gelijktijdige *Drie Maria's aan het graf* door de auteurs van *De weg naar Van Eyck* als een vroeg werk beschouwd. In dat geval zou dus ook het *Lam Gods* als een vroeg werk moeten worden bestempeld. De schilder heeft volgens hen, in min of dezelfde periode (1430), waarschijnlijk ook de *Kruisiging van Christus* geschilderd, die zich nu in Berlijn bevindt (afb. 13).¹⁹⁵ Ook daarin zijn een stadsgezicht op Jeruzalem en besneeuwde bergtoppen te zien. De afgebeelde octagonale, overkoepelde centraalbouw wijkt hier echter sterk af van de Rotskoepel. De weergave ervan lijkt eerder een bevestiging van de theorie van Krinsky, dan het werk van een schilder die, een paar jaar na een verkenningsreis, zijn aldus opgedane indrukken verbeeldt. De datering van het Berlijnse paneel is weliswaar min of meer gelijk aan die van het Rotterdamse, maar bij dit laatste wordt een marge van vijf jaren gehanteerd. Daaruit is af te leiden dat het volgens de auteurs mogelijk later is geschilderd dan de *Kruisiging van Christus*. Niettemin wordt alleen bij de beschrijving van *Drie Maria's aan het graf* beweerd dat het de vroegst afbeelding bevat van besneeuwde bergtoppen in de Nederlands schilderkunst.

Een datering tussen 1430 en 1435 wordt eigenlijk alleen ondersteund door het dendrochronologisch onderzoek, dat 1433 ziet als het meest aannemelijke jaar waarin het hout zal zijn verwerkt. Daarbij moet bovendien worden aangetekend dat onderzoeker Klein zelf meent dat zijn dendrochronologische analyses niet meer dan een terminus post quem opleveren. Zijn onderzoek sluit dus niet uit dat het schilderij later is gemaakt is.

De in het bibliografisch overzicht besproken boeken komen – zonder uitzondering – ook voor in de literatuurlijst van *De weg naar Van Eyck*. Toch worden de daarin aangevoerde argumenten, die kunnen wijzen op een latere totstandkoming van het paneel, door de auteurs van de tentoonstellingscatalogus amper of niet genoemd of behandeld. Wel weerspreken zij op geloofwaardige wijze Squilbeck's opvatting naar aanleiding van de Hebreeuwse letters in het schilderij. Maar overige argumenten, zoals die ten aanzien van de wapens, worden – zonder overtuigende verklaring – niet zwaarwichtig genoeg bevonden om hun standpunt te wijzigen. De uitkomsten van het onderzoek door Van Asperen de Boer en Giltaij volgen ze wel in grote lijnen. Maar waar deze *Drie Maria's aan het graf* nog beschrijven als 'een vroeg werk van de Groep van Eyck' staat het in de tentoonstellingscatalogus als een schilderij van 'Jan van Eyck (?)'. Zowel de selectie als de interpretatie van de door hen te berde gebrachte argumenten doen vermoeden dat het niet zo zeer deze zijn die Jan van Eyck aanwijzen als schilder, maar dat andersom de wens dat hij de maker van het paneel is de keuze en de duiding van de argumenten heeft bepaald.

195 Zie ook noot 87. Kemperdick 2012, 290-292: 'Waarschijnlijk is het werk niet alleen afkomstig uit de werkplaats van Van Eyck, maar van de hand van de meester zelf'.

1435-1441

Heeft Jan van Eyck *Drie Maria's aan het graf* dan wellicht aan het eind van zijn leven geschilderd? Afgaande op de beschrijvingen van de reisopdrachten aan de schilder is het aannemelijker dat hij in 1436 naar Jeruzalem is geweest, dan eerder. Deze reis werd immers niet alleen eenmalig afwijkend verantwoord in de boekhouding, maar was bovendien duidelijk langer. Ook min of meer gelijktijdige, andere documenten wijzen in dezelfde richting.¹⁹⁶ Noch het onderzoek van Klein, noch dat door Van Asperen de Boer sluiten per se uit dat het werk later is gemaakt dan 1436. Maar stilistisch is het op geen enkele manier geloofwaardig te maken dat dezelfde schilder die enige jaren eerder het *Lam Gods* voltooide, vervolgens een schilderij vervaardigt, waarvan de stad in de achtergrond in de latere literatuur wordt omschreven alsof deze is getroffen door een aardbeving.¹⁹⁷ Hoe kan een schilder die beroemd is geworden vanwege zijn detailrealisme in staat zijn tot een foutieve weergave van een helm, of geneigd zijn tot het afbeelden van fantasiekleding? En als de kostuums en wapens inderdaad zouden zijn gebaseerd op toneelattributen, hoe toevallig is het dan dat deze vooruitlopen op de daadwerkelijke vormgeving ervan enige decennia later? De ondertekening wijst weliswaar op een overeenkomst met die in het *Lam Gods*, maar onderzoek van zowel Dijkstra als Streeton heeft duidelijk aangetoond dat deze hooguit, maar niet zeker, aanwijzingen biedt voor de werkplaats waaruit het schilderij afkomstig is. Hij toont niet per se de hand van de daadwerkelijke meester van de werkplaats. En tot slot blijven ook bij deze datering de overige iconografische kwesties onopgelost.

Na 1441?

Het dendrochronologisch onderzoek noemt 1433 als aannemelijke terminus post quem. Onderzoek aan de panelen van de werkplaats van Van Eyck laat echter ook bewaartijden zien van het hout die aanmerkelijk langer zijn dan het door Klein, voor de vijftiende eeuw, aangenomen gemiddelde van tien jaren. Bovendien onderkent hij dat dit van werkplaats tot werkplaats kon verschillen. Het gebruik van het hout na 1441 is dus niet onmogelijk.

De in het artikel van Van Asperen de Boer en Giltaij gepresenteerde onderzoeksresultaten zijn gerelativeerd door Dijkstra en Streeton. Zowel de ondertekening als de verfopbouw en -samenstelling zijn werkplaatsgebonden en kunnen dus ook door leerlingen zijn uitgevoerd. Na opheffing van de werkplaats worden deze of zelf meester, of gaan zij elders werken. In het eerste geval is er geen dwingende reden om meteen van stijl of techniek te veranderen. Dat dit gaandeweg gebeurt ligt echter wel voor de hand. Volgens Borchert is de werkplaats

¹⁹⁶ Zie ook pagina 34.

¹⁹⁷ Zie ook pagina 27.

ca. 1450 opgeheven, toen Jans weduwe Brugge verliet.¹⁹⁸ Het is dus zeer wel mogelijk dat in de eerste jaren daarna in Brugge de werkmethodes van de Van Eycks nog werden beheerst en toegepast.

De vroegste bekende afbeelding waarin de stad Jeruzalem herkenbaar voorkomt is niet de houtsnede door Reuwich uit 1486, maar een illuminatie door Le Tavernier uit 1455 (afb. 7). Zijn weergave van de stad laat bovendien overeenkomsten zien met die in *Drie Maria's aan het graf*.¹⁹⁹ Het jaar waarin Tavernier zijn tekening heeft gemaakt, stemt overeen met de datering van de wapenrusting in het schilderij door Squilbeck. De voet van de tombe is laatgotisch en zou dus ook gekend zijn in de tweede helft van de vijftiende eeuw. De door de auteur genoemde Hebreeuws tekens blijken enkel decoratief bedoeld, zodat het begrip ervan geen rol speelt in de datering.

7.1 EINDCONCLUSIE

De vraag wie de maker is van *Drie Maria's aan het graf* is al sinds de negentiende eeuw onderwerp van kunsthistorische discussie. Het beschikbaar komen van natuurwetenschappelijke technieken heeft meer inzicht opgeleverd in het maakproces. Maar – mede door het ontbreken van voldoende vergelijkingsmateriaal – zijn de voor een toeschrijving vereiste onbetwistbare data nog niet voorhanden. De kunsthistorische literatuur biedt evenmin voldoende aanknopingspunten om definitief te bepalen wie het schilderij heeft vervaardigd. Maar uit mijn literatuuronderzoek is gebleken dat er wel voldoende informatie beschikbaar is om aan te tonen dat het niet waarschijnlijk is dat een van de gebroeders Van Eyck de schilder van het paneel is.

Alle in de literatuur geopperde dateringen van het schilderij die een toeschrijving aan een van de broers mogelijk zouden maken, roepen vragen op. Dan weer is het minder aannemelijk vanwege het dendrochronologisch onderzoek, dan weer staan de stijl of iconografische aspecten deze in de weg. Alleen door de in de bestaande literatuur geopperde bezwaren daartegen te negeren of als 'niet onoverkomelijk' te classificeren is het mogelijk een van de gebroeders Van Eyck aan te wijzen als schilder van het paneel. Maar bij een datering na 1455, ruim na het overlijden van Jan, vallen alle puzzelstukken op hun plek. Concluderend lijkt het me dan ook alleszins aannemelijk dat *Drie Maria's aan het graf* is geschilderd in de periode vlak na 1455. De maker ervan heeft waarschijnlijk als leerling gewerkt in de niet lang daarvoor ontbonden werkplaats van Jan Van Eyck.

¹⁹⁸ Borchert 2012, 88.

¹⁹⁹ Zie ook pagina 20.

De toeschrijving in *De weg naar Van Eyck*, waarbij sprake is van ‘Jan van Eyck (?)’, gaat mijns inziens volstrekt voorbij aan de door de auteurs klaarblijkelijk wel geraadpleegde literatuur. Het paneel rekenen tot een van de werken van de ‘Groep Van Eyck’, zoals Van Asperen de Boer en Giltaij doen, is naar mijn idee tot op zekere hoogte te verdedigen. Daarvoor moet dan wel de invulling van deze omschrijving worden verbreed tot leerlingen, die – na het ontbinden van de werkplaats – nog steeds herkenbaar de daar geleerde technieken hebben toegepast. Maar omdat dezelfde auteurs menen dat het een vroeg werk van de groep is, sluit ik me uiteindelijk aan bij Dhanens, die de schilder van *Drie Maria’s aan het graf* aanduidt als een ‘anonieme epigoon’. Het schilderij zou dan ook het beste kunnen worden omschreven als: *Drie Maria’s aan het graf*, omgeving Jan van Eyck, na 1455.

AFBEELDINGEN



Afb. 1: *Drie Maria's aan het graf*, Jan van Eyck (?), ca. 1430-1435, olieverf op paneel, 71,5 x 90 cm.
Bron: Van der Wal en Lammertse 2012, 285.



Links, afb. 2: Rotskoepel(moskee), Jeruzalem
Bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Rotskoepel#/media/File:Israel-2013\(2\)-Jerusalem-Temple_Mount_Dome_of_the_Rock_\(SE_exposure\).jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Rotskoepel#/media/File:Israel-2013(2)-Jerusalem-Temple_Mount_Dome_of_the_Rock_(SE_exposure).jpg).

Afb. 3: 'De gevangenneming van Christus', in: *Turijns Getijdenboek* fol. 24r (verloren gegaan), ca. 1380-1450. Bron: Pächt 1989, 185.

Painting/ Museum, Inv.-No.	Board	Number of growth rings	Youngest growth ring	Earliest felling date: 9 sapwood rings	Estimated felling date: 15 sapwood rings
<i>Virgin in a Church</i> B, 525 C	I	158	1307	1316	1322
<i>Stigmatization of St.-Francis</i> TU	I II	87 ¹ 84 ¹	1359 1365	1374	1380
<i>Donor</i> ASL, NGK 728	I	107	1366	1375	1381
<i>Head of Christ</i> B, 528 A	I	88	1377	1386	1392
<i>Portrait of a Man with a Ring</i> BUC	I	123	1377	1386	1392
<i>Stigmatization of St.-Francis</i> PHI, 314	I	83 ²	1307	1392	1398
<i>Giovanni Arnolfini</i> B, 523 A	I	177 ²	1382	1392	1398
<i>Baudouin de Lannoy</i> B, 525 G	I	179 ²	1383	1392	1398

Tabel 1: Planken van aan Jan van Eyck toegeschreven panelen.
Bron: Klein 1995, 151.

Painting/ Museum, Inv.-No.	Board	Number of growth rings	Youngest growth ring	Earliest felling date: 9 sapwood rings	Estimated felling date: 15 sapwood rings
<i>Portrait of a Man</i> PHI, 315	I	96	1391	1400	1406
<i>St. Jerome</i> DET, 25.4	I	86	1401	1410	1416
<i>Virgin and Child</i> priv. coll.	I	204	1404	1413	1419
<i>Three Marys at the Tomb</i> ROT, 2449	I II III	223 ³ 136 213 ³	1407 1319 1408	1417	1423
<i>Lucca Madonna</i> FFM, 944	I II III	153 78 97	1366 1413 1408	1422	1428
<i>Rolin Madonna</i> PL	I II III	195 ⁴ 134 198 ⁴	1417 1386 1416	1426	1432
<i>Portrait of a Man</i> NY, 32.100.41	I II	110 66	1422 -	1431	1437

Tabel 2: Planken van aan Jan van Eyck toegeschreven panelen.
Bron: Klein 1995, 152.

Schilderij en kunsthistorische datering*	Aantal jaarringen	Jongste jaarring	Vroegste kapdatum (9 jaarringen spinthout)	Geschatte kapdatum (15 jaarringen spinthout)	Droogtijd**
<i>Madonna in de kerk</i> , (Berlijn GG 525C) ca. 1438	158	1307	1316	1322	16
<i>Stigmatisatie van St. Franciscus</i> , (Turijn) ca. 1430-1432	84	1365	1374	1380	50
<i>Donor</i> (Keulen ASL 728)	107	1366	1375	1381	
<i>Salvator Mundi</i> , (Berlijn 528A) ca. 1438	88	1377	1386	1392	46
Portret van een man met een ring, (Sibiu) ca. 1438	123	1377	1386	1392	46
<i>Stigmatisatie van St. Franciscus</i> , (Philadelphia MA 315), ca. 1430-1432	83	1307	1392	1398	32
<i>Giovanni Arnolfini</i> (Berlijn GG 523A) ca. 1438	177	1382	11392	1398	40
<i>Baudoin de Lanoy</i> (Berlijn GG 525G) ca. 1436-1438	179	1383	1392	1398	38
<i>Portret van een man</i> (Philadelphia MA 315) na 1441?	96	1391	1400	1406	?
<i>St. Hieronymus</i> (Detroit IA 25.4) ca. 1435	86	1401	1410	1416	19
<i>Rolin Madonna</i> (Parijs PL 1271) 1430-1434	195	1417	1426	1432	2?
<i>Drie Maria's aan het Graf</i> (Rotterdam BB 2449) ca. 1425-1435	213	1408	1417	1423	2-12
<i>Lucca Madonna</i> (Frankfurt SM 944) ca. 1437	78	1413	1422	1428	9
<i>Portret van een Man</i> (New York MM 32.100.41) 1460-1465	110	1422	1431	1437	23

Tabel 3: Droogtijden hout van panelen Jan van Eyck volgens tabellen van P. Klein.

* Datering gebaseerd op vermeldingen website van museum.

** Droogtijd uitgaande van geschatte kapdatum.

Rood: Werken waarvan de toeschrijving ter discussie staat, dan wel zeker niet (meer) aan Jan van Eyck worden toegeschreven.



Afb. 4: 'Civitas Iherusalem', Erhard Reuwich, 1486, 150 x 600 mm / houtsnede uit: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*. Mainz 1486.

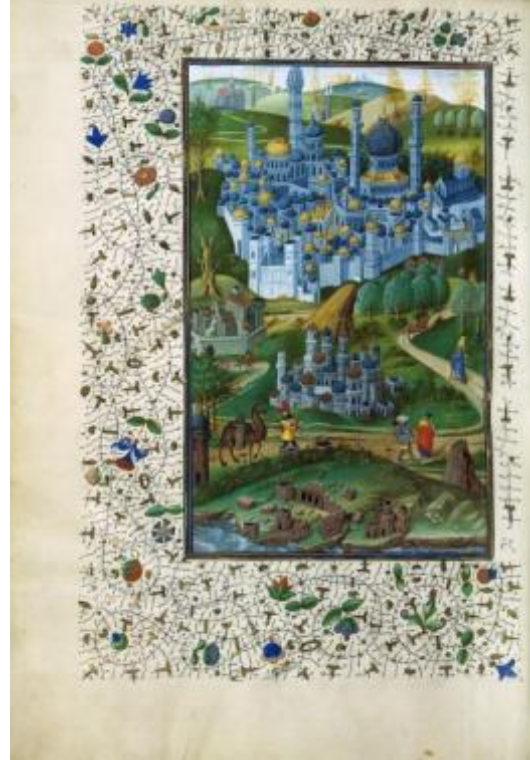
Bron: Ancient maps of Jerusalem, The Jewish National and University Library & The Hebrew University of Jerusalem; <http://www.jnul.huji.ac.il/dl/maps/jer/html/jer030.htm>



Afb. 5: beeld en info:

'Strijd onder de muren van Jeruzalem', Jean le Tavernier, ca.1460.

Bron: Brussels, Bibl. Royale, MS 9066, fol. 146v ca. 1460.



Links, afb. 6: *Christus aan het kruis*, naar Van Eyck?, olieverf op paneel, 46 x 31 cm., Ca' d'Oro Venetië.

Bron afbeelding: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Bottega_di_jan_van_eyck%2C_crocifissione%2C_01.JPG

Afb. 7: 'Jérusalem, terre de pèlerinage', illuminatie door Jean le Tavernier in: Bertrandon de la Broquière, *Voyage en la terre d'Outremer*, 1455, Paris, BNF, Mss, fr. 9087, f. 85v., ca. 390 x 280 mm.

Bron: http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/old/fla_416.htm.



Afb. 8: 'Complaincte de Jherusalem contre Rome' in: *Psalterium* door Huon de St. Quentin, 1190-1200; 1290-1300, perkament 255 x 165 mm., Koninklijke Bibliotheek Den Haag ms. 76 F5.
Bron: Medieval Manuscripts in Dutch Collections, www.mmdc.nl.



Afb. 9: Kaart van het Heilig Land door Matthew Paris, in: *Chronica majora*, Vol. I, St. Albans ca. 1240-1253, Corpus Christi College, Universiteit van Cambridge (MS 26).
Bron: Drake Boehm en Holcomb 2016, 27.



Links, afb. 10: 'De Kruisiging', Jan van Eyck?, in: *Turijns Getijdenboek* ca. 1380-1450, fol. 48v.
Bron afbeelding: https://en.wikipedia.org/wiki/Turin-Milan_Hours#/media/File:Meister_%27H%27_des_Turin-Mailänder_Gebetbuches_001.jpg

Afb. 11: *De wederopstanding*, Hans Memling, ca. 1490, olie op paneel, centraal paneel 62 x 45 cm.
Bron afbeelding: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/triptyque-de-la-resurrection-panneau-central-la-resurrection>.



Links, afb. 12: Jeruzalemkapel, Brugge.

Bron afbeelding:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brugge_Jeruzalemkerk_R02.jpg.

Afb. 13: *Kruisiging van Christus*, Jan van Eyck (?), ca. 1430, eikenhout, overgebracht op linnen, 43 x 26 cm.

Bron: Kemperdick 2012, p. 291-291.

BIBLIOGRAFIE

- M. Ainsworth (red.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges: an interdisciplinary approach*, New York en Brugge 1995.
- J. van Asperen de Boer en J. Giltay, 'Een nader onderzoek van "De drie Maria's aan het H. Graf" – een schilderij uit "De groep van Eyck" in Rotterdam', *Oud Holland* 101 (1987), 4, 254-275.
- T-H. Borchert, 'Jan van Eyck – Mythe en documenten', in S. Kemperdick en F. Lammertse (red.), *De weg naar Van Eyck* (tent. cat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), Rotterdam 2012.
- A. Châtelet, *Hubert et Jan Van Eyck: créateurs de l'Agneau mystique*, Dijon 2011.
- E. Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerpen 1980.
- J. Dijkstra, 'Het materieel-technisch onderzoek', in: B. Ridderbos en H. van Veen (red.), 'Om iets te weten van de oude meesters': *De Vlaamse primitieven, herontdekking, waardering en onderzoek*, Nijmegen 1995.
- B. Drake Boehm en M. Holcomb, 'Introduction: Art and Medieval Jerusalem', in: B. Drake Boehm en M. Holcomb (red.), *Jerusalem 1000-1400: Every People Under Heaven* (tent. cat. New York Metropolitan Museum of Art), New York 2016.
- J. Esther, 'Monumentenbeschrijving en bouwgeschiedenis van de Jeruzalemkapel', in: N. Geirnaert en A. Vandewalle, *Adornes en Jeruzalem: internationaal leven in het 15de- en 16e eeuwse Brugge* (tent.cat. Jeruzalemkapel Brugge), Brugge 1983.
- M. Faries, 'Technical Studies of Early Netherlandish Painting: A Critical Overview of Recent Developments', in: M. Faries en R. Spronk, *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitations & Perspectives*, Cambridge (VS) en Turnhout 2003.
- N. Geirnaert, 'De Adornes en de Jeruzalemkapel. Internationale contacten in het laatmiddeleeuwse Brugge', in: N. Geirnaert en A. Vandewalle, *Adornes en Jeruzalem: internationaal leven in het 15de- en 16e eeuwse Brugge* (tent.cat. Jeruzalemkapel Brugge), Brugge 1983.
- J. Giltaij, 'Three Maries at the tomb', in: E. Berkhof-Haig, J. Giltaij, F. Lammertse (red.), *Van Eyck to Bruegel: 1400 to 1550, Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boijmans-van Beuningen Rotterdam*, Rotterdam 1994.
- M. Holcomb en B. Drake Boehm, 'Experiencing Sacred Art in Jerusalem', in: B. Drake Boehm en M. Holcomb (red.), *Jerusalem 1000-1400: Every People Under Heaven* (tent. cat. New York Metropolitan Museum of Art), New York 2016.
- J. de Jong, *Architectuur bij de Nederlandsche schilders vóór de Hervorming*, Amsterdam 1934.
- J. de Jong, 'Mag het paneel voorstellend de "Drie Maria's aan het Heilig Graf" (verz. Sir Cook Richmond) wel aan Van Eyck worden toegeschreven', in: J. Duverger (red.), *Handelingen van het 3e Congres voor Algemeene Kunstgeschiedenis*, Gent 1936.
- L. Kaemmerer, *Hubert und Jan van Eyck*, Bielefeld 1898.

- S. Kemperdick, 'Jan van Eyck (?), Kruisiging van Christus', in: S. Kemperdick en F. Lammertse (red.), *De weg naar Van Eyck* (tent. cat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), Rotterdam 2012.
- S. Kemperdick en F. Lammertse, 'De schilderkunst rond 1400 en het vroege werk van Jan van Eyck', in: S. Kemperdick en F. Lammertse (red.), *De weg naar Van Eyck* (tent. cat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), Rotterdam 2012.
- P. Klein, 'Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier van der Weyden', in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 23 (1981), 113-123.
- P. Klein, 'Dendrochronological analyses of panels from the fifteenth and sixteenth centuries', in: E. Berkhof-Haig, J. Giltaij, F. Lammertse (red.), *Van Eyck to Bruegel: 1400 to 1550, Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam*, Rotterdam 1994.
- P. Klein, 'Dendrochronological Findings of the Van Eyck-Christus-Bouts Group', in M. Ainsworth (red.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges: an interdisciplinary approach*, New York en Brugge 1995.
- P. Klein, 'Dendrochronological Analyses of Netherlandish Paintings', in: M. Fairies en R. Spronk (red.), *Recent developments in the technical examination of early Netherlandish painting: Methodology, Limitations & Perspectives*, Cambridge en Turnhout 2003.
- C. Krinsky, 'Representations of the Temple of Jerusalem before 1500', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33 (1970), 1-19.
- B. Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Rome, Freiburg en Wenen 1987.
- R. Maere, 'Over het Afbeelden van bestaande gebouwen in het Schilderwerk van Vlaamsche Primitieven', *Kunst der Nederlanden I* (1930-1931), 201 ff.
- H. van Os, 'Opstanding of Heilig Graf, enkele opmerkingen over de ikonografie van *De drie Maria's aan het Graf* uit de Groep van Eyck', *Oud Holland* 105 (1991), 1, 39-40.
- O. Pächt, *Van Eyck: Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 1989.
- E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*, New York etc. 1971.
- H. von Sonnenberg, 'Discussion', in M. Ainsworth (red.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges: an interdisciplinary approach*, New York en Brugge 1995.
- J. Spronk, 'Dendrochronology', in: Koldewij e.a., *Hieronymus Bosch, Painter and Draftsman: Technical Studies*, Brussel 2016.
- J. Squilbeck, 'Une oeuvre énigmatique, "les Trois Marie au Tombeau" du Musée Boijmans à Rotterdam', *Revue Belge d'Archéologie et d'histoire de l'art* XXVIII (1959), 1-2, 53-77.
- J. Sterling, 'Jan van Eyck avant 1432', *Revue de l'Art* 33 (1976), 7-82.
- N. Streeton, *Perspectives on the Painting Technique of Jan van Eyck: Beyond the Ghent Altarpiece*, Londen 2013.
- N. van der Wal en F. Lammertse, 'Jan van Eyck (?): Drie Maria's aan het graf', in: S. Kemperdick en F. Lammertse (red.), *De weg naar Van Eyck* (tent. cat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen), Rotterdam 2012.

- W. Weale, *Hubert and John van Eyck: Their Life and Work*, Londen 1908.
- W.H. Weale en M.W. Brockwell, *The Van Eycks and Their Art*, Londen 1912.