

# Prestigieuze vroomheid

*Het devotieportret als betekenisdrager in de werken van Jan van Eyck*



Bachelorwerkstuk  
Moos Engelbertink  
Prof. Dr. Koldewij

# Inhoudsopgave

|                                                                                                                    |        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Inleiding                                                                                                          | 3      |
| Hoofdstuk 1: Van Eycks devotieportretten: een introductie                                                          | 6      |
| - 1.1 Opdrachtsituaties, motieven en de evolutie van het opdrachtgeversportret in het begin van de vijftiende eeuw | 6      |
| - 1.2 Het <i>Lam Gods</i> -retabel                                                                                 | 8      |
| - 1.3 <i>Madonna met kanselier Rolin</i>                                                                           | 10     |
| - 1.4 <i>Madonna met kanunnik Joris van der Paele</i>                                                              | 12     |
| - 1.5 Het <i>Dresden-triptiek</i>                                                                                  | 14     |
| - 1.6 Zijn de opdrachtgevers wel de opdrachtgevers?                                                                | 16     |
| <br>Hoofdstuk 2: Motieven en bedoelingen                                                                           | <br>24 |
| - 2.1 Prestige versus vroomheid                                                                                    | 24     |
| - 2.2 Plaatsvervanger in leven en dood                                                                             | 30     |
| - 2.3 (Bourgondische) politiek                                                                                     | 31     |
| - 2.4 Het portret als betekenisdrager                                                                              | 35     |
| <br>Conclusie                                                                                                      | <br>38 |
| Bibliografie                                                                                                       | 40     |
| Afbeeldingen                                                                                                       | 43     |
| Bijlagen                                                                                                           | 57     |

# Inleiding

De realistische manier waarop Jan van Eyck (ca. 1385/1390-1441<sup>1</sup>) de werkelijkheid uitbeeldt is al sinds zijn eigen tijd onderwerp van gesprek.<sup>2</sup> Van Eyck wordt gezien als uitvinder en beginpunt van de Noord-Europese schilderschool.<sup>3</sup> De werkelijke situatie ligt genuanceerder. Al eerder werden panelen beschilderd in een stijl die steeds meer naar Van Eycks realisme lijkt toe te werken. Een directe grondlegger van de stijl zou misschien gezocht moeten worden in zijn oudere broer Hubert van Eyck (ca. 1380/1385-1426). Hubert woont en werkt in Gent en is bezig aan een monumentaal altaarstuk wanneer hij in 1426 sterft. Dat altaar wordt volgens de overlevering afgemaakt door zijn jongere broer Jan en is het befaamde *Lam Gods*-retabel (afb. 1 en 2) dat zich nog steeds in de Sint-Baafskathedraal, de voormalige Janskerk, in Gent bevindt.<sup>4</sup> De gezamenlijke verantwoordelijkheid van de gebroeders Van Eyck voor het retabel wordt voor het eerst genoemd in het dedicatiekwatrijn op de lijst van het altaarstuk (afb. 3).<sup>5</sup>

De authenticiteit van dit kwatrijn is een veelbesproken onderwerp waar al jaren felle discussies over gevoerd worden. De meest recente discussie ontstond tussen Hugo van der Velden en Volker Herzner naar aanleiding van een artikel dat Van der Velden in 2011 schreef in *Simiolus*.<sup>6</sup> Hierin stelt Van der Velden dat het kwatrijn dat nu op de lijst is geschilderd, niet het originele kwatrijn is. Hij komt met een verbeterde versie waarbij de betekenis ongeveer hetzelfde blijft.<sup>7</sup> Volgens Herzner is het kwatrijn pas in de zestiende eeuw bedacht en dus niet authentiek.<sup>8</sup> Hoewel de discussie over het kwatrijn zich voortzet, blijft de naam van de opdrachtgever in alle studies hetzelfde: Joos Vijd (†1439). Op dezelfde buitenluiken als waar het kwatrijn opstaat, zijn Vijd en zijn vrouw afgebeeld. Waarschijnlijk zijn zij geportretteerd door Jan van Eyck. Ze zijn in ieder geval geschilderd in zijn kenmerkende,

---

<sup>1</sup> Over de geboortedatum van Jan van Eyck zijn veel verschillende hypothesen. In het vervolg van dit betoog zal de chronologie die Till-Holger Borchert geeft in Borchert, *Van Eyck*, Londen 2008 gehanteerd worden. Wanneer hier toch van wordt afgeweken, wordt dat aangegeven.

<sup>2</sup> Harbison, 1995, 394.

<sup>3</sup> Belting en Kruse, 1995, 9-10.

<sup>4</sup> In 1540 werd de status en het beheer van deze kerk gewijzigd en werd de zetel van het Sint-Baafskapittel, de kerk werd hierna bekend als de Sint-Baafskerk. In 1559 kreeg de kerk, na de herverdeling van de Nederlandse bisdommen, de status van kathedraal. Naar: Dhanens, 1976, 13.

<sup>5</sup> In de bijlage is het volledige dedicatiekwatrijn opgenomen in het Latijn en in vertaling naar Dhanens en Van der Velden.

<sup>6</sup> Van der Velden, 2011, 5-40, Herzner, 2011, 127-130, Van der Velden, 2011, 131-141 en Herzner, 2013-2014, 95-99.

<sup>7</sup> Van der Velden, 2011, 37-39. Ook de volgens Van der Velden originele inscriptie is opgenomen in de bijlage, met zijn vernieuwde vertaling.

<sup>8</sup> Herzner, 2011, 130.

realistische stijl. Op het moment van de voltooiing van het altaarstuk is Jan van Eyck als hofschilder in dienst van Filips de Goede (1396-1467), hertog van Bourgondië, en heeft diens toestemming nodig om te beginnen met het altaarstuk.<sup>9</sup> Dat Van Eyck niet louter voor de hertog hoefde te werken, blijkt uit zijn overgeleverde oeuvre waarin het lastig is om concrete werken naar de hertog terug te leiden.

Juist die andere opdrachtgevers zijn uitermate zichtbaar in zijn werk. Bijna de helft van zijn overgeleverde oeuvre bestaat uit autonome en devotieportretten.<sup>10</sup> De vier overgeleverde devotieportretten van Jan van Eyck, het *Lam Gods*-retabel (voltooid in 1432, afb. 1 en 2), *Madonna met kanselier Rolin* (voltooid ca. 1435, afb. 4), *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (1434-1436, afb. 5) en het *Dresden-triptiek* (1437, afb. 6 en 7), vormen een samenhangende groep. Deze werken zijn in de literatuur uitvoerig besproken en soms met elkaar in verband gebracht aan de hand van iconografie, Maria-devotie en de opdrachtgevers.<sup>11</sup> Opdrachtgeversonderzoek bekleedt al sinds het pionierswerk van James Weale (1832-1917) in de negentiende eeuw een belangrijke positie in de kunstgeschiedenis.<sup>12</sup> Het vormt een hulpmiddel bij het identificeren van kunstobjecten en het bepalen van hun historische significantie of oorspronkelijke functies. Hierbij wordt gebruik gemaakt van hulpbronnen als archiefstukken en originele inscripties. De opdrachtgevers van Van Eycks devotieportretten zijn al vaker beschreven, maar nergens wordt hun weergave systematisch besproken en in verband gebracht met de motieven die deze opdrachtgevers konden hebben met het incorporeren van hun eigen portret in een religieus schilderij.

Volgens Maximiliaan Martens kan een schilderij met opdrachtgever opgevat worden als een product waarin de mentaliteit van die opdrachtgever en zijn maatschappelijke omstandigheden tot uiting komen.<sup>13</sup> Dit laatste neem ik als uitgangspunt in de onderzoeksvraag van deze bachelorscriptie, namelijk: wat wilden deze specifieke opdrachtgevers (Joos Vijd en Elisabeth Borluut, Joris van der Paele (ca. 1370-1443), Nicolas Rolin (1376-1462) en de onbekende opdrachtgever op het Dresdense triptiek) met de door hen in opdracht gegeven panelen bewerkstelligen en hoe draagt hun specifieke weergave daaraan bij? In het eerste hoofdstuk zal van alle schilderijen een uitgebreide analyse worden gegeven en wordt besproken of de hierboven genoemde opdrachtgevers wel de daadwerkelijke opdrachtgevers van de werken zijn. In het tweede hoofdstuk zal aan de hand van die analyses en

---

<sup>9</sup> Dhanens, 1980, 87

<sup>10</sup> Borchert, 2008, 35.

<sup>11</sup> Bijvoorbeeld: Harbison, *Jan van Eyck: the Play of Realism*, 2002; Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, 1980 en Borchert, *Van Eyck*, 2008.

<sup>12</sup> Martens, 1995, 349-353.

<sup>13</sup> Martens, 1995, 389.

literatuuronderzoek een idee worden gegeven van de bedoelingen van deze specifieke opdrachtgevers en hoe hun weergave daaraan bijdraagt.

# Hoofdstuk 1: Van Eycks devotieportretten; een introductie

Dit eerste hoofdstuk is opgedeeld in zes paragrafen. In de eerste paragraaf wordt een overzicht gegeven van de oorsprong van het opdrachtgeversportret. Daarna volgen vier paragrafen waarin Van Eycks devotieportretten behandeld worden aan de hand van een korte beschrijvingen en een analyse van de (vermoedelijke) opdrachtgever. In de zesde paragraaf probeer ik antwoord te geven op de vraag of de afgebeelde opdrachtgevers ook echt de opdrachtgevers zijn.

## **§1.1 Opdrachtsituaties, motieven en de evolutie van het opdrachtgeversportret in het begin van de vijftiende eeuw**

Jan van Eyck wordt in 1505 door Jean Lemaire (ca. 1473 – ca. 1525) beschreven als “de koning der schilders” en hoewel Lemaire dat misschien niet zo bedoeld heeft,<sup>14</sup> komt van Eyck zeker in aanmerking voor die titel. Hij weet de schilderkunst en met name het (devotie)portret in de vijftiende eeuw naar een compleet nieuw niveau te tillen. Deze artistieke ontwikkelingen werden mogelijk door aantal verschillende factoren, waaronder het nieuwe opdrachtgeversklimaat en de opkomende privédevotie.<sup>15</sup>

Het opdrachtgeversklimaat waarin Van Eyck zich begeeft, werd geschapen door Filips de Goede en zijn voorgangers. Om het Bourgondische Rijk te besturen hadden zij een groot aantal bestuursfuncties gecreëerd die werden uitgevoerd door mannen uit de hogere middenklasse. Door hun functies als hoffunctionaris verkregen deze mannen, mede door hun riant salaris, een hogere plek op de maatschappelijke ladder.<sup>16</sup> Deze constructie maakte de hertog niet langer afhankelijk van de lagere adel, die eerder deze positie had bekleed, en die zodoende buiten spel werd gezet.<sup>17</sup> Joos Vijd en zijn vrouw, Nicolas Rolin en de opdrachtgever van het *Dresden-triptiek* behoren op de een of andere manier geheel of deels tot deze klasse. Dat deze opdrachtgevers kiezen voor paneelschilderkunst is logisch: ondanks hun nieuwe rijkdom hadden zij niet de financiële middelen om objecten als wandtapijten en edelsmeedwerk te kopen. Geschilderd op paneel lagen deze objecten echter wel voor het grijpen en kon

---

<sup>14</sup> Jean Lemaire, *Couronne margaritique*, 1505, geciteerd in Reynolds, 2000, 1.

<sup>15</sup> Roach, 1988, 11.

<sup>16</sup> Harbison, 2012, 123.

<sup>17</sup> Harbison, 1995, 11-13.

de nieuwe klasse toch enigszins de weelde van de echt rijken der aarde bezitten.<sup>18</sup> Ook geestelijken die zich in de hofkringen begaven, zoals Joris van der Paele, voelden zich aangetrokken tot deze stijl. Van Eyck speelde hier handig op in door zijn kunst juist te tonen wat deze groep verlangde en dus aan de sluiten bij de wensen van zijn klantenkring.<sup>19</sup>

Ook de mentaliteit van de nieuwe groep opdrachtgevers was anders. Zij hadden vaak een antropocentrisch wereldbeeld waarbij de mens werd gezien als het middelpunt van de schepping. Dit zagen zij graag weerspiegeld in de kunst die zij bestelden.<sup>20</sup> Religie bleef echter wel van fundamenteel belang, maar werd anders beleefd. Zo werd door middel van privédevotie gestreefd naar een meer persoonlijke relatie met God.<sup>21</sup> Religieuze kunst werd door de nieuwe groep opdrachtgevers ingezet om die relatie met God te verkrijgen, bijvoorbeeld door via gebed en contemplatie voor een afbeelding van een heilige of Christus in een toestand van devotionele meditatie te geraken of om zielenheil te verkrijgen door een gedoneerd altaarstuk als achtergrond voor de heilige mis te laten dienen.<sup>22</sup> De kerk bleef dus een belangrijke positie innemen, zo werd gedurende de vijftiende eeuw meer belang gehecht aan het zien van de hostie en dus het bijwonen van de eucharistie.<sup>23</sup> Kunst speelde dus zowel binnen als buiten de kerk een belangrijke rol in de geloofsbelijdenis van deze nieuwe groep opdrachtgevers. Toch was het verkrijgen van zielenheil niet het enige motief dat opdrachtgevers konden hebben voor het bestellen van een kunstwerk.<sup>24</sup> Kunstwerken vormden voor hen ook prestigeobjecten waarmee zij hun macht en rijkdom tentoon konden stellen. Dit alles komt tot uiting in de kunst van Jan van Eyck en daarom moet er ook op die manier naar zijn werken gekeken worden.<sup>25</sup>

Directe artistieke bronnen voor Van Eycks devotieportretten vindt men in eerdere religieuze kunst, voornamelijk in de dedicatiepagina's van Franse miniaturen. Opdrachtgevers worden hier op dezelfde pagina als de heiligen afgebeeld en komen zo voor het eerst voor in het bijzijn van deze heiligen.<sup>26</sup> De opdrachtgevers knielen in een traditionele, christelijke pose met gevouwen handen voor de heilige(n), die over het algemeen groter is afgebeeld dan de sterfelijke mens. Gelijkenissen met deze

---

<sup>18</sup> Harbison, 1995, 47.

<sup>19</sup> Harbison, 1984, 598. Van Eyck was niet de enige kunstenaar die appelleerde aan de smaak van zijn voornaamste groep opdrachtgevers, ook een schilder als Robert Campin deed dit.

<sup>20</sup> Roach, 1988, 11.

<sup>21</sup> De opkomst van privédevotie in de veertiende en vijftiende eeuw is vooral te danken aan de opkomst van kerkelijke hervormingsbewegingen als de Moderne Devotie. Naar: Harbison, 1995, 94-95.

<sup>22</sup> Heller, 1976, 1-7 en Nash, 2008, 271.

<sup>23</sup> Lane, 1988, 112-113.

<sup>24</sup> Lane, 1988, 111.

<sup>25</sup> Harbison, 2012, 47.

<sup>26</sup> Heller, 1976, 27-38.

dedicatieminiaturen zijn ook terug te vinden op Franse grafmonumenten uit de late veertiende eeuw. Aan het begin van de vijftiende eeuw komen deze afbeeldingen naast miniaturen en grafmonumenten ook terug in andere kunstvormen, waaronder de schilderkunst.<sup>27</sup>

Van Eyck zal veel overlegd hebben met de opdrachtgevers van zijn devotieportretten. Deze afspraken konden worden vastgelegd in een contract met daarin onder andere informatie over formaat en prijs.<sup>28</sup> Lang niet alles werd hierin vastgelegd, geen enkel overgeleverd contract bevat afspraken over iconografie of het uiterlijk van het schilderij. Deze zijn waarschijnlijk mondeling bekrachtigd.<sup>29</sup> Mondelinge communicatie tussen schilder en opdrachtgever zal ook tijdens het schilderproces een belangrijk element in de totstandkoming van een schilderij zijn geweest. Van Eyck werkte zijn schilderijen grotendeels uit op het paneel. Technisch onderzoek toont aan dat er nogal eens veranderingen plaatsvonden tussen het stadium van de ondertekening en het definitieve schilderij. Vaak wijzen deze op inmenging van de opdrachtgever.<sup>30</sup> Wie die opdrachtgevers van Van Eyck dan precies zijn en wat hun bedoelingen zijn zal in de volgende paragrafen aan bod komen.

## **§1.2 Het *Lam Gods*-retabel**

Craig Harbison noemt het *Lam Gods*-retabel het grootste en iconografisch meest complexe kunstwerk dat in de noordelijke renaissance tot stand kwam.<sup>31</sup> Daarom wordt het vaak gezien als het beginpunt van die noordelijke renaissance.<sup>32</sup> Het monumentale retabel is dan ook het meest besproken kunstwerk uit deze periode. Vooral de studies van Elisabeth Dhanens gaan uitgebreid in op het altaarstuk, de Janskerk en de opdrachtgevers.<sup>33</sup> Ook alle andere overzichtswerken wijden lange hoofdstukken aan het *Lam Gods* in al zijn facetten. Het kwatrijn op de lijst wijst Joos Vijd aan als opdrachtgever van het monumentale werk (afb. 3). Het altaarstuk maakt deel uit van een enorme stichting die hij en zijn vrouw, Elisabeth Borluut, aan de Janskerk hebben gedaan. Toen in het eerste kwart van de vijftiende eeuw werd begonnen met de bouw van de afsluiting van de oostkant van het nieuwe, gotische koor, betaalden Vijd en Borluut de bouw van een travee in de kooromgang en de daaraan grenzende straalkapel (afb. 8), waar het retabel tot 1989 te zien is geweest.<sup>34</sup> Dat Vijd en Borluut genoeg geld en aanzien hadden voor deze stichting

---

<sup>27</sup> Rooch, 1988, 12.

<sup>28</sup> Martens, 1995, 366-376.

<sup>29</sup> Campbell, 1976, 194.

<sup>30</sup> Gifford, 2000, 59-65.

<sup>31</sup> Harbison, 2011, 2017.

<sup>32</sup> Nash, 2008, 11.

<sup>33</sup> Publicaties verschenen onder andere in 1965 en 1973.

<sup>34</sup> Dhanens, *Sint Baafskathedraal Gent*, 1965, 33.

staat vast. Zij was afkomstig uit een oude Gentse patriciërsfamilie en zijn familie was via de militaire weg opgeklommen uit de lage adel. Joos Vijd zelf zetelde verschillende periodes in het Gentse stadsbestuur en was zelfs een termijn burgemeester van de stad.<sup>35</sup> Ook was hij kerkmeester van de Janskerk en een van de vertrouwelingen van Filips de Goede in Gent.<sup>36</sup>

In welk jaar Vijd en Borluut de opdracht voor het *Lam Gods-retabel* aan Hubert van Eyck gaven, is niet bekend, maar vaak wordt een datum rond 1420 genoemd.<sup>37</sup> Het retabel is uitzonderlijk, niet in de minste plaats om de weergave van de opdrachtgevers: naturalistisch en zonder opsmuk, niet geïdealiseerd en levensgroot (afb. 9 en 10).<sup>38</sup> Uit de stichtingsakte die in 1435 door Vijd werd vastgelegd, blijkt ook de omvang van de fundatie van het echtpaar, die naast de gehele liturgische uitrusting van de kapel ook de clerici betrof die de diensten voor moesten gaan.<sup>39</sup> Dagelijks moest een mis opgedragen worden ter ere van God, zijn Moeder en alle heiligen voor de ziel van de opdrachtgevers en hun voorouders.<sup>40</sup> Alle heiligen komen inderdaad terug in de complexe iconografie van het retabel, dat waarschijnlijk door een inspirator, in samenspraak met de opdrachtgevers en schilder geconstrueerd is.<sup>41</sup> De Janskerk, op dat moment parochie- en kapittelkerk, was een centrum van geleerdheid in Gent en waarschijnlijk kan de inspirator voor het retabel dan ook in de groep clerici van de kerk gevonden worden. Dit zou tevens de nauwe verbondenheid van het altaar met Gent en de Janskerk verklaren.

In geopende toestand toont het retabel twaalf luiken verdeeld over twee registers (afb. 1). Het onderste register toont de Aanbidding van het Lam, dat het retabel zijn naam geeft. Dit onderste register sluit aan bij de dedicatie van het retabel aan alle heiligen. Het bovenste register toont God de Vader, Maria en Johannes de Doper, twee panelen met musicerende engelen en Adam en Eva. In gesloten toestand zijn acht panelen zichtbaar (afb. 2). Op het bovenste register is een Annunciatie afgebeeld in een contemporain Vlaams huis, daarboven zijn twee profeten en sibillen geschilderd. Het onderste register toont links Joos Vijd en rechts Elisabeth Borluut, tussen hen in bevinden zich twee grisailles van respectievelijk Johannes de Doper en Johannes de Evangelist. Dat de opdrachtgevers op de buitenluiken geplaatst zijn past in een langere traditie. De opdrachtgevers zijn realistisch uitgebeeld (de vele pukkels

---

<sup>35</sup> Dhanens, 1976, 38-39

<sup>36</sup> Borchert, 2008, 31.

<sup>37</sup> Dhanens, 1980, 83.

<sup>38</sup> Borchert, 2008, 26.

<sup>39</sup> Dhanens, 1965, 27.

<sup>40</sup> Dhanens, 1976, 24.

<sup>41</sup> Dhanens, 1965, 32-33.

van Vijd zijn daar een voorbeeld van) en bevinden zich in een knielende positie met hun handen tegen elkaar gevouwen in een nis (afb. 9 en 10).

Vijds oogopslag is op de Annunciatie boven hem gericht, maar hij lijkt niets te zien. Hij draagt een rode mantel die langs de zomen is afgezet met bont, met om zijn middel een zwarte, leren riem met gesp en daaraan een geldbuidel. Hij draagt geen andere attributen en ook geen zichtbare sieraden of accessoires. Het is niet duidelijk of Vijd zich in dezelfde nis bevindt als zijn vrouw. Ook Elisabeth Borluut knielt met gevouwen handen en draagt geen accessoires of sieraden. Haar blik is in tegenstelling tot die van haar man juist iets naar links gericht, ze lijkt minder afwezig dan Vijd. Ze is van middelbare leeftijd en draagt een groen met roze jurk en een witte kap die met een speld is vastgezet. Zowel de jurk van Borluut als de mantel van Vijd lopen door waar het paneel ophoudt, waardoor een gevoel van diepte ontstaat. Johannes de Doper wijst naar het door hem gedragen Lam, terwijl Johannes de Evangelist de gifbeker draagt en een zegenend gebaar maakt (afb. 2). De keuze voor de profeet en apostel is evident. Beiden werden in de Janskerk vereerd en Johannes de Doper is patroon van de stad Gent. Vijd zal zich als lid van het stadsbestuur en kerkheer van de Janskerk met hem hebben geïdentificeerd. Borluut, achterkleindochter van een bekend theoloog, zal zich met Johannes de Evangelist, de patroon van geleerden, theologen en schrijvers, hebben kunnen vereenzelvigen.<sup>42</sup>

### §1.3 *Madonna met kanselier Rolin*

Het schilderij *Madonna met kanselier Rolin* werd door Jan van Eyck waarschijnlijk in 1435 afgerond (afb. 4). Hoewel het werk niet gesigneerd is, kan het op stilistische gronden aan Van Eyck worden toegeschreven en ook in de plaatselijke overlevering is dit schilderij altijd in een adem genoemd met de naam Jan van Eyck.<sup>43</sup> De eerste beschrijving uit 1705 noemt het een werk van kunstenaar “Jan van Brugge” en maakt melding van een nu verdwenen lijst met inscriptie.<sup>44</sup> Hoewel de inscriptie niet is overgeleverd is het waarschijnlijk dat hier de naam van de kunstenaar, opdrachtgever en een datering op hebben gestaan.<sup>45</sup> Sinds die eerste beschrijving is het werk uitvoerig besproken in de literatuur. Hier wordt vooral ingegaan op het landschap in de achtergrond en de evolutie die het opdrachtgeversportret

---

<sup>42</sup> Dhanens, 1980, 96.

<sup>43</sup> Dhanens, 1980, 266.

<sup>44</sup> *Essay de l’histoire de la cité Eudens, appelée par les Latins Aedua et à présent Autun*, 1705, geciteerd in: Lorentz, 2000, 49.

<sup>45</sup> Lorentz, 2000, 49.

in het schilderij lijkt te hebben ondergaan ten opzichte van voorgaande portretten.<sup>46</sup> Het relatief kleine paneel (65 x 62,3 cm) toont een romaanse loggia met drie rondbogen die een doorkijk bieden naar een landschap. Links bevindt zich een knielende man, gekleed in een kostbare mantel, op zijn prie-dieu ligt een opengeslagen boek ligt (afb. 11). Hij wordt van oudsher geïdentificeerd als de Bourgondische kanselier Nicolas Rolin (ca. 1376-1462). Deze identificatie kan hard gemaakt worden door een tweetal duidelijke aanwijzingen:

- Het schilderij heeft, zeker tot in 1778 wanneer het wordt genoemd in een inventaris,<sup>47</sup> altijd in Rolins parochiekerk de Notre-Dame-du-Chastel in Autun gehangen. Toen het werk in 1705 voor het eerst gedocumenteerd werd, bevond het zich in de sacristie, die tot 1860 de familiekapel van de Rolins gewijd aan de heilige Sebastiaan was geweest (afb. 14).<sup>48</sup> Waarschijnlijk werd het werk zelfs speciaal voor een plek in deze kapel gemaakt: de lichtval op het schilderij komt overeen met de natuurlijke lichtval in de kapel.<sup>49</sup>
- Rolins portret op de *Rolin-Madonna* vertoont een sterke gelijkenis met het portret op de buitenluiken van het door Rogier van de Weijden (ca. 1400-1464) geschilderde *Laatste Oordeel* (ca. 1442, afb. 12 en 13) dat door Rolin in opdracht werd gegeven voor het Hospitaal in Beaune.<sup>50</sup> Omdat de stichtingsakte voor het Hospitaal bewaard is gebleven<sup>51</sup> en omdat het familiewapen van de Rolins op het *Laatste Oordeel* is weergegeven,<sup>52</sup> kan Rolin met zekerheid met dit altaarstuk verbonden worden.

Nicolas Rolin, een man van burgerlijke komaf, wist door intellect op te klimmen tot de rechterhand van Bourgondische hertog Filips de Goede. Gedurende zijn carrière aan het hof was Rolin zich altijd bewust van zijn niet-adellijke positie en werd hier ook aan herinnerd door zijn opponenten.<sup>53</sup> Misschien dat hij

---

<sup>46</sup> Ferrari, 2013, 94. Met dit schilderij wordt, na het *Lam Gods*-retabel definitief afgestapt van het middeleeuwse, symbolische schaalgebruik waarbij (patroon)heiligen groter werden afgebeeld dan gewone mensen met wie zij in dezelfde afbeelding verschenen, zoals in de *Calvarieberg van Hendrik van Rijn*, 1363 in het Rijksmuseum. Naar: Borchert, 2008, 26.

<sup>47</sup> Purtle, 1982, 60.

<sup>48</sup> Dhanens, 1980, 266-267.

<sup>49</sup> Purtle, 1982, 61.

<sup>50</sup> Hoewel Martens op pagina 351 in Martens, 1995 stelt dat het identificeren van opdrachtgevers aan de hand van een vergelijking met andere portretten een subjectief hulpmiddel is, is de gelijkenis tussen de twee devotieportretten van Van Eyck en Van der Weijden zo groot dat hier weinig sprake meer kan zijn van toeval. Verschillen tussen deze portretten worden door Lorentz in Lorentz, 2000 op pagina 51 verklaard door een verschil in leeftijd tussen Rolin op de twee portretten en Van der Weydens simpele portretstijl.

<sup>51</sup> Ridderbos, 1995, 39.

<sup>52</sup> Lorentz, 2000, 50-51.

<sup>53</sup> Belting, 1994, 24.

hierom claimde van nobele afkomst te zijn.<sup>54</sup> Rolin heeft zijn handen tegen elkaar gevouwen in een houding van gebed. Zijn blik is recht voor zich uit gericht naar Maria en Christus tegenover hem, die hij echter niet lijkt te zien. Beide figuren zijn monumentaal weergegeven en lijken te groot voor de ruimte waar zij zich in bevinden. De Madonna zit op een houten bankje en draagt het Christuskind op haar schoot. Een engel maakt aanstalten haar te kronen met een gouden kroon. Maria's blik is gericht op haar Kind dat in zijn linkerhand een wereldbol draagt en met zijn rechterhand Rolin lijkt te zegenen. De perspectivische werking van de tegels leidt het oog van de beschouwer naar het landschap dat zich achter de loggia bevindt. In een tuin met verschillende borders bevinden zich twee mannen, die naar de rivier voor hen kijken, en een aantal pauwen en eksters. Het landschap wordt door de rivier in tweeën gedeeld. Aan de kant van Rolin bevindt zich een stadje met een kerk en kloostercomplex en in de heuvels een aantal wijngaarden. Aan Maria's zijde is een stad weergegeven die volledig uit kerken lijkt te bestaan. Beide steden zijn verbonden door een brug en in het midden van de rivier bevindt zich een eiland met een gebouw dat lijkt op een kasteel.

Op Rolins prie-dieu ligt een opengeslagen boek waar vooral de kapitale letter D in het oog springt. Waarschijnlijk is dit een aanwijzing naar het mettengebed in de Mariagetijden.<sup>55</sup> Het meest opvallend aan de weergave van Rolin is zijn kostbare kleding: een prachtige goudbrokaten mantel, afgezet met bont (afb. 11). Om zijn middel draagt Rolin een zware, leren riem met gouden nagels en een edelmetalen gesp. De kanselier draagt geen sieraden, maar dat hoeft ook niet om zijn rijkdom aan te tonen. Hij is weergegeven op middelbare leeftijd, zijn gezicht getekend door eksterpootjes en fronsrimpels. Zijn mond heeft een strenge trek en daaromheen zijn enkele oneffenheden in zijn huid zichtbaar. Van Eyck heeft ook in dit portret niets geïdealiseerd.<sup>56</sup> Volgens Harbison heeft dit werk een meerduidige betekenis die in het volgende hoofdstuk aan de orde zal komen.

#### **§1.4 *Madonna met kanunnik Joris van der Paele***

*Madonna met Kanunnik van der Paele* wordt in Brugge al eeuwen bewonderd door bezoekers van de Donaaskerk en veel later het Brugse Groeningemuseum.<sup>57</sup> Het schilderij zelf geeft veel informatie over de schilder en opdrachtgever. Op het onderste register van de lijst worden de naam van de schilder en

---

<sup>54</sup> Harbison, 2012, 107. In 1424 werd Rolin door de hertog tot de adelstand verheven, maar dit deed niet af aan zijn nederige afkomst die hij probeerde te verhullen.

<sup>55</sup> Lorentz, 2000, 53.

<sup>56</sup> Borchert, 2008, 26.

<sup>57</sup> Brine, 2014, 265.

opdrachtgever genoemd, net als de datering van het schilderij en de reden waarom de opdracht werd gegeven (afb. 15 en 16).<sup>58</sup> In de literatuur wordt vaak ingegaan op de iconografie, functie, het belang van het schilderij voor de kunstgeschiedenis en de opdrachtgever. Joris van der Paele werd rond 1370 als bastaard geboren in Brugge,<sup>59</sup> maar leefde tussen 1387 en 1420 in Rome, waar hij als seculier kanunnik werkte in de Romeinse curie.<sup>60</sup> Tijdens het westers schisma zwoor de stad Brugge trouw aan de paus in Avignon. Van der Paele vertrok in die tijd juist naar de paus in Rome die hem de jaren daarop rijkelijk beloonde voor zijn werk en trouw. Hierdoor keerde hij in 1420 als een rijk man terug naar zijn geboortestad om de laatste jaren van zijn leven door te brengen in het kapittel van de Donaaskerk,<sup>61</sup> waar hij waarschijnlijk de functie van cantor bekleedde.<sup>62</sup> In de herfst van 1434 deed hij om gezondheidsredenen afstand van zijn werkzaamheden in het kapittel. Waarschijnlijk gaf hij toen ook de opdracht voor dit schilderij dat hij bestelde ter ere van de eerste van twee kapelanijen die hij gedurende zijn pensioen oprichtte voor zijn eigen nagedachtenis en die van zijn familie.<sup>63</sup>

Het schilderij is, na het *Lam Gods*-retabel, het grootste (122 x 157 cm) dat Van Eyck, voor zover bekend en bewaard, voltooid heeft en het enige in breedteformaat. Het werk bevindt zich nog in de originele lijst met daarop de hierboven genoemde en andere inscripties die alle aanwezige figuren op het paneel identificeren.<sup>64</sup> Ook zijn hierop de familiewapens van de familie Van der Paele en zijn moeders familie te zien. Het werkt toont een *sacra conversazione* die zich af lijkt te spelen in de apsis van een kerk. Maria en Christus, zetelend op een troon met baldakijn, zijn het centrale punt in het schilderij. Maria draagt een simpele band om haar hoofd en heeft een bosje bloemen in handen, Christus lijkt met een papegaai te spelen. Haar rode, met juwelen bezette mantel lijkt op de mantels die Maria draagt in zowel de *Rolin-Madonna* als het Dresdense triptiek (afb. 4 en 6). Haar troon bevat gehistorieerde leuning en in het interieur zijn ook historiërende kapitelen zichtbaar. Vanaf de troon loopt een tapijt naar de rand van het schilderij. Het vormt een verbinding tussen paneel en beschouwer. Aan de rechterzijde van Maria bevindt zich de heilige Donaas, gekleed in een blauwe mantel met een mijter, en aan haar linkerkant de glimlachende, geharnaste, heilige Joris die naar de knielende Van der Paele wijst. De voorstelling is erg vol: de figuren zijn groot en monumentaal weergegeven en lijken erg dicht op

---

<sup>58</sup> De volledige inscriptie op het werk, Latijn en de vertaling van Dhanens, is terug te vinden in de bijlagen.

<sup>59</sup> Martens, 1995, 376.

<sup>60</sup> Dhanens, 1980, 215.

<sup>61</sup> Harbison, 2012, 53-55. De Donaaskerk werd in 1599 de Donaaskathedraal en werd na de Franse Revolutie in 1799 volledig ontmanteld en gesloopt.

<sup>62</sup> Hitchcock, 1976, 69.

<sup>63</sup> Harbison, 2012, 56-57.

<sup>64</sup> Voor een volledig overzicht van de inscripties in het Latijn en de vertaling naar Dhanens, zie de bijlage.

elkaar te staan. De geschilderde ramen bieden geen doorkijk naar de buitenwereld buiten het schilderij. De voorstelling krijgt hierdoor een erg gesloten karakter.

Van der Paele is niet het fysieke middelpunt van het schilderij, maar wel het psychologische (afb. 5). Alle andere aanwezigen kijken naar hem. Hij is gekleed in een wit koorhemd en draagt over zijn schouder zijn almutia.<sup>65</sup> In zijn handen heeft hij een gebedenboek met leren bewaarhoes en zijn bril met bijbehorende koker (afb. 17). De bril is zo gepositioneerd dat die een deel van de tekst in het gebedenboek vergroot, maar niet duidelijk genoeg om te zien om welk gebed het gaat. Van der Paele lijkt zijn omgeving niet te zien. Zijn ogen zijn naar boven gericht en kijken in het luchtledige. Er zou gesuggereerd kunnen worden dat zijn blik gericht is op de kruis staf van Donaas,<sup>66</sup> maar dit is mijns inziens niet het geval. Daarvoor is de blik van Van der Paele te weinig gefocust. Van der Paele is, net als de andere opdrachtgevers, realistisch en niet geïdealiseerd weergegeven. Zijn portret weerspiegelt de hoge leeftijd die hij gehad moet hebben toen hij de opdracht gaf.

De oorspronkelijke functie en locatie van het werk zijn niet volledig bekend. In 1588 wordt het vermeld op het hoogaltaar van de Brugse Donaaskerk, maar daarvoor heeft het zich waarschijnlijk in de Petrus en Pauluskapel van dezelfde kerk bevonden. Dit was de locatie waar Van der Paele zijn kapelanie had gesticht en waar hij later werd begraven.<sup>67</sup> Het paneel heeft hier niet als altaarstuk gefungeerd. Er was op dat moment een ander altaarstuk in de kapel aanwezig. Het werk heeft daar waarschijnlijk, op basis van het formaat, de voorstelling en het argument dat het geen altaarstuk geweest kan zijn, gefungeerd als epitaaf.<sup>68</sup> Het lijkt dan ook logisch dat het portret meteen na de voltooiing in de Donaaskerk is geplaatst en niet eerst in Van der Paele's huis heeft gehangen zoals door sommige auteurs wordt gesuggereerd.<sup>69</sup>

### §1.5 Het *Dresden-triptiek*

Het *Dresden-triptiek* (afb. 6 en 7) is het enige (overgeleverde) drieluik in het oeuvre van Van Eyck.<sup>70</sup> De originele lijst bevat de signatuur van de schilder, maar zijn identiteit ging in de zestiende eeuw verloren door overschildering van die lijst. Pas in 1830 werd het triptiek weer aan Van Eyck toegeschreven. Deze

---

<sup>65</sup> Traditionele schoudermantel gedragen door kanunniken.

<sup>66</sup> Purtle, 1980, 87.

<sup>67</sup> Martens, 1995, 380-381.

<sup>68</sup> Martens, 1995, 383.

<sup>69</sup> Borchert, 2008, 59-60.

<sup>70</sup> Borchert, 2008, 60-61. Uit documentatie is gebleken dat er zeker nog een ander drieluik aan Van Eyck toegeschreven kan worden. Het zogenaamde *Lomelli-triptiek* is echter verloren gegaan.

toeschrijving werd in 1959 definitief toen de inscriptie onder overschildering tevoorschijn kwam en de naam van de kunstenaar, zijn devies en de datering van 1437 liet zien.<sup>71</sup> Het kleine formaat is een duidelijke aanwijzing dat dit triptiek niet is gemaakt voor publiek gebruik, maar voor privégebruik door de opdrachtgever.<sup>72</sup> Het is een uitzonderlijk werk omdat het in het kleine formaat wel alle elementen bevat die contemporaine, grotere altaarstukken ook zou kunnen bevatten.<sup>73</sup>

Het drieluik toont in geopende toestand een driebeukige kerk met daarin een aantal figuren die te groot zijn weergegeven voor de ruimte waar zij zich in bevinden. Het middenpaneel toont het middenschip van de kerk waar Maria en haar Kind zich bevinden op de locatie van het altaar. Op de zijluiken zijn links de geharnaste aartsengel Michael en een geknielde opdrachtgever te zien (afb. 18) en rechts de heilige Catharina van Alexandrië, te herkennen aan haar zwaard, boek en natuurlijk het rad aan haar voeten. Achter Catharina is een geopend raam zichtbaar met een zich uitstrekkend landschap en een gebouw dat lijkt op een kasteel. In het centrale paneel is er een sterke ruimtelijke werking door het gebruik van perspectief. Hierdoor lijkt het middenpaneel heel leeg, in tegenstelling tot het veel grotere opgezette, maar gelijktijdig ontstane *Van der Paele-Madonna*.

Hoewel de geknielde figuur, de vermoedelijke opdrachtgever, zich in dezelfde ruimte bevindt als Maria, is hij toch van haar gescheiden door de fysieke kwaliteiten van het drieluik. Hij is van middelbare leeftijd en, zoals gebruikelijk voor Van Eyck, realistisch weergegeven. Hij knielt en zijn geschoeide voeten komen onder zijn mantel tevoorschijn. Zijn handen zijn niet tegen elkaar gevouwen, maar heeft hij juist iets van elkaar af opgeheven. Hij is gekleed in een olijfgroene, met bont afgezette mantel. Over zijn schouder is een rode sjaal gedrapeerd en zijn hoed hangt op de rug. Behalve de ring om zijn pink, draagt hij geen sieraden of andere accessoires (afb. 19). Uit deze kenmerken kan worden afgeleid dat deze persoon afkomstig is uit de hogere burgerij en waarschijnlijk verbonden was aan een handelaarsfamilie. De man lijkt voor zich uit, in het niets te kijken. Dit komt overeen met de blik van de eerder behandelde opdrachtgevers. De blikken van de andere figuren op het paneel zijn gericht: Maria en haar Zoon kijken naar de opdrachtgever, Michael heeft zijn ogen op Maria gericht en Catharina kijkt niet op uit haar boek.

In tegenstelling tot de eerder besproken werken, is de opdrachtgever van dit triptiek onbekend. Er wordt

---

<sup>71</sup> Neidhardt en Schölzel, 2000, 34.

<sup>72</sup> Purtle, 1982, 127.

<sup>73</sup> Purtle, 1982, 141.

in de literatuur dan ook al jaren gespeculeerd over de identiteit van de knielende figuur zou kunnen zijn. De inscripties op de lijst noemen geen opdrachtgever en er zijn ook geen contemporaine bronnen bekend waar een opdrachtgever in verband wordt gebracht met dit werk. De enige concrete aanwijzing wordt gegeven door de wapenschilden op de lijst (afb. 20 en 21), waarvan een schild te herkennen valt als dat van de Genuese familie Giustiniani.<sup>74</sup> Lange tijd werd gedacht dat dit een overschildering was en dat het triptiek pas later in handen van de Giustiniani terecht was gekomen. Recent onderzoek heeft echter uitgewezen dat de wapenschilden origineel zijn.<sup>75</sup> Hierdoor wordt de aanname dat de geportretteerde een lid van de familie Giustiniani is een stuk waarschijnlijker. Een aantal mannen uit de familie vestigden zich in de vijftiende eeuw in Brugge om zo de handelsrelaties met de Vlaamse stad kracht bij te zetten.

In overeenstemming met de aanwezigheid van de aartsengel Michael op het triptiek werd in de loop van de negentiende eeuw ene Michele Giustiniani die tot 1430 in Brugge had gewoond, aangewezen als meest waarschijnlijke opdrachtgever. Zijn vertrek uit Brugge in 1430 strookt echter niet met de voltooiingsdatum van 1437.<sup>76</sup> Daarnaast hoeft de aanwezigheid van Michael ook niet op een opdrachtgever met de naam Michael of Michele te wijzen, maar hij kan ook zijn afgebeeld in zijn rol als beschermer van alle gelovigen.<sup>77</sup> Hierdoor wordt de weg geopend voor andere Giustiniani die de opdrachtgever van het triptiek kunnen zijn. Noëlle Streeton stelt in 2011 dat Raffaello Giustiniani de meest aannemelijke opdrachtgever is. Uit het Borromei Grootboek van 1438 blijkt dat hij de enige Giustiniani was die zich in 1437 in Brugge bevond. Hoewel het geen sluitend bewijsstuk is, toont het wel aan dat er een Giustiniani in Brugge was ten tijde van de opdracht.<sup>78</sup>

### **§1.6 Zijn de opdrachtgevers wel de opdrachtgevers?**

Om verder te kunnen met de bedoelingen die de opdrachtgevers met hun weergave hebben gehad, moet bekeken worden of zij wel echt de opdrachtgevers zijn van deze werken zijn. Molly Teasdale Smith stelt in een artikel uit 1981 dat de geportretteerden op devotieportretten niet de opdrachtgevers hoeven te zijn. Visuele bewijzen hiervoor ontleent zij aan grafmonumenten en dedicatiepagina's in handschriften met

---

<sup>74</sup> De naam Giustiniani was in de veertiende eeuw niet verbonden aan de leden van een enkele familie, maar was de naam van een handelsverband tussen twaalf Genuese families (waaronder de familie Adorno, die zich later in Brugge zouden vestigen als de Adornes). Zij vormden een politieke en financiële “familie” die één gezamenlijk wapen en naam aannamen. In de vijftiende eeuw was dit handelsverband echter uitgegroeid tot een echte familie met adellijke status en land rondom de haven van Genua (Streeton, 2011, 4-5).

<sup>75</sup> Neidhardt en Schölzel, 2000, 27.

<sup>76</sup> Streeton, 2011, 3-4.

<sup>77</sup> Neidhardt en Schölzel, 2000, 36.

<sup>78</sup> Streeton, 2011, 6-7.

miniaturen, waar de knielende “donorfiguren” niet per definitie de personen zijn die het werk in opdracht hebben gegeven. De geportretteerde figuren worden door het monument herinnerd of geëerd of hebben het als geschenk gekregen van familieleden of vrienden die de opdracht hebben gegeven.<sup>79</sup> Dit zou in theorie ook kunnen gelden voor de hierboven behandelde werken, in deze paragraaf wordt dat voor alle schilderijen nagegaan.

### *Het Lam Gods*

Ondanks dat bijna vaststaat dat Joos Vijd en Elisabeth Borluut de opdrachtgevers van het *Lam Gods* zijn, hun naam wordt immers genoemd op het kwatrijn, de stichtingsakte en hun familiewapens zijn aanwezig in de kapel, zijn sommige auteurs daar niet zo zeker van. Twijfels zijn volgens Dhanens vooral ontstaan omdat het kwatrijn louter spreekt van de voltooiing van het retabel en niet over de opdracht. Dit laat dus ruimte open voor speculatie.<sup>80</sup> Twijfels over de authenticiteit van het kwatrijn dragen hieraan bij. Omdat het altaarstuk ook niet specifiek wordt genoemd in de stichtingsakte, zouden ook aan de hand daarvan twijfels kunnen zijn ontstaan over Vijd en Borluut als opdrachtgevers van het retabel. Daarnaast hebben sommige kunsthistorici, met Erwin Panofsky als voornaamste pleitbezorger, vastgesteld dat het retabel zowel in materieel als iconografisch opzicht, onsamenhangend oogt. Daarom zou het retabel dat er nu is eventueel het resultaat zijn van verschillende opdrachten die later zijn samengevoegd tot een geheel.<sup>81</sup>

In 1604 noemt Karel van Mander (1548-1606) Filips de Goede de opdrachtgever van het *Lam Gods*-retabel. Hij is daarmee de eerste die aan de opdracht door Vijd en Borluut twijfelt. In Gent kende men, omdat de erfgenamen van Vijd en Borluut nog in leven waren, nog steeds de namen van de opdrachtgevers die dan ook in ere werden gehouden.<sup>82</sup> Vanuit Gent werd dan ook meteen gereageerd op Van Manders foutieve assumptie. Vanaf dit eerste moment van twijfel, wordt volgens Dhanens ook meer waarde gehecht aan het kwatrijn.<sup>83</sup> Misschien is deze late toekenning van waarde aan het kwatrijn ook de reden dat Volker Herzner denkt dat het pas in de zestiende eeuw ontstaan is. Hij twijfelt niet aan Vijd en Borluut als opdrachtgever, maar wel aan de authenticiteit van het vers. Zijn voornaamste argument hiervoor is dat de schilder in het kwatrijn genoemd wordt voor de opdrachtgever, iets dat in de

---

<sup>79</sup> Teasdale Smith, 1981, 276-277.

<sup>80</sup> Dhanens, 1965, 29.

<sup>81</sup> Panofsky, 1971, 208-222.

<sup>82</sup> Dhanens, 1965, 28.

<sup>83</sup> Dhanens, 1976, 22-23.

vijftiende-eeuwse strenge hiërarchie nooit zou gebeuren.<sup>84</sup> Een ontstaansdatum van de zestiende eeuw zou deze “fout” in het kwatrijn volgens Herzner verklaren. Ook heeft hij zijn twijfels rondom de chronologie van het schilderij: het kwatrijn noemt 1432 als voltooiingsdatum van het retabel, maar de stichtingsakte wordt pas in 1435 opgetekend. Volgens Herzner is dit geen logische gang van zaken.<sup>85</sup> Deze discontinuïteit in data hoeft geen probleem te zijn of een verklaring voor een niet authentiek kwatrijn. Misschien was het altaarstuk wel klaar in 1432, maar de rest van de kapel nog niet of is de akte uit 1435 een uitbreiding van eerdere akte die verloren is gegaan. Naar mijn idee stamt het kwatrijn dan ook uit 1432.

In *Early Netherlandish Painting*, dat in 1951 voor het eerst verscheen,<sup>86</sup> schrijft Erwin Panofsky dat het *Lam Gods* een onsamenhangend geheel is en dat hij er daarom vanuit gaat dat het retabel is samengesteld uit verschillende schilderijen die Hubert van Eyck na zijn dood onvoltooid achterliet. Deze zouden vervolgens door Vijd zijn aangekocht om er een geheel van te laten maken door Huberts’ broer, Jan.<sup>87</sup> De onsamenhangendheden ziet Panofsky vooral aan de binnenkant van het retabel. Hij stelt dat het boven- en onderregister niet bij elkaar passen: zo zouden de figuren in het bovenregister te monumentaal zijn om een geheel te vormen met de Allerheiligen voorstelling in het onderregister.<sup>88</sup> Hij gaat ervan uit dat het onderregister een apart altaarstuk is dat in opdracht moet zijn gegeven door de schepenen van Gent aan Hubert van Eyck. Hij onderbouwt zijn stelling door te zeggen dat de voorstelling van de *Rechtvaardige Rechters* (afb. 22) alleen iconografisch te verklaren valt wanneer de opdracht komt vanuit een hoek komt die met rechtspraak te maken heeft.<sup>89</sup>

Hugo van der Velden gaat uit van Panofsky’s hypothese en stelt dat dit een aantal gevolgen heeft voor het kwatrijn. Volgens Van der Velden is het kwatrijn wél samengesteld in de vijftiende eeuw, maar slaat de datum om het chronogram niet op het gehele altaarstuk.<sup>90</sup> In 1432 werd volgens hem alleen het door Jan afgemaakte altaarstuk met *De aanbidding van het Lam* aan het publiek in de Janskerk getoond

---

<sup>84</sup> In de vijftiende eeuw werden schilders nog als ambachtslieden gezien en stonden zij normaal gesproken veel minder hoog op de maatschappelijke ladder dan hun rijkere opdrachtgevers. Dit verandert langzaam gedurende de renaissance wanneer het beroep van schilder steeds meer verheven wordt en aan hen een hoge maatschappelijke status wordt toegekend.

<sup>85</sup> Herzner, 2011, 127-130 en Herzner, 2013, 95-99.

<sup>86</sup> In dit betoog wordt gewerkt met de in 1971 verschenen Icon edition, hierom wordt in de bibliografie en de noten verwezen naar 1971 in plaats van 1951.

<sup>87</sup> Panofsky, 1971, 217.

<sup>88</sup> Panofsky, 1971, 217-220.

<sup>89</sup> Panofsky, 1971, 217-220.

<sup>90</sup> Van der Velden, 2011, 11-12 en 140-141.

(afb. 23). Het gehele retabel werd pas in 1435 afgerond, wat overeenkomt met de stichtingsakte.<sup>91</sup> Dit zou ook verklaren waarom Jan in het kwatrijn de mindere schilder wordt genoemd: in 1432 had Jans' reputatie die van Hubert nog niet overschreden en was Hubert inderdaad nog de grootste in de kunsten. Een positie die later door Jan wordt overgenomen.<sup>92</sup>

Zowel Panofsky als Van der Velden twijfelen niet aan de inmenging van Vijd en Borluut op enig punt in de totstandkoming van het altaarstuk. Het retabel dat wij nu kennen kon volgens hen alleen ontstaan doordat Jan van Eyck verschillende onvoltooide werken van Hubert samenvoegde en er nieuwe panelen bijschilderde. Zij noemen Vijd en Borluut echter niet als enige opdrachtgevers van het altaarstuk. De onvoltooide schilderijen van Hubert zouden andere opdrachtgevers hebben gehad, bijvoorbeeld de schepenen van Gent. Naar mijn mening zijn hun redenties echter niet logisch: ook de panelen met de *Aanbidding van het Lam Gods* bevatten vele iconografische verwijzingen naar de families van Vijd en Borluut.<sup>93</sup> Elizabeth Dhanens stelde in 1965 al dat er te weinig echt bewijs is om aan te nemen dat de opdracht voor het gehele altaarstuk door iemand anders gegeven is dan Vijd en Borluut<sup>94</sup> en daar heeft zij waarschijnlijk gelijk in. Daarom zal er vanuit worden gegaan dat de volledige opdracht voor het altaarstuk door Vijd en Borluut is gegeven.

#### *Madonna met kanselier Rolin*

Het is niet precies bekend wanneer en waarom Nicolas Rolin de *Rolin-Madonna* in opdracht heeft gegeven, er is geen contract of stichtingsakte van het werk bekend. Omdat de lijst met inscriptie verloren is gegaan, weten we niet wat daarop heeft gestaan. Aangezien er zoveel in het ongewisse is, bestaat de mogelijkheid dat Rolin de opdracht niet zelf heeft gegeven. Teasdale Smith stelt daarom een andere opdrachtgever voor die volgens haar logischer is dan de kanselier zelf. Rolins zoon Jean, de enige van zijn vier zoons die een carrière in de geestelijkheid had gemaakt, zou dit schilderij voor zijn vader hebben besteld.<sup>95</sup> Argumenten hiervoor haalt zij uit contemporaine bronnen en de iconografie van het paneel.

---

<sup>91</sup> Van der Velden, 2011, 140.

<sup>92</sup> Van der Velden 2011, 39.

<sup>93</sup> Dhanens, 1973, 41. Zie hiervoor ook noot 122.

<sup>94</sup> Dhanens, 1965, 29-30.

<sup>95</sup> Teasdale Smith, 1981, 276.

In de vijftiende eeuw werd veelvuldig aan de vroomheid van Rolin getwijfeld, zijn biograaf Jacques de Clerque beschrijft hem als volgt:

“[Hij, Rolin,] heeft de reputatie een van de wijste mannen in het koninkrijk te zijn, om in tijdelijkheid te spreken; ten opzichte van het spirituele zal ik stil blijven.”<sup>96</sup>

Dit is volgens Teasdale Smith de reden dat Rolin nooit zelf een paneel in opdracht zou geven dat zich zo met zijn vroomheid bezighoudt. Jean Rolin zou daarom een logischere keus zijn geweest om het paneel te bestellen uit bezorgdheid om zijn vaders zielenheil. In de iconografie ziet zij hiervoor aanwijzingen in het kapiteel boven Rolins hoofd dat het Bijbelse verhaal Noach toont. Op het kapiteel zijn vier zonen te zien, terwijl Noach maar drie zoons heeft. Volgens haar is dit een verwijzing naar de gezinssituatie van Rolin. De zoon die Noach toedekt zou Jean zijn, die de spirituele naaktheid van zijn vader toedekt doormiddel van dit schilderij.<sup>97</sup> In deze context wordt het werk een visueel gebed van Jean voor zijn vader. Dat Rolin zelf de opdracht niet heeft gegeven bepaalt ook het feit dat hij en Maria even groot zijn afgebeeld. Iemand anders kon dit doen voor Rolin zonder dat dit arrogant over zou komen.<sup>98</sup>

Hoewel de hypothese van Teasdale Smith theoretisch misschien juist zou kunnen zijn, zijn er meer argumenten om aan te nemen dat Rolin wel degelijk zelf de opdracht voor het paneel heeft gegeven. In de periode dat dit schilderij werd gemaakt was Rolin als stichter erg actief in de Notre-Dame-du-Chastel.<sup>99</sup> Daarnaast kan de vierde persoon op het kapiteel ook een andere figuur zijn dan een vierde zoon van Noach, hij zou zelfs los kunnen staan van de voorstelling. Bovendien lijkt het dat iemand met Rolins vermeende arrogantie er niet voor terug zou deinzen om zichzelf even groot als Maria af te laten beelden. Voor het verloop van dit betoog, wordt er dan ook vanuit gegaan dat de opdrachtgever inderdaad Nicolas Rolin is geweest.

#### *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*

Zoals in de derde paragraaf al duidelijk werd, bestaat er door de inscriptie weinig twijfel over de opdrachtgever van *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*.<sup>100</sup> Wel moet opgemerkt worden dat de inscriptie na de dood van Van Eyck is aangepast. Deze spreekt namelijk van twee stichtingen die Van

---

<sup>96</sup> Vertaling auteur, op basis van Engelse vertaling in Gelfand en Gibson, 2002, 119.

<sup>97</sup> Teasdale Smith, 1981, 273-275.

<sup>98</sup> Teasdale Smith, 1981, 276.

<sup>99</sup> Lorentz, 2000, 49 en Purtle, 1982, 61.

<sup>100</sup> De volledige inscriptie in het Latijn en de vertaling volgens Dhanens, 1980, p. 212 is terug te vinden in de bijlagen.

der Paele heeft gedaan aan de Donaaskerk in Brugge, omdat deze stichtingen gedocumenteerd zijn weten we dat deze tweede pas in 1443 plaats heeft gevonden. Dat is twee jaar na de dood van Van Eyck in 1441, deze aanpassing moet dus door iemand anders zijn gemaakt dan Van Eyck.<sup>101</sup> Deze aanpassing is echter zo klein, dat men de identificatie van de opdrachtgever niet in twijfel hoeft te trekken. Ook is in de literatuur nooit sprake geweest van een andere opdrachtgever die in verband met dit werk wordt genoemd. Hierom blijft Van der Paele dan ook als opdrachtgever staan.

### *Het Dresden-triptiek*

Een onbekende opdrachtgever laat veel ruimte open voor speculatie en dat is de afgelopen jaren in de literatuur dan ook ruimschoots gedaan omtrent de opdrachtgever van het *Dresden-triptiek*. Hoewel het waarschijnlijk is dat het gaat om iemand uit de familie Giustiniani, zijn er ook nog andere theorieën omtrent de opdrachtgever. Deze zullen hieronder besproken worden.

- Gustav Künstler stelt dat de knielende opdrachtgever Jan van Eyck zelf voor moet stellen, omdat hij zijn devies “Als ich can” op de lijst heeft opgenomen. Dit deed Van Eyck volgens Künstler alleen bij schilderijen die een persoonlijke betekenis voor hem hadden of voor persoonlijk gebruik waren.<sup>102</sup> Deze bewering wordt kracht bijgezet met een vermoede gelijkenis van de Dresdense opdrachtgever met een van de rechtvaardige rechters op het gelijknamige paneel aan de binnenzijde van het *Lam Gods* (afb. 22 en 23). Lucas de Meere is in 1559 de eerste die in zijn *Ode* aan het Lam Gods dit portret op het *Rechtvaardige Rechters*-paneel verbindt met de beeldtenis Jan van Eyck.<sup>103</sup> Deze “zelfportretten” bevatten echter weinig tot geen gelijkenissen met de man op het schilderij *Man met rode tulband* (afb. 25) dat over het algemeen aangemerkt wordt als een zelfportret. Hoewel Lorne Campbell stelt dat de verschillen in fysiognomie verklaard kunnen worden door verschil in leeftijd tussen de man op de *Rechtvaardige Rechters* en *Man met Rode tulband*,<sup>104</sup> zijn deze verschillen alsnog te klein om dat als waar aan te nemen. De hypothese dat de opdrachtgever op het *Dresden-triptiek* Jan van Eyck is, kan dan ook verworpen worden.

---

<sup>101</sup> Dhanens, 1980, 212.

<sup>102</sup> Künstler, 1972, 117.

<sup>103</sup> Lucas de Meere, *Ode*, 1559, geciteerd in: Dhanens, 1965, 104-107. Het paneel met de *Rechtvaardige Rechters* is in 1934 gestolen en nooit teruggevonden, het is in 1951 vervangen door een kopie van Jef Van der Veken (1872-1964).

<sup>104</sup> Campbell, 1998, 216.

- De aanwezigheid van de heilige Catharina op een van de zijluiken van het werk zou kunnen duiden op de aanwezigheid van een vrouwelijke opdrachtgever aan haar zijde. Dit zou ook de veranderde positie van het hoofd van het Christuskind verklaren ten opzichte van de ondertekening (afb. 26). In diezelfde ondertekening is echter geen spoor te vinden van een vrouwelijke opdrachtgever aan de voeten van Catharina (afb. 27).<sup>105</sup> Het ontbreken van het portret van een vrouwelijke opdrachtgever hoeft haar bestaan echter niet uit sluiten. Dhanens oppert dat het werk het cadeau van de ene geliefde aan de andere zou kunnen zijn. De vrouwelijke opdrachtgever wordt dan vertegenwoordigd door haar patroonheilige.<sup>106</sup> Volgens Peter Heath, zou het werk ook een vorm van herdenking kunnen zijn aan de overleden man van een weduwe.<sup>107</sup> Omdat deze theorie niets zegt over de identiteit van de vrouwelijke opdrachtgever kan hier nog steeds sprake zijn van iemand uit de familie Giustiniani. Deze mogelijkheid kan dan ook niet volledig uitgesloten worden.
- Dhanens verbindt het triptiek met Brugse kooplieden als Michel de Lannoy of Michel de Ligne die beiden familieleden hadden die Catharina heette. Dit zou de aanwezigheid van zowel Catharina als Michael op het triptiek verklaren.<sup>108</sup> Zij noemt ook de familie Rapondi uit Parijs die expliciet verbonden kan worden met de uiterst populaire Catharina-devotie in de middeleeuwen. Als opdrachtgeefster stelt zij Katharina Rapondi voor die getrouwd was met Michael Burlamachi en die door de lakenhandel nauwe banden hadden met Vlaanderen.<sup>109</sup> Toen Dhanens haar boek in 1980 publiceerde, werd er echter nog vanuit gegaan dat de wapenschilden op de lijst latere overschilderingen waren. Hierom noemt zij de familie Giustiniani niet.<sup>110</sup> Nu is gebleken dat de wapenschilden origineel zijn, kunnen de theses van Dhanens dan ook verworpen worden.
- In een essay uit 2000 stellen Uta Neidhardt en Christoph Schölzel dat het triptiek in het verleden op twee manieren in verband werd gebracht met de familie Adornes, een Genuese handelsfamilie die zich in Brugge had gevestigd. Leden van de familie Adornes kunnen door hun bedevaarten naar Jeruzalem verbonden worden met zowel Michael als Catharina. Beiden werden dan ook vereerd in de door de Adornes gebouwde kopie van de Heilig-

---

<sup>105</sup> Neidhardt en Schölzel, 2000, 36.

<sup>106</sup> Dhanens, 1980, 245.

<sup>107</sup> Heath, 2008, 106-113.

<sup>108</sup> Dhanens, 1980, 245.

<sup>109</sup> Dhanens, 1980, 245.

<sup>110</sup> Neidhardt en Schölzel, 2000, 27.

Grafkapel en de Jeruzalemkerk in Brugge.<sup>111</sup> Een opvallend visueel verband tussen de Adornes en het *Dresden-triptiek* is zichtbaar in de positie van de handen van de opdrachtgever. Deze komen overeen met de positie van de handen van de heilige Franciscus op de twee schilderijen van *De heilige Franciscus ontvangt de stigmata* van Van Eyck die via documentatie in verband worden gebracht met de familie Adornes (afb. 28 en 29).<sup>112</sup> Neidhardt en Schölzel geven echter in een voetnoot van hun essay aan dat de Adornes sinds de vondst van het Giustiniani-wapen niet langer als opdrachtgever aangemerkt kunnen worden.<sup>113</sup> Er is echter wel een verband tussen beide families: de Adornes maakten deel uit van het handelsverband waaruit de familie Giustiniani ontstond.<sup>114</sup> Waarschijnlijk zijn de Adornes niet de opdrachtgevers van het triptiek, maar banden tussen beiden families zijn niet uit te sluiten en lijken waarschijnlijk. Dit zou de verbanden tussen de drie werken van Van Eyck verklaren, alsmede de verering van Michael en Catharina.

Veel van bovenstaande theorieën kunnen verworpen worden of hebben niet zo'n sterk bewijs als de aanwezigheid van het familiewapen van een van de Giustiniani op de lijst van het retabel. Andere theorieën die niet compleet te verwerpen zijn, sluiten aan bij een opdracht door de Giustiniani of hebben een verband met de familie. Hierom gaan we ervanuit dat de opdrachtgever voor het *Dresden-triptiek* binnen de familie Giustiniani gevonden moet worden.

In dit hoofdstuk is geprobeerd inzicht te geven in de opdrachtgevers en hun weergave. Ook is getracht aan te tonen waarom uit wordt gegaan van de hierboven genoemde opdrachtgevers en niet van andere, onbekende opdrachtgevers. In het volgende hoofdstuk zullen de bedoelingen van deze mannen en vrouw aan bod en wordt bekeken hoe zij daar uiting aan probeerden te geven door middel van hun portret.

---

<sup>111</sup> Koldewey, 2006, 186-189.

<sup>112</sup> Neidhardt en Schölzel, 2000, 36-37.

<sup>113</sup> Neidhardt en Schölzel, 2000, 39, noot 18.

<sup>114</sup> Streeton, 2011, 4-5.

## Hoofdstuk 2: Motieven en bedoelingen

In dit tweede hoofdstuk zullen de vier werken uit het eerste hoofdstuk op een aantal punten vergeleken worden, waarna een beeld moet ontstaan van de bedoelingen van de opdrachtgevers. Hierbij zal niet alleen gekeken worden naar hun weergaves, maar ook naar keuzes in de iconografie en de originele functie van de werken.

### §2.1 Prestige versus vroomheid

Opdrachtgevers kozen om verschillende redenen voor het incorporeren van hun portret of naam in een kunstwerk. Ten eerste ging dit om het voortleven en niet vergeten van hun naam en of uiterlijk na hun dood.<sup>115</sup> Ook kon daarna gebeden worden voor het zielenheil van de opdrachtgever voor het schilderij dat als epitaaf, decoratie of altaarstuk in een kapel of kerk kon dienen. Als laatste waren stichtingen en kunstwerken ook een manier voor de opdrachtgevers om hun rijkdom en sociale positie tentoon te stellen. Deze motieven lijken elkaar in de weg te staan,<sup>116</sup> maar zijn in veel kunstwerken uit de vijftiende eeuw beiden aanwezig. Dit is zeker het geval bij de devotieportretten van Jan van Eyck. In deze paragraaf zullen deze ogenschijnlijk botsende beweegredenen besproken worden.

#### *Het Lam Gods*

Joos Vijd en Elisabeth Borluut hebben met het *Lam Gods* een enorme opdracht gegeven. Geen enkel ander werk uit deze periode heeft dezelfde grootte of afwerking. Het echtpaar heeft een onovertroffen werk laten maken.<sup>117</sup> Dit komt naar voren in de uitgebreide stichtingsakte die laat zien hoe begaan Vijd en Borluut met hun eigen zielenheil waren. Die vroomheid blijkt ook uit de iconografie van het hele altaarstuk dat hen deel uit laat maken van het goddelijke plan dat naar verlossing zal leiden.<sup>118</sup> Toch is dit niet het enige waar de opdrachtgevers zich mee bezig hielden. Alleen al de grootte suggereert andere motieven.<sup>119</sup> Hun keuze om het altaarstuk door Hubert van Eyck te laten maken is significant, hij was de

---

<sup>115</sup> Gelfand en Gibson, 2002, 123.

<sup>116</sup> Rothstein, 2000, 96.

<sup>117</sup> Borchert, 2008, 32.

<sup>118</sup> Ridderbos, 1995, 65.

<sup>119</sup> Borchert, 2008, 32.

beste schilder van dat moment. Nog belangrijker is hun beslissing om het retabel na de dood van Hubert te laten voltooiën door Jan van Eyck. De faam van de hofschilder zou zo op hen afstralen.<sup>120</sup> Als er een ding zeker was, dan was het dat er over het altaarstuk gesproken zou worden.

Zelfs de iconografie draagt bij aan het idee dat Vijd en Borluut het altaarstuk ook als prestigeobject beschouwden. Hoewel het werk een allerheiligenvoorstelling toont en draait om het offer van Christus en daarmee om de eucharistie die voor het altaar plaats zou vinden, zijn er zoveel verwijzingen naar de opdrachtgevers, hun familie en de stad Gent dat zij als het ware de echte hoofdpersonen van het retabel vormen. De portretten van Vijd en Borluut bevinden zich onder het register met de Annunciatie en Vijd en Borluut mogen de menswording van Christus aanschouwen.<sup>121</sup> De naar boven gerichte blik van Vijd wijst hierop. Ook wanneer het retabel geopend is en de opdrachtgevers dus niet te zien, zijn Vijd en Borluut in de vele verwijzingen naar hun familie en de stad waar zij zoveel voor deden nog aanwezig.<sup>122</sup> Dit alles gebeurt in een kapel die in alles hun familienamen ademde door de aanwezigheid van hun familiewapens op de gebrandschilderde ramen en sluitstenen (afb. 30).<sup>123</sup> Dit alles maakt dat de stichters naast zielenheil waarschijnlijk ook wereldlijke erkenning voor hun donaties wilden en dat zij hoopten dat men nog lang over hen zou praten.

#### *Madonna met kanselier Rolin*

In het eerste hoofdstuk werd al ingegaan op het feit dat de afbeelding van Nicolas Rolin als vrome man als hypocriet opgevat zou kunnen worden.<sup>124</sup> Misschien is dat ook wel zo, visuele aanwijzingen sluiten zeker aan bij een zekere hypocrisie. Dat Rolin zich goed genoeg voelde om zichzelf zonder patroonheilige in dezelfde ruimte als Maria af te laten beelden, wijst al op een zekere arrogantie. Till Holger Borchert stelt echter dat Van Eyck geen echte ontmoeting tussen Rolin en Maria heeft geschilderd, maar een spiritueel visioen van Rolin waarin Maria aan hem verschijnt.<sup>125</sup> Hij is echter zo in gebed verzonken dat hij de aan hem verschenen Maria niet ziet. Het werk zou in dat geval kunnen fungeren als een hulpmiddel bij het bereiken van het ideaal van spirituele meditatie dat men met

---

<sup>120</sup> Borchert, 2008, 32.

<sup>121</sup> Howell Jolly, 1987, 247.

<sup>122</sup> Voorbeelden hiervan zijn de aanwezigheid van bepaalde niet gebruikelijke heiligen, de panelen met de *Rechtvaardige Rechters* en de *Ridders van Christus* die met de positie van Vijd als magister van de stad Gent en zijn familiegeschiedenis van lage adel in verband worden gebracht.

<sup>123</sup> Dhanens, 1973, 50.

<sup>124</sup> Gelfand en Gibson, 2002, 119.

<sup>125</sup> Borchert, 2008, 53.

privédevotie hoopte te bereiken.<sup>126</sup> Dit zou dan niet wijzen op arrogantie, maar op een hoge mate van spiritualiteit. Ik denk echter dat hier zeker ook enige vorm van arrogantie aan Rolins kant in meespeelt.

Waarschijnlijk bestudeerde Rolin, voor hij zijn blik oprichtte, het gebedenboek op zijn prie-dieu. Hoewel niet te zien is welk gebed Rolin las, gaat het hier waarschijnlijk om de metten uit de Mariagetijden. Dit gebed begint met een D die ook te zien is in het boek van Rolin en ook zijn zinnen uit dit gebed op Maria's mantel geborduurd (afb. 31).<sup>127</sup> Volgens Carol Purtle is de iconografie van het schilderij op dit gebed gebaseerd.<sup>128</sup> Waarom de metten zo'n grote rol speelt binnen de voorstelling is te verklaren aan de hand van de middeleeuwse samenleving en een pauselijke dispensatie die Rolin in 1434 ontving. De metten worden opgedragen rond zonsopgang, het begin van een middeleeuwse werkdag. Omdat het als nuttig werd gezien om voor het werk een mis bij te wonen, begon men in de laatmiddeleeuwse steden met het opdragen van de metten in de parochiale kerken. Inwoners van de steden woonden massaal de mis bij aan het begin van hun werkdag. Het bijwonen van een dergelijk vroege mis was echter officieel verboden volgens canoniek recht en men had een pauselijke dispensatie nodig om een mis op dit tijdstip bij te mogen wonen. Nicolas Rolin ontving deze dispensatie in 1434, één jaar voor de datering van dit schilderij.<sup>129</sup> Het schilderij is eventueel in opdracht gegeven om deze gebeurtenis te memoreren. De afbeelding toont dus een biddende Rolin, waarschijnlijk tijdens het mettengebed, die zo diep in zijn gebed verzonken is geraakt dat hij een visioen van Maria en Christus krijgt. Het schilderij visualiseert Rolins gebed én zijn visioen.<sup>130</sup>

Het vrome beeld van Rolin dat aan de hand van dit schilderij wordt geschetst, botst met beeld dat contemporaine bronnen geven van de op macht beluste kanselier. De afwerking van het schilderij: de glanzende olieverf, perfecte stofuitdrukking en vlekkeloze uitwerking door Jan van Eyck passen juist wel weer bij het idee van een man die wil pronken met zijn aardse verworvenheden. Dat Rolin aardse pracht en praal ziet als een middel om zijn eigen zielenheil mee te kopen, blijkt uit de stichtingsakte van het Hospitaal in Beaune waar de volgende passage in is opgenomen:

---

<sup>126</sup> Nash, 2008, 282.

<sup>127</sup> Lorentz, 2000, 53-55.

<sup>128</sup> Purtle, 1982, 68-84. In de psalm die bij de metten hoort worden referenties gemaakt naar een rivier en de hoge positie waarin de Heer zich bevindt die iedereen die door zijn poorten arriveert zal zegenen. Deze elementen komen terug in de iconografie.

<sup>129</sup> Lorentz, 2000, 55.

<sup>130</sup> Purtle, 1982, 66.

“... in het belang van mijn zielenheil, met de wens om door een gelukkige handel de wereldse goederen, die ik aan Gods goedheid te danken heb, in te ruilen tegen de hemelse en ze van vergankelijk onvergankelijk te maken.”<sup>131</sup>

Hieruit blijkt expliciet dat Rolin prestige en vroomheid samen wil laten gaan en dat hij dat wil doen door aardse bezittingen om te zetten naar Hemelse. Dat Rolin dit mede door kunst deed, blijkt uit het feit dat de stichting van het hospitaal in Beaune gepaard ging met een monumentaal altaarstuk dat Rolin bij Rogier van der Weijden bestelde (afb. 12 en 13). Ook op dit altaarstuk is Rolin, net als op de *Rolin-Madonna*, als vroom man afgebeeld. Vanaf 1426 zou Rolin obsessief bezig zijn geweest met zijn zielenheil en dat vooral hebben uitgedragen door een groot aantal stichtingen.<sup>132</sup> Hieruit kan worden opgemaakt dat de Rolin wel degelijk bezig was met zijn zielenheil en bezorgd was over welke plek hij in het hiernamaals zou krijgen. Die bezorgdheid is logisch wanneer de manier van Rolins leven onder de loep wordt genomen. Zijn levensloop zit vol met dingen die hem eerder een plek in de hel zouden geven dan in de Hemel. Toch krijgt ook in de manier waarop hij zielenheil wil verkrijgen zijn machtswellust en liefde voor wereldlijk vertoon te bovenhand. Vroomheid en prestige kunnen dus zeker hand in hand gaan en daar maakt Rolin gebruik van. Dat het niet onacceptabel was om dit te doen blijkt uit het feit dat dit expliciet wordt opgetekend in een stichtingsakte.

#### *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*

De *Van der Paele-Madonna* sluit goed aan bij de *Rolin-Madonna*. Ook van dit werk wordt vaak aangenomen dat het een visioen afbeeldt dat Van der Paele kreeg gedurende een moment van devotie. Van der Paele lijkt, net als Rolin, het visioen dat aan hem verschijnt niet te zien. Hoewel kunst in de middeleeuwen kon helpen bij het krijgen van een devotioneel visioen, was dit niet het hoogste ideaal. Dat was het bereiken van deze toestand zonder hulpmiddelen. Het visuele is een eerste hulpmiddel om het abstracte te leren begrijpen, maar hoort uiteindelijk niet meer nodig te zijn.<sup>133</sup> Dat Van der Paele niet in zijn gebedenboek kijkt en dus geen hulpmiddel nodig heeft bij het bereiken van een visioen, toont dat hij dit hoogste ideaal heeft bereikt.<sup>134</sup> Het schilderij toont ons dus hoe vroom Joris van der Paele is, maar het is paradoxaal dat dit gebeurt in een schilderij dat zo rijk is aan illusionistische details. Deze paradox wordt duidelijk uitgespeeld in het schilderij dat daarmee twee kanten van zelfverheerlijking toont die

---

<sup>131</sup> Ridderbos, 1995, 41.

<sup>132</sup> Lane, 1989, 168.

<sup>133</sup> Rothstein, 1999, 262-265.

<sup>134</sup> Rothstein, 1999, 269.

passen bij de rijke, opportunistische kanunnik die uit Rome terugkeerde. Aan de ene kant zet Van der Paele zichzelf neer als een voorbeeld in vroomheid dat door anderen gevormd kan worden. Aan de andere kant toont hij zichzelf in een wereld van rijkdom die gelijk is aan zijn eigen wereld vol wereldse rijkdommen, waaronder dit schilderij van Jan van Eyck. Het feit dat Van der Paele zichzelf het psychologische middelpunt van het werk heeft laten maken, draagt alleen maar bij aan dit idee. Ook het formaat van het relatief grote werk laat zien dat Van der Paele een heftige ambitie had om zich te onderscheiden van andere opdrachtgevers.<sup>135</sup>

Daarnaast is er ook nog een andere, enigszins pragmatische reden die Van der Paele kan hebben gehad met zijn stichting. De regels van het Donaaskapittel verplichtte hem als bastaard om zijn bezittingen na zijn dood na te laten aan de kerk.<sup>136</sup> Wanneer dit zou gebeuren zou Van der Paele geen invloed meer hebben op wat het kapittel na zijn dood met zijn geld zou doen. Het geld zou dan naar alle waarschijnlijkheid ook niet worden ingezet ter bevordering van het zielenheil van Van der Paele. Dit wilde Van der Paele natuurlijk niet. Door het geld nog tijdens zijn leven uit te geven aan stichtingen ter bevordering van zijn zielenheil, voorkomt hij dat het na zijn dood in handen van het Donaaskapittel terecht komt en vergroot hij zijn kansen op verlossing.

Het visioen dat Van der Paele heeft, is duidelijk een allusie op het zielenheil dat hij met de schenking van zijn kapelanieën hoopt te verkrijgen. Ook andere details wijzen op de vrome bedoelingen van de opdrachtgever. Toen hij het schilderij in 1434 in opdracht gaf en net zijn taken in de Donaaskerk had neergelegd, verkeerde hij waarschijnlijk in de veronderstelling dat zijn leven niet lang meer zou duren. Misschien dacht hij zelfs dat hij al zou komen te overlijden voor de voltooiing van het paneel.<sup>137</sup> Dat voor hem gebeden werd, werd op dat moment dus steeds belangrijker. De epitaaffunctie van het paneel en het iconografische programma over de overwinning van geloof op de dood, zijn extra aanwijzingen dat in het geval van der Paele vroomheid en prestige samengaan.

### *Dresden-triptiek*

De relatie tussen vroomheid en prestige op het *Dresden triptiek* ligt anders, omdat het hier gaat om een triptiek dat gemaakt is voor privédevotie. Het is dus waarschijnlijk niet opgesteld geweest in de openbare ruimte. De precieze functie van het triptiek is lastig te achterhalen, omdat de precieze

---

<sup>135</sup> Martens, 1995, 381.

<sup>136</sup> Martens, 1995, 381.

<sup>137</sup> Uiteindelijk leefde Van der Paele nog tot 1443.

opdrachtgever niet bekend is. Het formaat en de draagbaarheid van het triptiek kunnen een aanwijzing zijn dat het gebruikt is als reisaaltaar.<sup>138</sup> Om deze kleine, multifunctionele altaren te mogen gebruiken was pauselijke toestemming nodig. Die is voor dit paneel echter nooit gevonden.<sup>139</sup> Er kan dan ook niet met zekerheid worden gezegd dat het triptiek fungeerde als reisaaltaar.

Sterke aanwijzingen voor gebruik binnen de privédevotie zijn ook hier weer te vinden in de blik van de opdrachtgever. Ook deze man kijkt, net als Van der Paele en Rolin voor zich uit, maar lijkt de om hem heen verschenen figuren niet te zien. Het triptiek zou dus een weergave van een visioen kunnen zijn en daarmee een visueel hulpmiddel bij het bereiken van een dergelijk visioen. Omdat dit soort kleine triptieken werden gemaakt voor privégebruik waren het vaak erg persoonlijke objecten die de smaak en voorkeuren van de opdrachtgever weerspiegelden.<sup>140</sup> Waarschijnlijk is de positie van de handen van de opdrachtgever een van zijn uitdrukkelijke wensen geweest. De positie van de handen van de opdrachtgever is een goede aanwijzing voor zijn vroomheid. Hij houdt zijn handen iets uit elkaar in iets wat een emotionele staat van geloof en verwondering uit lijkt te drukken.<sup>141</sup> Dit is een goede aanwijzing om te kunnen stellen dat de opdrachtgever van het *Dresden-triptiek* een vrome figuur was. Eventueel heeft hij een of beide versies van *Franciscus ontvangt de stigmata* van Van Eyck gezien en wilde zich spiegelen aan de vrome weergave van de heilige. Dit zou de bijna identieke houding van opdrachtgever en stichter verklaren (afb. 19, 28 en 29).

Toch blijft ook bij objecten voor privédevotie prestige een rol spelen. Soortgelijke triptieken werden door eigenaren opgesteld in hun eetkamers om ze, samen met andere kostbare bezittingen, te tonen aan bezoek.<sup>142</sup> Hoewel we niet weten of dit ook het geval was bij de opdrachtgever van het *Dresden-triptiek* kan zeker niet uitgesloten worden dat het niet (deels) om een prestigeobject ging. Werken van Jan van Eyck waren duur en had door zijn functie als hofschilder een goede en hoge reputatie opgebouwd. Dat de opdracht voor het werkje aan Jan van Eyck werd gegeven kan dus aantonen dat de opdrachtgever ook enigszins de intentie had om met het triptiekje te pronken.

---

<sup>138</sup> Borchert, 2008, 63.

<sup>139</sup> Streeton, 2011, 7-8.

<sup>140</sup> Heath, 2008, 106.

<sup>141</sup> Neidhardt en Schölzel, 2000, 37.

<sup>142</sup> Heath, 2008, 106.

## §2.2 Plaatsvervanger in leven en dood

De aanwezigheid van een devotieportret in een kapel kon voor de dienstdoende priester en bezoekers een herinnering zijn aan de verplichting om de mis voor de opdrachtgever op te dragen of voor hen te bidden, zelfs nog lang na het overlijden van de opdrachtgever(s).<sup>143</sup> Dedicatiekwatrijnen en inscripties dienen ongeveer hetzelfde doel. Dhanens suggereert dat het dedicatiekwatrijn (en de stichtingsakte) van het *Lam Gods* de schriftelijke uiting zijn van een overeenkomst tussen Vijd en de geestelijkheid van de Janskerk waarin de zorg voor het altaar aan de kerk wordt overgedragen.<sup>144</sup> Hetzelfde zou kunnen gelden voor de inscriptie op de lijst van *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* die ongeveer eenzelfde inhoud bevat (afb. 16).

In een artikel uit 2002 suggereren Laura Gelfand en Walter Gibson dat een (devotie)portret een plaatsvervanger kon zijn voor de fysieke aanwezigheid van de opdrachtgever in de kerk of meer specifiek tijdens een mis. Wanneer een portret van een opdrachtgever in een kerk hing, hoefden zij dus niet meer in de kerk aanwezig te zijn. Dit plaatsvervangerschap kon zowel gelden wanneer de opdrachtgever nog in leven was, maar werkte ook door na het overlijden door. Hoewel dit geen nieuw verschijnsel was en deze praktijk al eerder voorkwam, brachten de portretten van Van Eyck wel een nieuwe dimensie met zich mee. Deze waren dermate realistisch dat het makkelijker werd om ze ook daadwerkelijk als een plaatsvervanger voor de opdrachtgever te beschouwen.

Om dit uit te werken nemen Gibson en Gelfand de *Rolin-Madonna* als voorbeeld. Hij zou door zijn portret aanwezig zijn bij de mis die werd opgedragen in de kapel en dat zou daarna door blijven bidden tot de Madonna. Daarnaast zou het werk ook een herinnering zijn aan de geestelijken in de kerk om de mis voor het zielenheil van Rolin op te blijven dragen.<sup>145</sup> De inscriptie op de oorspronkelijke lijst zal daarbij eenzelfde functie hebben gehad. De portretten van Vijd en Borluut hebben ongeveer dezelfde functie, maar waren voor hen van extra belang. Hun huwelijk bleef altijd kinderloos waardoor het koppel geen directe nazaten had.<sup>146</sup> Als gevolg hiervan lag het in de lijn der verwachting dat een stichting vergeten zou worden of dat er na verloop van tijd geen aandacht meer aan zou worden besteed. Deze kinderloosheid kan dus worden gezien als de reden voor de grootte van de stichting, de uitgebreide stichtingsakte en hun levensgrote portretten op het retabel. Zo werd er gegarandeerd dat Vijd en Borluut

---

<sup>143</sup> Gelfand en Gibson, 2002, 126.

<sup>144</sup> Dhanens, 1965 (retabel), 14.

<sup>145</sup> Gelfand en Gibson, 2002, 138.

<sup>146</sup> Borchert, 2008, 31.

niet vergeten zouden worden én dat zij na hun overlijden aanwezig zouden blijven in de kapel om zo voor hun eigen zielenheil te kunnen bidden.<sup>147</sup>

Ook Van der Paele's portret heeft eenzelfde doel gediend. Als kanunnik had ook hij geen erfgenamen die voor hem konden bidden na zijn dood en dus diende ook zijn portret als een surrogaat voor zijn aanwezigheid in de kerk en tijdens de mis. Waarschijnlijk heeft het schilderij deze functie ook al gehad tijdens de laatste jaren van Van der Paele's leven toen hij niet langer verplicht was diensten in de Donaaskerk bij te wonen. Zijn portret kon zo zijn aanwezigheid overnemen. Dat het paneel waarschijnlijk als epitaaf voor de kanunnik heeft gefungeerd, geeft aan dat het schilderij een duidelijke memoriefunctie had.

In eerste instantie lijkt een plaatsvervaarderschap niet aan de orde voor de opdrachtgever van het *Dresden-triptyk*. Bij privédevotie wordt ervan uitgegaan dat het bedoeld was voor de opdrachtgever zelf, die daarom niet aan zijn eigen zielenheil herinnerd hoefde te worden. Wel kan er sprake zijn van plaatsvervaarderschap op een andere manier, zoals Dhanens's suggestie in paragraaf 1.6 waarin zij stelt dat het een geschenk van de ene echtgenoot aan de andere geweest kan zijn. Het portret van de man kan zijn plek innemen wanneer hij bijvoorbeeld op een lange handelsreis is.<sup>148</sup> Het portret vormt in dat geval ook een herinnering aan de afwezige persoon en dient als surrogaat voor de fysieke afwezigheid. Het triptyk wordt dan ook een object waarbij de vrouw kan bidden voor een veilige terugkeer, of in het geval van een overlijden, voor het zielenheil van haar man.

### §2.3 (Bourgondische) politiek

Nicolas Rolin en Joos Vijd waren in zekere zin afhankelijk van de Bourgondische Hertog. Hun goede band met Filips de Goede zorgde voor hun status en aanzien en het was voor hen dan ook erg belangrijk die band te behouden. Ook politieke belangen kunnen dus terugkomen in de werken die zijn in opdracht hebben gegeven, dit is dan ook zeker het geval bij het *Lam Gods*-retabel en de *Rolin-Madonna*.

#### *Het Lam Gods*

Joos Vijd was een vertrouweling van Filips de Goede in Gent.<sup>149</sup> Die stad had van oudsher een

---

<sup>147</sup> Dhanens, 1973, 41.

<sup>148</sup> Dhanens, 1980, 241.

<sup>149</sup> Borchert, 2008, 31.

turbulente relatie met het Bourgondische hertogdom die lang voort bleef duren. Dat maakt het enerzijds al opvallend dat beide mannen een goede band met elkaar opbouwden, anderzijds is dit nog opvallender door hun familiegeschiedenis. Nicolaas Vijd, de vader van Joos, werd in 1390 namelijk door Filips de Stoute, de vader van Filips de Goede, veroordeeld voor ambtelijk wanbeleid. De goede relatie tussen hun beider zoons laat zien dat de relatie tussen beiden families weer geklaard was, maar volgens Dhanens kan het altaarstuk eventueel een manier geweest zijn om de opnieuw aangehaalde banden te bekrachtigen.<sup>150</sup> Dat Jan van Eyck het altaarstuk mocht voltooiën na de dood van Hubert is in dit opzicht ook veelzeggend. In 1426 werkt Jan nog maar kort voor Filips de Goede en heeft waarschijnlijk toestemming van de hertog nodig om andermans opdrachten aan te nemen.<sup>151</sup> Het kan zomaar zijn dat Vijd die toestemming heeft gekregen door zijn goede band die hij met Filips had.

De band tussen Filips en Vijd komt volgens Penny Howell Jolly ook terug in de iconografie van het altaarstuk. Zij vindt het opvallend dat een altaarstuk in Gent zoveel verwijzingen naar de hertogen bevat.<sup>152</sup> In 1432 vond een volgende episode plaats in de lange strijd tussen Gent en de hertogen. Filips was van plan de waarde van geld te devalueren, de Gentenaren waren het daar niet mee eens. Hoewel de crisis opgelost werd, bleef de precaire situatie bestaan. Als zoenoffer besluit Filips de Goede waarschijnlijk dat zijn op dat moment zwangere vrouw, Isabella van Portugal, moet bevallen in Gent. De geboorte van een troonopvolger in een stad toont aan dat de stad in de gunst van de hertog ligt.<sup>153</sup> Isabella arriveert in maart in Gent en bevalt aldaar op 24 april van haar zoon Josse. Volgens Howell Jolly refereert het *Lam Gods*-retabel aan deze historische gebeurtenis.<sup>154</sup> De sibillen op de buitenluiken verwijzen volgens haar namelijk niet naar de Annunciatie, zoals gebruikelijk is, maar naar de komst van een nieuwe koning die vrede zal brengen.<sup>155</sup> De komst van deze nieuwe koning zou opgevat kunnen worden als een nieuwe troonopvolger in de vorm van een erfgenaam voor het Bourgondische hertogdom.

Dit geeft volgens haar de periode aan waarin de sibillen en een deel van de buitenluiken geschilderd moeten zijn. Ze stelt dat de eerste aanzet voor de buitenluiken al gemaakt is na het huwelijk van Filips en Isabella in 1429, maar de sibillen en profeten pas in de korte periode tussen de aankomst

---

<sup>150</sup> Dhanens, 1976, 9-10.

<sup>151</sup> Ferrari, 2013, 18-19.

<sup>152</sup> Howell Jolly, 1987, 237.

<sup>153</sup> Iets voor de geboorte van het tweede kind van Filips en Isabella sterft hun eerste zoon, Antoine. Beiden hoopten dan ook dat zij opnieuw een zoon zouden krijgen om de dynastie veilig te stellen.

<sup>154</sup> Howell Jolly, 1987, 244.

<sup>155</sup> Voor de volledige inscripties op de buitenluiken, zie de bijlagen.

van Isabella in Gent in maart en haar bevalling in april. Deze periode lijkt mijn inziens te kort voor het afmaken van deze schilderijen. Op 6 mei 1432 werd het retabel, volgens het dedicatiekwatrijn, voor het eerst aan het publiek getoond. In het voorjaar van 1432, de periode die Howell-Jolly noemt, moet Jan van Eyck dus ook al bezig zijn geweest met de afwerking van het schilderij en niet nog nieuwe iconografische details hebben toegevoegd.

6 mei 1432 is ook in een ander opzicht in een interessante datum. De Gentse Janskerk is die dag het decor van twee historische gebeurtenissen: de presentatie van het *Lam Gods* en de doop van Josse, de pasgeboren zoon van Filips en Isabella.<sup>156</sup> Hoewel dit natuurlijk een toevallige samenloop van omstandigheden kan zijn, denk ik niet dat dit het geval is. In het voorjaar van 1432 was het retabel bijna voltooid en zal Joos Vijd bezig zijn geweest met de presentatie.<sup>157</sup> Hij hoefde hierbij door het allerheiligenthema van het retabel geen rekening te houden met een specifieke dag op de liturgische kalender. Hoewel op 6 mei ook de viering van het martelaarschap van Johannes de Doper plaatsvindt, is dit waarschijnlijk niet Vijds belangrijkste drijfveer geweest. Toen bekend werd dat Josse in Gent geboren was en in de Janskerk gedoopt zou worden, heeft Vijd vermoedelijk besloten de presentatie van zijn altaarstuk op dezelfde dag plaats te laten vinden. Dit zou ervoor zorgen dat het altaarstuk op de eerste dag meteen door de vele genodigden van de doop zou worden bekeken en daarmee dus de nodige bekendheid verkrijgen.

Dat het *Lam Gods* een aantal politieke implicaties bevat is waarschijnlijk, maar wat deze precies inhouden is niet meer te achterhalen. Het is niet aannemelijk dat Vijd en Borluut de volledige buitenkant in het teken van het huwelijk en de erfgenamen van Filips en Isabella hebben gesteld. Hiervoor is de tijdspanne die Howell Jolly noemt te kort. De referenties die naar het hertogelijk huis worden gemaakt, kunnen beter worden gezien als een bekrachtiging van de goede band tussen Filips de Goede en Joos Vijd.

#### *Madonna met kanselier Rolin*

Door zijn kanseliersfunctie was Nicolas Rolin een spin in het politieke web. Tot 1457 was hij een van de meest machtige mannen in het Bourgondische Rijk. Deze positie drukt hij ook uit door zijn voorkomen in de *Rolin-Madonna*. Rolin was zowel een surrogaatvader voor Filips de Goede als zijn rechterhand en

---

<sup>156</sup> Borchert, 2008, 32.

<sup>157</sup> Howell Jolly, 1987, 244.

had al zijn weelde en rijkdom te danken aan de Bourgondische hertogen.<sup>158</sup> Tegenover de aardse machthebber Rolin bevindt zich Christus die als *Salvator Mundi* is afgebeeld. Christus vormt als Hemelse redder van de aarde een parallel met Rolin die zichzelf een soortgelijke, aardse functie als redder van het Bourgondische Rijk toedichtte (afb. 4).<sup>159</sup> De datering van het werk vormt hierbij een extra aanwijzing. Het schilderij wordt over het algemeen gedateerd op 1435: het jaar waarin de vrede van Atrecht wordt getekend.<sup>160</sup> Dit schilderij kan memoreren aan deze gelegenheid die een periode van verdere vrede en voorspoed binnen het Bourgondische Rijk inluidde en waaraan Rolin een wezenlijke bijdrage had geleverd. Rolins medeverantwoordelijkheid voor de Bourgondische voorspoed wordt weerspiegeld in het landschap op de achtergrond van het schilderij. Vaak worden de wijngaarden die daar zijn afgebeeld al in verband gebracht met Rolins eigen wijngaarden.<sup>161</sup> Dan zou ook aangenomen kunnen worden dat de rest van het landschap verband houdt met de opdrachtgever. Het stadsgezicht aan de rechterzijde zou dan symbool kunnen staan voor de bloei die het Bourgondische Rijk mede aan Rolin te danken had.

#### *Madonna met kanunnik Joris van der Paele en het Dresden-triptiek*

Sommige kunsthistorici verbinden ook aan de *Van der Paele-Madonna* en het *Dresden-triptiek* politieke motieven. Deze zijn naar mijn mening echter vergezocht en niet logisch. Hoewel het kleine triptiek is gemaakt in het voor Brugge economisch turbulente jaar 1437, zijn er geen directe aanwijzingen die een politieke lezing mogelijk maken. Hoewel de familie Giustiniani dat jaar uit Brugge wegtrok om haar financiële belangen veilig te stellen, hoeft dit geen politieke lading aan het werk toe te voegen.<sup>162</sup>

De *Van der Paele-Madonna* heeft helemaal geen verbondenheid met de Bourgondische politiek, maar wordt door Harbison wel opgevat als een schilderij dat kerkelijke propaganda uitdraagt. Volgens hem stond het kerkelijke instituut in de vijftiende eeuw onder druk. Het schilderij zou volgens hem een lofzang zijn op het instituut waarmee Van der Paele zich zo verbonden voelde. Het werk zou de

---

<sup>158</sup> Dhanens, 1980, 269.

<sup>159</sup> Rothstein, 2000, 99.

<sup>160</sup> Dhanens, 1980, 279. De Vrede van Atrecht werd getekend tegen het einde van de Honderdjarige Oorlog en was een overeenkomst tussen Filips de Goede en de Franse koning Karel VII. Oorspronkelijk was het de bedoeling dat er een overeenkomst tussen Frankrijk en Engeland zou worden gesloten, maar die laatste partij trok zich uiteindelijk terug uit de onderhandelingen. Hierdoor werd een verdrag tussen Frankrijk en Bourgondië opgesteld, waarbij Bourgondië meer onafhankelijkheid van het Franse koninkrijk kreeg in ruil voor het opschorten van de Bourgondische alliantie met Engeland. Nicolas Rolin was als een van de Bourgondische toponderhandelaars aanwezig op deze diplomatieke bijeenkomst.

<sup>161</sup> Harbison, 2012, 113.

<sup>162</sup> Streeton, 2011, 6-7.

boodschap uitdragen dat de kerk ook voor de beschouwer nog open is.<sup>163</sup> Dit lijkt onwaarschijnlijk omdat het kerkelijke instituut helemaal niet zo erg onder druk stond als Harbison schetst. Daarnaast toont het schilderij juist een visioen van Van der Paele is en bedoeld als persoonlijke epitaaf, niet als altaarstuk.

## §2.4 Het portret als betekenisdrager

In bovenstaande paragrafen is een overzicht gegeven van de motieven die Vijd, Borluut, Rolin, Van der Paele en Giustiniani kunnen hebben laten meewegen in de opdracht die zij aan Jan van Eyck hebben gegeven. Hun portret is hierbij vooral op het aspect van vroomheid besproken, maar er is nog niet expliciet ingegaan op wat zij precies met die portretten wilden uitdrukken. Alle opdrachtgevers hebben zichzelf extreem realistisch in een traditionele, knielende houding laten afbeelden. Hoewel weleens wordt gesteld dat Van Eycks portretten een gebrek aan emotie tonen en daardoor lastig te interpreteren zijn,<sup>164</sup> kan er juist veel aan de portretten worden afgelezen.

Van Eyck zal, net als over de andere aspecten van de schilderijen, uitvoerig met de opdrachtgevers overlegd hebben over hun portret. Waarschijnlijk heeft Van Eyck de opdrachtgevers eerst getekend alvorens hen te schilderen. Bewijs hiervoor is te vinden in de enige overgeleverde tekening van Van Eyck.<sup>165</sup> Het gaat hier om een voorstudie voor het portret van kardinaal Niccolò Albergati (1373-1443) waarvan ook het uiteindelijke, geschilderde portret bewaard is gebleven (afb. 32 en 33). In de tekening heeft Van Eyck voor zichzelf een aantal aanwijzingen over kleuren aangebracht die overeenkomen met het latere, geschilderde portret.<sup>166</sup> Logischerwijs zal hij ook soortgelijke tekeningen gemaakt hebben voor de andere opdrachtgevers en er met hen over gesproken hebben. Ook naar aanleiding van de ondertekeningen heeft overleg met de opdrachtgevers plaatsgevonden. Aanwijzingen hiervoor zijn te vinden in de *Rolin-Madonna* en het *Dresden-triptiek* (zie paragraaf 2.1). In het eerstgenoemde portret is in de ondertekening nog een geldbuidel zichtbaar aan Rolins riem (afb.

---

<sup>163</sup> Harbison, 2012, 58-61.

<sup>164</sup> Ferrari, 2012, 146.

<sup>165</sup> In 2012 kocht Museum Boijmans van Beuning een tekening van een *Kruisiging* aan die dichtbij Jan van Eyck ontstaan zou zijn. Er kan echter niet met zekerheid worden gezegd dat deze tekening daadwerkelijk van de hand van Jan van Eyck is. Op dit moment is er alleen consensus over de authenticiteit van de schets van Albergati, hierom wordt gesteld dat dit de enige overgeleverde tekening van Van Eyck is.

<sup>166</sup> Dierick, 2000, 79-81.

34) die in het uiteindelijke schilderij is verdwenen. Waarschijnlijk heeft Rolin er zelf voor gekozen deze geldbuidel te laten verwijderen, om zo niet meteen aan zijn op geldbeluste imago te voldoen.

Dat de opdrachtgevers met Van Eyck hebben overlegd over hun weergave staat dus vast. Dat zij er specifiek voor hebben gekozen om op deze manier te worden geportretteerd is vervolgens een niet meer dan logische gevolgtrekking. Zij zullen dus bewust gekozen hebben voor de kleding en accessoires waarin zij zijn weergegeven. Bij Vijd en Borluut, Van der Paele en Giustiniani staat het portret in schril contrast met de omgeving en het gezelschap waarin zij zich bevinden. Van der Paele heeft zich af laten beelden in zijn koorhemd, Vijd, Borluut en Giustiniani in simpele kleding zonder opsmuk. De opdrachtgevers lijken zich nederig op te stellen ten opzichte van de heilige figuren in wiens bijzijn zij zijn afgebeeld of in verhouding tot het prachtige decor waarin zij zich bevinden.

In het geval van Vijd en Borluut is waarschijnlijk sprake van schijnnederigheid. Omdat zij zich op de ondergeschikte buitenluiken bevinden, waren zij het grootste deel van de week zichtbaar.<sup>167</sup> Het rood, groen en roze van hun kleding vormt tevens het grootste kleurvlak op de buitenluiken. De aandacht wordt direct op Vijd en Borluut gevestigd: zij zijn het middelpunt van het werk. Ook bij Van der Paele kan sprake zijn van enige vorm van schijnnederigheid. Het wit van zijn koorhemd valt meteen op binnen het kleurrijke geheel en hij vormt het psychologische middelpunt van het schilderij. Hetzelfde geldt in omgekeerde volgorde voor Giustiniani die juist in het oog springt door zijn donkere kleding binnen het erg lichte schilderij. Hoewel nederig afgebeeld, vormen deze vier opdrachtgevers toch het middelpunt van de panelen. Rolin is de enige van de opdrachtgevers die geen schijn probeert op te houden. Hij heeft zich in weelderige kleding laten afbeelden, zijn brokaten mantel en riem met zilveren details vallen meteen op. Toch valt hij minder op in de rijke omgeving dan de andere opdrachtgevers in hun schilderijen. Maar ook Rolin heeft zich meer bescheiden laten afbeelden dan hij eigenlijk was. Dit blijkt uit het feit dat zijn geldbuidel, die op de ondertekening nog duidelijk aanwezig is, verdwenen is op het uiteindelijke schilderij.

Zoals in de voorafgaande paragrafen getracht is uit te leggen, dienden de schilderijen verschillende functies die soms lijnrecht tegenover elkaar stonden. De schilderijen waren een manier voor de opdrachtgevers om hun (politieke) ambities en rijkdom te tonen. Naast prestigeobject waren de schilderijen ook een visuele getuigenis van de vroomheid van de opdrachtgevers en een middel waarmee zij trachten hun tijd in het vagevuur te verkorten. Het portret van de opdrachtgevers speelt daarin een

---

<sup>167</sup> Waarschijnlijk was het retabel alleen op zon- en feestdagen geopend. De rest van de tijd waren de luiken gesloten en was dus alleen de buitenkant zichtbaar.

belangrijke rol en is de katalysator waardoor het prestige- en vroomheidsaspect binnen hetzelfde schilderij met elkaar verenigd kunnen worden. Door zichzelf op hun portret in simpele kleding weer te laten geven, zonder sieraden, weelderige haardrachten of andere accessoires, kozen de opdrachtgevers ervoor om zich van hun meest vrome kant te laten zien. In de rest van het schilderij kon vervolgens zoveel luxe getoond worden als mogelijk was.

Het portret wordt zodoende een betekenisdrager. Door te kiezen voor een vroom portret, konden vroomheid en prestige gecombineerd worden, waardoor de grote devotieportretten en altaarstukken bestaansrecht kregen. Door zichzelf zo deugdzaam mogelijk af te laten beelden op een paneel dat de beschouwer tegemoet glinstert en een grote rijkdom uitstraalt, worden beide bedoelingen van de opdrachtgevers gevisualiseerd.

## Conclusie

Hoewel de vraag wat Van Eycks opdrachtgevers met de door hen in opdracht gegeven panelen wilden bereiken waarschijnlijk nooit naar volle tevredenheid beantwoord kan worden, valt er genoeg aan de schilderijen af te lezen dat een voorlopige conclusie niet in de weg staat. Zoals in de inleiding werd gesteld kunnen schilderijen met opdrachtgevers de mentaliteit van de opdrachtgever en diens maatschappelijke omstandigheden tot uiting brengen en dat is precies wat er gebeurt in de hierboven behandelde groep. De vraag naar wat de opdrachtgevers met de door hen in opdracht gegeven panelen bewerkstelligen en de vraag hoe hun specifieke weergave daaraan bijdraagt, dienen in twee delen beantwoord te worden.

Ten eerste hebben alle vijf de opdrachtgevers deels dezelfde ogenschijnlijk tegenstrijdige motieven die in de werken naar boven komen. De schilderijen zijn zowel vehikels om na de dood zielenheil te verkrijgen als prestigeobjecten die de opdrachtgevers gebruikten om hun hoge status in het aardse rijk te benadrukken. Het verlangen naar zielenheil komt terug in de volgende functies die het schilderij kon hebben voor de opdrachtgever. Hun portret kon een vervanger voor de fysieke aanwezigheid van de opdrachtgever zijn in de kerk, kapel of tijdens de mis. Dit geldt zowel tijdens het leven van de opdrachtgever, deze hoeft immers niet meer zelf naar de kerk te komen, als na zijn of haar dood wanneer naar de kerk gaan geen optie meer is. Voor Nicolas Rolin speelde dit verlangen vooral tijdens het leven, de kanselier was liever bezig met zijn aardse dan met zijn spirituele leven. Joos Vijd en Elisabeth Borluut was dit belangrijker na hun dood. Zij hadden geen kinderen die voor hen konden bidden. De aanwezigheid van hun portret in de kerk was daarom een mooie en doeltreffende oplossing. Joris van der Paele zag in zijn schilderij een oplossing voor zowel leven als dood. Tijdens zijn leven hoefde hij de missen niet meer bij te wonen en na zijn dood bleef er gebeden worden voor zijn zielenheil. Daarnaast konden de schilderijen ook een hulpmiddel zijn bij privédevotie die de opdrachtgever kon helpen een meer persoonlijke band met God en dus een betere kans op verlossing te verkrijgen. Zeker het Dresdense triptiekje zal voor een van de Giustiniani deze functie hebben gehad, maar ook de *Rolin-Madonna* en de *Van der Paele-Madonna* kunnen hulpmiddelen zijn geweest bij privédevotie, wanneer de opdrachtgever toch in de kapel aanwezig was. Zij beelden in ieder geval een visioen van hun opdrachtgevers af.

Voor Rolin en Vijd dienden de schilderijen ook nog een politiek doel. Vijd wilde met zijn altaarstuk, naast het propaganderen van zijn eigen status en het veiligstellen van zijn zielenheil, steun

betuigen aan Filips de Goede. Het paneel van Nicolas Rolin droeg bij aan politieke zelfverheerlijking, door hem als aardse vredesstichter af te beelden tegenover Christus als hemelse redder.

Het tweede deel van de hoofdvraag gaat over de specifieke weergave van de opdrachtgevers. Naar mijn idee vormen de portretten de sleutel tot het combineren van de tegenstrijdige bedoelingen van het verkrijgen van zielenheil en prestige. De opdrachtgevers hebben zich allen in een nederige, biddende positie af laten beelden. Drie van hen lijken zelfs te zijn afgebeeld terwijl zij een visioen hebben waarin Bijbelse of heilige figuren aan hen verschijnen. De vroomheid die uit hun realistische portretten blijkt, lijkt in schril contrast te staan met de rest van de visueel rijke panelen. Het glimmen van het goud, de juwelen en het brokaat wordt in het geval van Vijd, Borluut, Van der Paele en Giustiniani gecompenseerd door hun vrome uiterlijk. Hoewel Rolin zich in zijn brokaten mantel het rijkst af heeft laten beelden, een uiterlijk dat goed past bij wat contemporaine schrijvers over hem schrijven, heeft ook hij zich beziggehouden met zijn imago. De geldbuidel die in de ondertekening nog aan zijn riem hing, is verdwenen in het uiteindelijke schilderij. De opdrachtgevers hebben zich dus actief beziggehouden met hun weergave. Ook uit het Dresdense triptiek blijkt dat de opdrachtgever zijn houding actief heeft veranderd om meer vroomheid uit te stralen.

De specifieke manier waarop de opdrachtgevers van Van Eycks devotieportretten zich hebben af laten beelden is de manier waarop hun tegengestelde belangen, het verkrijgen van zielenheil en het tonen van hun rijkdom, gecombineerd worden. De vroomheid van hun portretten biedt tegenwicht tegen het gehele schilderij dat fungeert als statussymbool. Het portret verbindt daarmee de twee schijnbaar tegenstrijdige motieven en maakt de portretten effectief voor beiden doelen.

## Bibliografie

- H. Belting en C. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes*, München 1994.
- T. Borchert, *Jan van Eyck*, Londen 2008.
- T. Borchert, 'Jan van Eyck – Mythe en documenten', in: Kemperdick en Lammertse (red.) 2012, 83-88.
- D. Brine, 'Jan van Eyck, Joris van der Paele, and the Art of Commemoration', *The Art Bulletin* 96 (2014), 3, 265-287.
- L. Campbell, 'The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century', *The Burlington Magazine* 118 (1976), 877, 188-198.
- L. Campbell, *The National Gallery Catalogues; The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, Londen 1998.
- E. Dhanens, *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, VI, Het retabel van het Lam Gods te Gent*, Gent 1965.
- E. Dhanens, *Inventaris van het kunstpatrimonium van Oostvlaanderen V, Sint-Baafskathedraal Gent*, Gent 1965.
- E. Dhanens, *The Ghent Altarpiece*, Londen 1973.
- E. Dhanens, *De Vijd – Borluut Fundatie en het Lam Godsretabel 1432-1797*, Brussel 1976.
- E. Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerpen 1980.
- A.L. Dierick, 'Jan van Eyck's Handwriting', in: Foister, Jones en Cool (red.) 2000, 70-82.
- S. Ferrari, *Van Eyck*, New York 2013.
- S. Foister, S. Jones en D. Cool (red.), *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout 2000.
- Bart Fransen, 'Jan van Eyck en de portretkunst van zijn voorgangers', in: Kemperdick en Lammertse (red.) 2012, 76-79.
- L.D. Gelfand en W.S. Gibson, 'Surrogate Selves: The "Rolin Madonna" and the Late-Medieval Devotional Portrait', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 29 (2002), 3/4, 119-138.
- E. Gifford, 'Assessing the Evolution of van Eyck's Iconography through Technical Study of the Washington Annunciation, I', in: Foister, Jones en Cool (red.) 2000, 59-66.
- C. Harbison, 'Realism and Symbolism in Early Flemish Painting', *The Art Bulletin* 66 (1984), 4, 588-602.
- C. Harbison, *The Art of the Northern Renaissance*, Londen 1995.

- C. Harbison, *Jan van Eyck. The Play of Realism (second updated and expanded edition)*, Londen 2012.
- P. Heath, 'Justice & Mercy: the patron of Jan van Eyck's Dresden Triptych', *Apollo* 84 (2008), 3, 106-113.
- E. Heller, *Das altniederländische Stifterbild*, München 1976.
- V. Herzner, 'A response to Hugo van der Velden, "The quatrain of the Ghent altarpiece"', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 35 (2011), 3/4, 127-130.
- V. Herzner, 'The quatrain of "The Ghent altarpiece" again', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 37 (2013-2014), 2, 95-99.
- D.M. Hitchcock, *The Iconography of the Van der Paele Madonna by Jan van Eyck*, Ann Arbor 1976.
- P. Howell Jolly, 'More on the Van Eyck Question: Philip the Good of Burgundy, Isabelle of Portugal and the Ghent Altarpiece', *Oud Holland* 101 (1987), 237-253.
- S. Kemperdick en F. Lammertse, *De weg naar Van Eyck* (tent. cat. Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam), Rotterdam 2012.
- J. Koldewey, *Geloof & Geluk; Sieraad & Devotie in middeleeuws Vlaanderen*, Arnhem 2006.
- G. Künstler, 'Jan van Eyck's Wahlwort "Als Ich Can" und das Flugeraltarchen in Dresden', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 25 (1972), 1, 107-127.
- B. Lane, 'Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 18 (1988), 3, 106-115.
- B. Lane, '"Requiem aeternam dona eis": The Beaune "Last Judgement" and the Mass of the Dead"', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 19 (1989), 3, 166-180.
- P. Lorentz, 'The Virgin and Chancellor Rolin and the Office of Matins', in: Foister, Jones en Cool (red.), in: *Investigating Jan van Eyck*, Turnhout 2000, 49-58.
- M.P.J. Martens, 'Het onderzoek naar de opdrachtgevers', in: Ridderbos en Van Veen (red.) 1995, 349-393.
- S. Nash, *Northern Renaissance Art*, Londen 2008.
- U. Neidhart en C. Schölzel, 'Jan van Eyck's Dresden Triptych', in: Foister, Jones en Cool (red.) 2000, 25-39.
- E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting; its origins and character*, New York 1971.
- C.J. Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck*, New Jersey 1982.

- M. Teasdale Smith, 'On the Donor of Jan van Eyck's Rolin Madonna', *Gesta* 20 (1981), 1, 273-279.
- C. Reynolds, 'The King of Painters', in: Foister, Jones en Cool (red.) 2000, 1-16.
- B. Ridderbos, 'Objecten en vragen', in: Ridderbos en Van Veen (red.) 1995, 15-133.
- B. Ridderbos en H. Van Veen (red.), 'Om iets te weten van de oude meesters' *De Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek*, Nijmegen 1995.
- A. Rooch, *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhundert*, Essen 1988.
- B. Rothstein, 'On Devotion as Social Ornament Jan van Eyck's *Virgin and Child with Chancellor Nicolas Rolin*', *Dutch Crossing* 24 (2000), 1, 96-132.
- B. Rothstein, 'Vision and Devotion in Jan van Eyck's *Virgin and Child with Canon Joris van der Paele*' *Word & Image* 15 (1999), 3, 262-276.
- N.L.W. Streeton, 'Jan van Eyck's Dresden Triptych: new evidence for the Giustiniani of Genoa in the Borromei ledger for Bruges, 1438', *Journal of Historians of Netherlandish Art* 3 (2011), 1, 1-16.
- H. van der Velden, 'The Quatrain of "The Ghent Altarpiece"', *Simiolus: Netherlandish Quarterly for the History of Art* 35 (2011), 1/2, 5-40.
- H. van der Velden, 'A Reply to Volker Herzner and a note on the putative author of the Ghent Altarpiece', *Simiolus: Netherlandish Quarterly for the History of Art* 35 (2011), 3/4, 131-141.

## Afbeeldingen



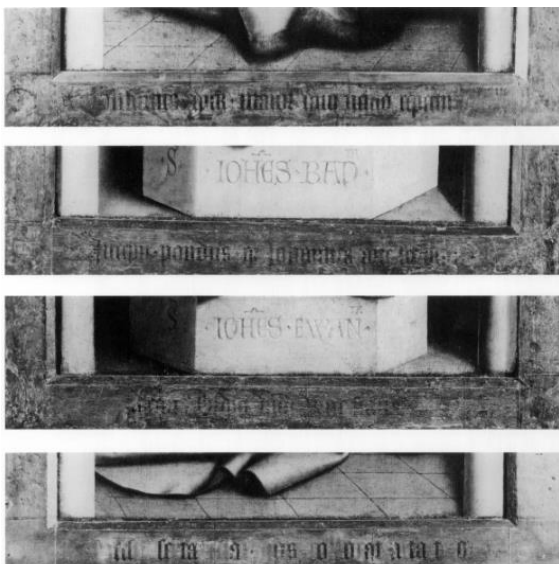
**Afb. 1** Hubert en Jan van Eyck, *Lam Gods* (geopend), voltooid 1432, olieverf op paneel, 375 x 520 cm, Gent, St. Baafskathedraal. Bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Het\\_Lam\\_Gods\\_\(gebroeders\\_Van\\_Eyck\)#/media/File:Retable\\_de\\_l%27Agneau\\_mystique.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Het_Lam_Gods_(gebroeders_Van_Eyck)#/media/File:Retable_de_l%27Agneau_mystique.jpg)



**Afb. 2** Hubert en Jan van Eyck, Lam Gods (gesloten), voltooid 1432, olieverf op paneel, 375 x 260 cm, Gent, St. Baafskathedraal.

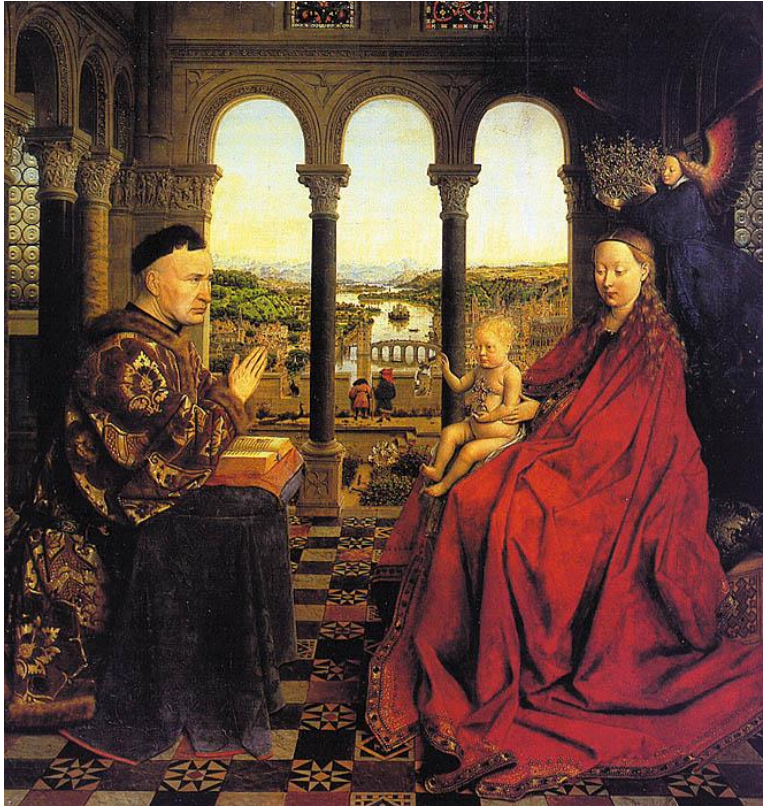
Bron:

<http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home/sub=close&vis&at>



**Afb. 3** Dedicatiekwatrijn Lam Gods.

Bron: H. van der Velde, 'The Quatrain of the Ghent Altarpiece', *Simiolus: Netherlandish Quarterly for the History of Art* 35 (2011), 1/2, 8.



**Afb. 4** Jan van Eyck, *Madonna met kanselier Rolin*, ca. 1435, olieverf op paneel, 65 x 62,3 cm, Parijs, Musée du Louvre. Bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/De\\_Maagd\\_van\\_kanselier\\_Rolin#/media/File:Eyck\\_madonna\\_rolin.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/De_Maagd_van_kanselier_Rolin#/media/File:Eyck_madonna_rolin.jpg)



**Afb. 5** Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (zonder lijst), 1434-1436, olieverf op paneel, 122 x 157 cm, Groeningemuseum, Brugge. Bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_met\\_kanunnik\\_Joris\\_van\\_der\\_Paele#/media/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_069.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Madonna_met_kanunnik_Joris_van_der_Paele#/media/File:Jan_van_Eyck_069.jpg)



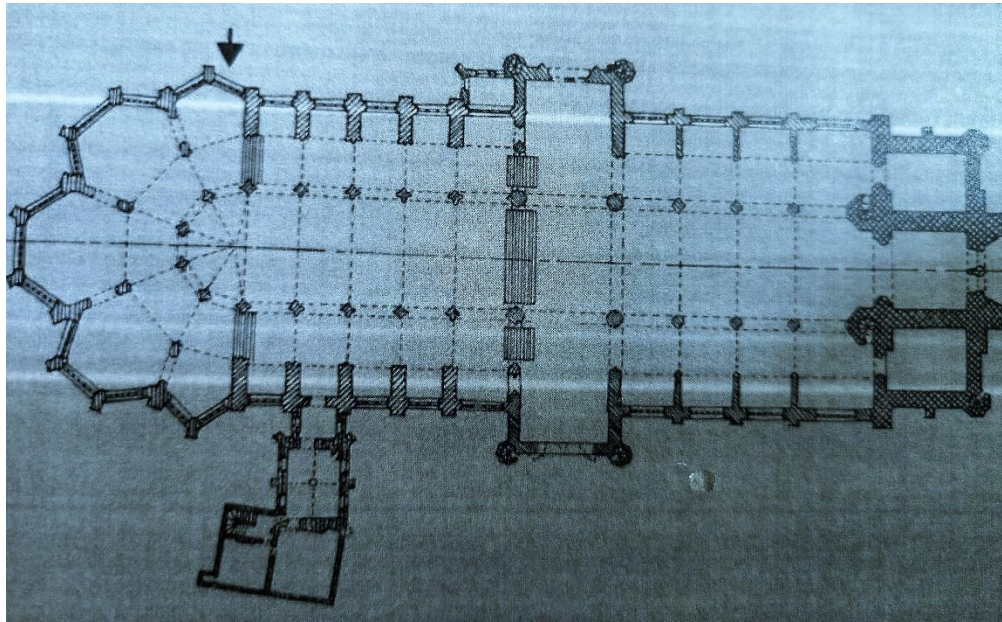
**Afb. 6** Jan van Eyck, *Dresden triptiek* (geopend), 1437, olieverf op paneel, 33,1 x 54,7 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Bron: <https://www.artsalonholland.nl/uploads/lightbox/f2731329-ce10-4553-bc6c-80d0b093f9c8/2935508403/EYCK%2C%20Jan%20van%20Eyck%2C%20Het%20Dresden%20triptiek%2C%201437.jpg>



**Afb. 7** Jan van Eyck, *Dresden triptiek* (gesloten), 1437, olieverf op paneel, 33,1 x 27,2 cm, , Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Bron: [https://en.wikipedia.org/wiki/Dresden\\_Triptych#/media/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_Small\\_Triptych\\_\(outer\\_panels\)\\_-\\_WGA07615.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dresden_Triptych#/media/File:Jan_van_Eyck_-_Small_Triptych_(outer_panels)_-_WGA07615.jpg)



**Afb. 8** Plattegrond Baafskathedraal, Gent, de pijl geeft de Vijdkapel aan.  
Bron: E. Dhanens, *The Gent Altarpiece*, Londen 1973, p. 22.



**Afb. 9 en 10** Hubert en Jan van Eyck, *Lam Gods* (details, portretten Joos Vijd en Elisabeth Borluut), voltooid 1432, olieverf op paneel, 375 x 260 cm, Gent, St. Baafskathedraal.

Bronnen:

<http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home/sub=close&vis&at> en <http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home/sub=close&vis&at>



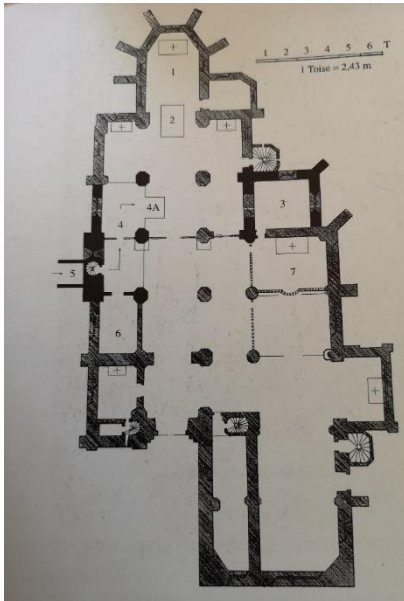
**Afb. 11** Jan van Eyck, *Madonna met kanselier Rolin* (detail), ca. 1435, olieverf op paneel, 65 x 62,3 cm, Parijs, Musée du Louvre.  
Bron: <http://clostertovaneyck.kikirpa.be/>



**Afb. 12** Rogier van der Weyden, *Laatste Oordeel* (gesloten), ca. 1442, olieverf op paneel, 220/137,5 x 273 cm., Beaune, L'Hôtel-Dieu.  
Bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Het\\_Laatste\\_Oordeel\\_\(Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\)#/media/File:Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\\_\(1399of1400-1464\)\\_Het\\_Laatste\\_Oordeel\\_gesloten\\_luiken\\_-\\_H%C3%B4tel-Dieu\\_Beaune\\_22-10-2016\\_13-56-37.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Het_Laatste_Oordeel_(Rogier_van_der_Weyden)#/media/File:Rogier_van_der_Weyden_(1399of1400-1464)_Het_Laatste_Oordeel_gesloten_luiken_-_H%C3%B4tel-Dieu_Beaune_22-10-2016_13-56-37.jpg)



**Afb. 13** Rogier van der Weyden, *Laatste Oordeel* (detail: portret Nicolas Rolin), ca. 1442, olieverf op paneel, 220/137,5 x 273 cm., Beaune, L'Hôtel-Dieu.  
Bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Het\\_Laatste\\_Oordeel\\_\(Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\)#/media/File:Rogier\\_van\\_der\\_Weyden\\_\(1399of1400-1464\)\\_Het\\_Laatste\\_Oordeel\\_gesloten\\_luiken\\_-\\_H%C3%B4tel-Dieu\\_Beaune\\_22-10-2016\\_13-56-37.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Het_Laatste_Oordeel_(Rogier_van_der_Weyden)#/media/File:Rogier_van_der_Weyden_(1399of1400-1464)_Het_Laatste_Oordeel_gesloten_luiken_-_H%C3%B4tel-Dieu_Beaune_22-10-2016_13-56-37.jpg)



**Afb. 14** Plattegrond Notre-Dame-du-Chastel, Autun, de kapel van de h. Sebastiaan wordt aangegeven met een 3.  
Bron: [http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth110/arth110\\_sl3\\_rolin.html](http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth110/arth110_sl3_rolin.html)



**Afb. 15** Jan van Eyck, *Madonna met Kanunnik Joris van der Paele* (met lijst), 1534-1536, olieverf op paneel, 122 x 157 cm, Groeningemuseum, Brugge.  
Bron: [https://live.staticflickr.com/772/22694034549\\_642eabc48e\\_b.jpg](https://live.staticflickr.com/772/22694034549_642eabc48e_b.jpg)



**Afb. 16** Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (detail, lijst), 1434-1436, olieverf op paneel, 122 x 157 cm, Groeningemuseum, Brugge.  
Bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_met\\_kanunnik\\_Joris\\_van\\_der\\_Paele](https://nl.wikipedia.org/wiki/Madonna_met_kanunnik_Joris_van_der_Paele)



**Afb. 17** Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (detail), 1434-1436, olieverf op paneel, 122 x 157 cm, Groeningemuseum, Brugge.  
Bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_met\\_kanunnik\\_Joris\\_van\\_der\\_Paele](https://nl.wikipedia.org/wiki/Madonna_met_kanunnik_Joris_van_der_Paele)

**Afb. 18** Jan van Eyck, *Dresden triptiek* (geopend, linkerluik), 1437, olieverf op paneel, 33,1 x 54,7 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.  
Bron: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>



**Afb. 19** Jan van Eyck, *Dresden triptiek* (geopend, detail), 1437, olieverf op paneel, 33,1 x 54,7 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.  
Bron: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>



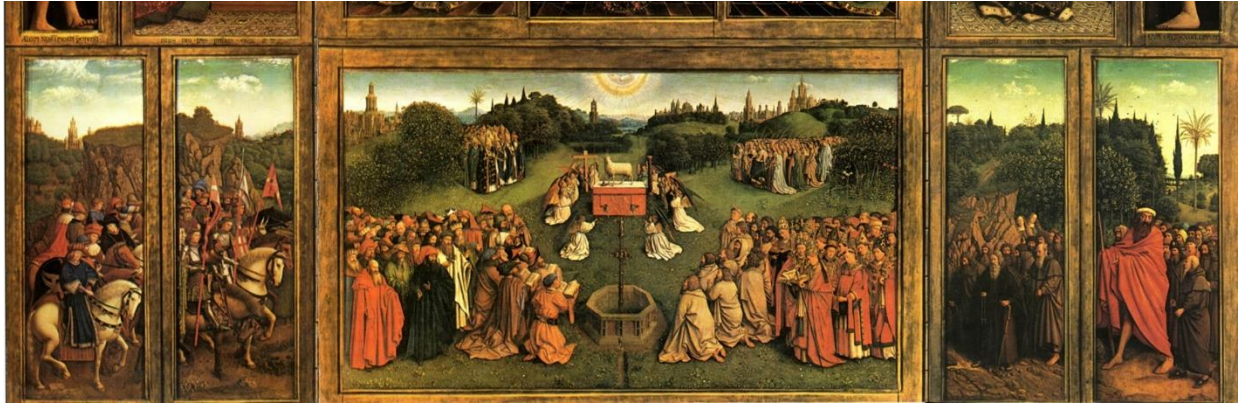
**Afb. 20** Jan van Eyck, *Dresden triptiek* (geopend, detail lijst), 1437, olieverf op paneel, 33,1 x 54,7 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.  
Bron: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>



**Afb. 21** Jan van Eyck, *Dresden triptiek* (geopend, detail lijst), 1437, olieverf op paneel, 33,1 x 54,7 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.  
Bron: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>



**Afb. 22** Jef van der Veken (naar Jan van Eyck), *Lam Gods* (geopend: *Rechtvaardige Rechters* (kopie)), 1939-1951, olieverf op paneel, 375 x 520 cm, Gent, St. Baafskathedraal.  
Bron: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home/sub=panel23>



**Afb. 23** Hubert en Jan van Eyck, *Lam Gods* (geopend, *De Aanbidding van het Lam*), voltooid 1432, olieverf op paneel, 375 x 520 cm, Gent, St. Baafskathedraal.

Bron: [https://img.humo.be/q90/w/h/img\\_183/1834067.jpg](https://img.humo.be/q90/w/h/img_183/1834067.jpg)



**Afb. 24** Jef van der Veken (naar Jan van Eyck), *Lam Gods* (geopend: *Rechtvaardige Rechters*, detail (kopie)), 1939-1951, olieverf op paneel, 375 x 520 cm, Gent, St. Baafskathedraal.

Bron: Lorne Campbell, *The National Gallery Catalogues; The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, Londen 1998, 216.

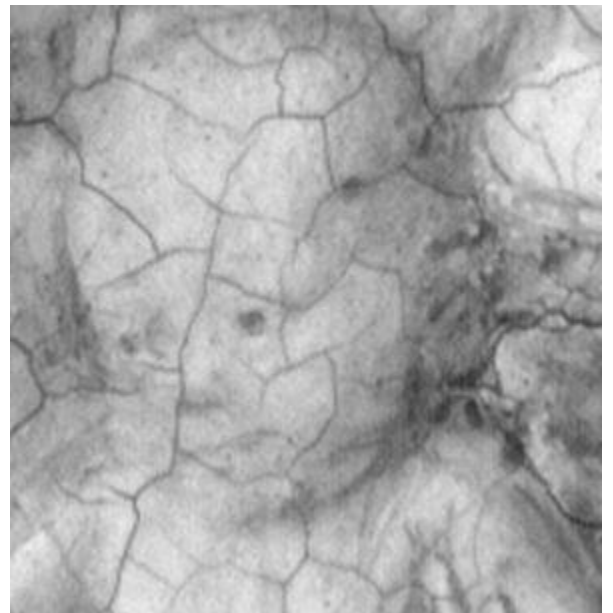


**Afb. 25** Jan van Eyck, *Man met rode tulband (Zelfportret?)*, 1433, olieverf op paneel, 25,7 x 19 cm, Londen, National Gallery.

Bron: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Portret\\_van\\_een\\_man\\_met\\_rode\\_tulband#/media/File:Portrait\\_of\\_a\\_Man\\_by\\_Jan\\_van\\_Eyck.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Portret_van_een_man_met_rode_tulband#/media/File:Portrait_of_a_Man_by_Jan_van_Eyck.jpg)

**Afb. 26** Jan van Eyck, *Dresden triptiek* (infraroodreflectografie, detail), 1437, olieverf op paneel, 33,1 x 54,7 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Bron: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>



**Afb. 27** Jan van Eyck, *Dresden triptiek* (infraroodreflectografie, detail), 1437, olieverf op paneel, 33,1 x 54,7 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

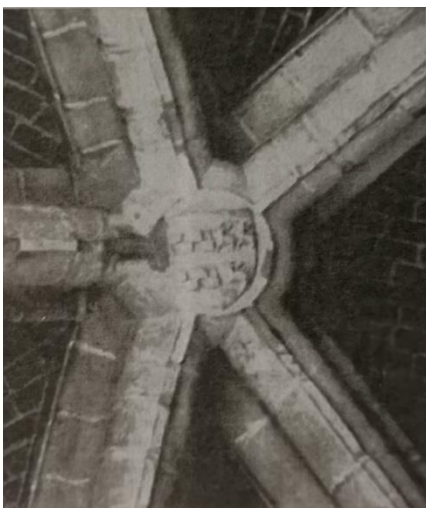
Bron: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>



**Afb. 28** Jan van Eyck, *De heilige Franciscus ontvangt de stigmata*, ca. 1430-1432, olieverf op paneel, 29,3 x 33,4 cm., Turijn, Sabauda Galleria Sabauda.  
Bron: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_Francis\\_Receiving\\_the\\_Stigmata\\_\(van\\_Eyck\)#/media/File:Saint\\_Francis\\_of\\_Assisi\\_Receiving\\_the\\_Stigmata\\_Turin.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Francis_Receiving_the_Stigmata_(van_Eyck)#/media/File:Saint_Francis_of_Assisi_Receiving_the_Stigmata_Turin.jpg)



**Afb. 29** Jan van Eyck, *De heilige Franciscus ontvangt de stigmata*, ca. 1430-1432, olieverf op perkament, 12,7 x 14,6 cm., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.  
Bron: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_Francis\\_Receiving\\_the\\_Stigmata\\_\(van\\_Eyck\)#/media/File:Saint\\_Francis\\_of\\_Assisi\\_Receiving\\_the\\_Stigmata.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Francis_Receiving_the_Stigmata_(van_Eyck)#/media/File:Saint_Francis_of_Assisi_Receiving_the_Stigmata.jpg)



**Afb. 30** Sluitsteen Vrijdorp, Baafskathedraal, Gent.  
Bron: E. Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerpen 1980, 79.

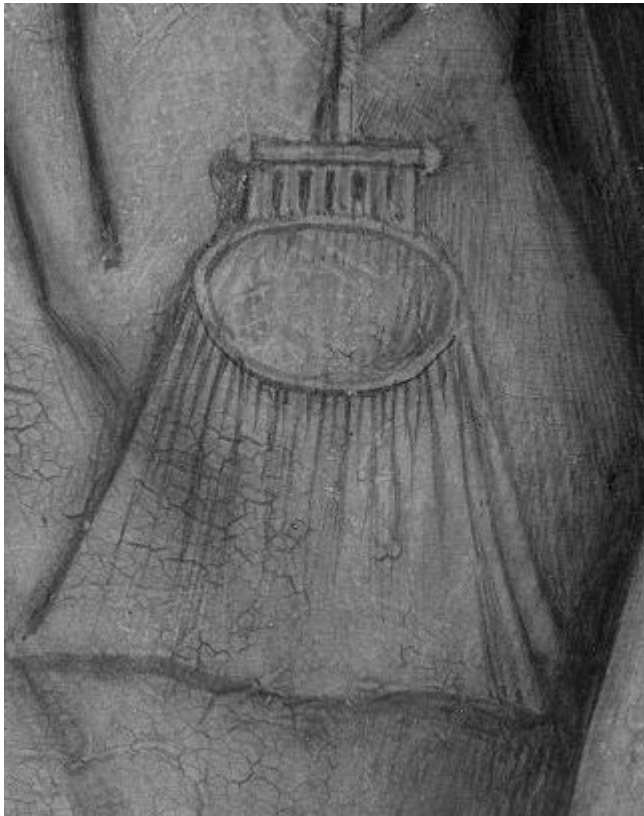


**Afb. 31** Jan van Eyck, *Madonna met kanselier Rolin* (detail), ca. 1435, olieverf op paneel, 65 x 62,3 cm, Parijs, Musée du Louvre.  
Bron: <http://clostovaneyck.kikirpa.be/>

**Afb. 32** Jan van Eyck, *Portret van Kardinaal Niccolò Albergati*, ca. 1438, olieverf op paneel, 34,1 x 27,3 cm., Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.  
Bron: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_Cardinal\\_Niccol%C3%B2\\_Albergati#/media/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_Kardinal\\_Niccol%C3%B2\\_Albergati\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Cardinal_Niccol%C3%B2_Albergati#/media/File:Jan_van_Eyck_-_Kardinal_Niccol%C3%B2_Albergati_-_Google_Art_Project.jpg)



**Afb. 33** Jan van Eyck, *Portrettekening van Niccolò Albergati*, 1435, zilverstift op papier geprepareerd met witte kalk, 21,4 x 18 cm., Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.  
Bron: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_Cardinal\\_Niccol%C3%B2\\_Albergati#/media/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_Portrait\\_of\\_Cardinal\\_Niccol%C3%B2\\_Albergati\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Cardinal_Niccol%C3%B2_Albergati#/media/File:Jan_van_Eyck_-_Portrait_of_Cardinal_Niccol%C3%B2_Albergati_-_Google_Art_Project.jpg)



**Afb. 34** Jan van Eyck, *Madonna met kanselier Rolin* (infraroodreflectografie, detail), ca. 1435, olieverf op paneel, 65 x 62,3 cm., Parijs, Musée du Louvre.  
Bron: <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>

# Bijlagen

## **DEDICATIEOPSCHRIFT LAM GODS-RETABEL, VOLGENS DHANENS, 1980, P. 81**

Latijn:

PICTOR HUBERT EYCK. MAIOR QUO NEMO EPERTUS INCEPIT. PONDUS, QUE JOHANNES ARTE SECUNDER [FRATER] PERFECIT. JUDOCI VIJD PRECE FRETUS. VERSU SEXTA MAI. VOS COLLOCAT ACTA TUERI.

Nederlands:<sup>168</sup>

Schilder Hubertus van Eyck, een groter heeft niet bestaan, is met [dit werk] begonnen en zijn broeder Johannes, de tweede in de kunst, heeft die zware taak voltooid op verzoek van Joos Vijd. Door dit vers plaatst [hij] onder uw hoede [of: verzoekt U zorg te dragen voor] wat tot stand kwam op zes mei [1432].

## **DEDICATIEOPSCHRIFT LAM GODS-RETABEL, NAAR AANLEIDING VAN DE RECENTE RESTAURATIE, NAAR VAN DER VELDEN, 2011, P. 37.**

De recente restauratie van het *Lam Gods* en onderzoek naar aanleiding van die restauratie heeft volgens Hugo van der Velden aangetoond dat het kwatrijn dat op de lijst staat en geciteerd wordt door Dhanens, niet het originele kwatrijn is geweest, dit omdat het kwatrijn zoals dat nu op de lijst is opgenomen niet past binnen de hexameter en het metrum.<sup>169</sup> Hieronder zal zijn versie van het kwatrijn worden genoemd. De kleine aanpassingen veranderen weinig aan de inhoud.

Latijn:

Pictor hubertus – maior quo nemo repertus  
Incepit – pondus – que Johannes arte secundes  
Frater perfunctus – judoci vyd prece fretus  
VersU seXta MaI – VoS CoLLoCat aCta tUerI

Nederlands:<sup>170</sup>

De schilder Hubert, een grotere man kan niet gevonden worden, begon dit werk. Jan, zijn broer, tweede in de kunst, voltooide deze belangrijke taak op verzoek van Joos Vijd.  
De zesde van Mei [1432] nodigt u met dit vers uit om te kijken wat gedaan is.

De laatste regel zou volgens Van der Velden ook vertaald kunnen worden als:

Hij nodigt u met dit vers uit, om op de zesde Mei [1432] te kijken naar wat gedaan is.

---

<sup>168</sup> Vertaling overgenomen uit Dhanens, 1980, 81.

<sup>169</sup> Van der Velden, 2011, 24-38.

<sup>170</sup> Vertaling door auteur op basis van de Engelse vertaling die wordt gegeven in Van der Velden, 2011, 37.

**PROFETEN EN SIBILLEN OP DE BUITENLUIKEN VAN HET *LAM GODS*, VOLGENS RIDDERBOS, 1995, P. 54**

Van links naar rechts zijn de profeten en sibellen: de profeet Zacharia, de Eritreïsche sibille, de Cumaëische sibille en de profeet Micha.

*Zacharia:*

Latijn:

Exulta satis filia Syon jubila ecce Rex tuus venit

Nederlands:

Verheug u zeer dochter van Sion, juich, zie uw Koning komt (uit; Zacharia 9:9).

*Eritreïsche sibille*

Latijn:

Nil mortale sonans afflata est numine celso

Nederlands:

Niets sterfelijks doet zij horen die geïnspireerd is door een kracht uit den hoge.

*Cumaëische sibille:*

Latijn:

Rex altissimus adveniet per secula futurus scilicet in carne

Nederlands:

De Allerhoogste Koning zal komen en in eeuwigheid zijn in vleselijke gedaante

*Micha:*

Latijn:

Ex te egredietus qui sit dominator in Israel

Nederlands:

Uit u zal voortkomen die een heerser zij in Israël (uit; Micha 5:2)

**INSCRIPTIE MADONNA MET KANUNNIK JORIS VAN DER PAELE, VOLGENS DHANENS, 1980.**

*Onder:*

Latijn (p. 383):

HOC OP[US] FECIT MAG[ISTE]R GEORGI[US] DE PALA HUI[US] CANONI[CUS] P[ER]  
IOHANNE[M] DE EYCK PICTURE[M] - ET FUNDavit HIC DUAS CAPELL[AN]IAS DE  
GR[EM]IO GMO CHORI DOMINI. M. CCCC. XXXIIII. P[LE]T[UM] AU[TEM] 1436.

Nederlands (p. 212):

Magister Georgius de Pala, kanunnik van deze kerk [Sint-Donaas te Brugge], heeft dit werk doen maken door Johannes van Eyck, schilder, en hij stichtte twee kapelanijen deel uitmakend van het koor der heren, 1434, voltooid echter in 1436.

### *Boven:*

Latijn (p. 383):

HEC E[ST] SPECIOSIOR SOLE SUP[ER] O[MN]EM STELLARU[M] DISPOSIC[I]O[N]EM LUCI  
C[OM]PA[RA]TA I[N]VE[N]ITUR P[RI]OR CA[N]DOR E[ST] ENI[M] LUCIS ETERNE  
SPEC[U]L[U]M S[I]N[E] MAC[U]LA D[E]I MAIES[TATIS]

Nederlands (p. 218):

Deze is glanzender dan de zon en overtreft gans het sterrenheer. Met het licht vergeleken wordt zij zuiverder bevonden. Zij is waarlijk de weerglans van het eeuwig licht en de vlekkeloze spiegel van Gods Majesteit.

### *Links:*

Latijn (p. 383):

SOLO P[ARTU] NON[US] FR[ATRU]M – MERS[US] VIV[US] REDDIT[UR] – RENAT[US]  
ARCH[IEPISC] O[PUS] PR[I]M[US] – REMIS CONSTITUITUR – QUI NU[N]C DEP FRUITUIR.

Nederlands (p. 217-218):

Uit één kraambed werd hij als negende van zijn broeders geboren; in het water geworpen, werd hij levend teruggeschonken; herboren werd hij de eerste aartsbisschop van Reims. Hij geniet nu van Gods glorie.

### *Rechts:*

Latijn (p. 383):

NATUS CAPADOCIA XP[IST]O MILITAVIT – MUNDI FUG[I]E[N]S OCIA – CESUS  
TRIUMPHAVIT HIC DRACONEM STRAVIT.

Nederlands (p. 218):

Geboren in Cappadocië, streed hij voor Christus; de wereldse genietingen vluchtend, overwon hij de dood en versloeg de draak.