

Geniale vernieuwingen of voortzetting van bestaande ideeën

De aansluiting van 'De stigmatisatie van Sint-Franciscus' in Philadelphia en Turijn op de ontwikkelingen in de Franciscusiconografie

Sid Pubben

S4829026

Pre-master Kunstgeschiedenis

Bachelorscriptie

Begeleider: Prof. dr. A.M. Koldewij

Tweede beoordelaar: Dr. A.R. de Klerck

Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
Historiografisch overzicht	6
Jan van Eyck.....	6
Franciscusiconografie.....	9
De stigmatisatie van Sint-Franciscus in Turijn en Philadelphia.....	12
De serene Franciscus en de slapende Leo	12
Iconografische opvallendheden van de twee panelen.....	13
Franciscusiconografie en beeldtradities	17
Mystiek en de glorificatie van Franciscus	17
Imitatio Christi en de vroege renaissance.....	18
Ascese en naturalisme	21
Franciscusiconografie door de jaren heen	24
Koppeling van de Franciscusiconografie met de panelen in Turijn en Philadelphia....	26
Uitwisseling en inspiratie	30
Schriftelijke en mondelinge overdracht van ideeën	30
Conclusie.....	35
Bibliografie.....	38
Afbeeldingen	41

Inleiding

In 1470 stelt de Brugse handelaar Anselmus Adornes (1424 – 1483), net voor zijn vertrek naar het Heilige Land, zijn testament op. Hierin schrijft hij het volgende: ‘Item zo gheve ic elcken van mijn lieve dochters die begheven zijn, te wetene Margriete, ’t Saertruesinnen, ende Lowyse, sint Truden, een tavereel daerinne dat sinte Fransoys in portrature van meester Jans handt van Heyck ghemaect staet’.¹ Deze Brugse handelaar kwam uit een rijke Genuese familie die zich sinds het eind van de veertiende eeuw in Brugge had gevestigd. Dat Anselmus Adornes de opdrachtgever was van panelen die door sommigen aan Jan van Eyck (1390-1441) toegeschreven worden, is erg onwaarschijnlijk, omdat Adornes vijftien jaar was toen Van Eyck overleed. Wel zou het kunnen zijn dat Anselmus’ vader de opdrachtgever was, omdat deze niet alleen rond dezelfde tijd als Jan van Eyck leefde, maar samen met de familie Arnolfini ook tot de rijkste families van Brugge behoorde.²

Al rond de het einde van de negentiende eeuw wordt er een koppeling gemaakt tussen het testament van Anselmus Adornes en twee vrijwel identieke panelen (waarvan er tegenwoordig één in Turijn en één in Philadelphia hangt. Figuur 1 en 2). Deze twee werken worden sindsdien aan Jan van Eyck toegeschreven, maar deze toeschrijving is tot op de dag van vandaag een groot punt van discussie. Er zijn grote onderzoeken gedaan naar zowel de stilistische kenmerken als naar natuurwetenschappelijke aspecten van de panelen, zoals de leeftijd van het hout van de panelen en naar de opbouw van de schilderwerken. Dit allemaal om de toeschrijving te onderbouwen of juist te ontkrachten. Eén van de grote onderzoeken naar de twee werken is door het Philadelphia Museum of Art opgezet. In 1997 zijn hiervan de resultaten gepubliceerd. De resultaten van de afzonderlijke deelonderzoeken waren zeer tegenstrijdig en een sluitend oordeel over de toeschrijving kon er dus niet gegeven worden. Het dendrochronologisch onderzoek wees bijvoorbeeld uit dat het paneel uit Philadelphia uit dezelfde boom was gehaald als twee andere, onbetwiste, schilderijen van Jan van Eyck (het portret van Giovanni Arnolfini en het portret van Baudouin de Lannoy).³ Het hout voor het schilderij uit Turijn was weliswaar uit ander hout gemaakt, maar het kon wel in dezelfde tijd als het andere paneel gebruikt zijn geweest. Uit infrarood-reflectografisch onderzoek concludeerde Van Asperen de Boer dat de Turijnse stigmatisatiescène zeker door Van Eyck geschilderd moest zijn en dat de versie uit Philadelphia een latere kopie was. Hij weidde verder weinig uit over de vraag of het paneel uit Philadelphia veel later was gemaakt of dat hij uit dezelfde tijd (en eventueel uit hetzelfde atelier) stamde. Hij schreef alleen dat er meer onderzoek nodig was om dit te kunnen concluderen.⁴

¹ Geirmaert, in Foister, Jones en Cool, 2000, p. 163.

² Rishel, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 7.

³ Klein, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 48.

⁴ Van Asperen de Boer, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 59.

James Snyder heeft voor de tentoonstelling in Philadelphia onderzoek gedaan naar de iconografie van de twee panelen. Hij concludeert dat de belangrijkste elementen in de iconografie geen aanwijsbaar prototype hebben en dat de twee werken een van de eerste Noord-Europese afbeeldingen waren van de stigmatisatie van Sint-Franciscus. De verklaring voor deze vernieuwende iconografie zou gezocht moeten worden in de genialiteit van Van Eyck. Deze was volgens Snyder namelijk zo groot dat dit als afdoende verklaring kan dienen voor de vernieuwende iconografie van de twee panelen.⁵ Met deze stellige conclusie en de ophemeling van (de genialiteit van) Jan van Eyck, gaat Snyder echter, naar mijn mening, te kort door de bocht. Zo zijn er volgens mij nog wel wat opmerkingen te maken bij zijn methode en zijn verklaringen. Snyder maakt bijvoorbeeld wel onderscheid tussen twee belangrijke literaire bronnen die de stigmatisatie van Franciscus beschrijven (de eerste *vita* van Thomas van Celano en de *Legenda Maior* van Sint-Bonaventura)⁶, maar beschrijft hij niet welke invloeden deze hebben gehad op de iconografische ontwikkeling van de stigmatisatie van Sint-Franciscus. Hij legt de verschillende tekstbronnen naast elkaar, maar laat het aan de lezer om de verschillen tussen de twee tekstbronnen te zoeken en er conclusies aan te verbinden op het gebied van de iconografie. Ook behandelt hij maar twee werken van Giotto die invloed hebben gehad op de iconografie van de stigmatisatie (de fresco's in de Bardi-kapel in Florence en de fresco's in de bovenkerk van de San Francesco in Assisi), maar komen er verder geen andere werken, die misschien ook wel invloed op de iconografie hebben gehad, niet aan bod. Verder noemt hij in zijn tekst ook dat het zeer zeldzaam is dat de stigmatisatie van Sint-Franciscus wordt afgebeeld in Nederlandse kunst.⁷ Dit is inderdaad waar, maar in de rest van Noord-Europa zijn er wel veel voorbeelden waarin de stigmatisatie wordt verbeeld. Zo zijn er verschillende getijden- en andere liturgische boeken waarin deze scène is gebruikt en had zelfs het Franciscaner klooster in Gent (dat daar, net als in Brugge, al sinds 1246 was gevestigd)⁸ een zegel waarop de stigmatisatie van Sint-Franciscus was weergegeven (figuur 3). Dit in combinatie met de stelling dat Jan van Eyck waarschijnlijk pas bij de opdracht van de familie Adornes en niet eerder met het verhaal van Sint-Franciscus in aanraking was gekomen⁹, roept bij mij veel vragen op. Niet alleen neemt Snyder hier dus aan dat de familie Adornes de opdrachtgever van de twee werken was, iets dat door bijvoorbeeld Alexander-Skipnes en Panofsky in twijfel wordt getrokken¹⁰, ook zouden de Franciscaner monniken, toen ze al 200 jaar in Brugge gevestigd waren en dus toch al wel relatieve bekendheid moeten hebben gehad, het verhaal van

⁵ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 84.

⁶ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 77.

⁷ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 78.

⁸ Wolfthal, in Alexander-Skipnes, 2007, p. 11.

⁹ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 76.

¹⁰ Panofsky, 1971, p.432 en Rohlmann, in Alexander Skipnes, 2007, pp. 25-26.

Franciscus dus niet veelvuldig hebben verspreid. Dit lijkt mij zeer onwaarschijnlijk, omdat juist de Franciscanen bekend stonden om hun openbare preken.

Naast de aanwezigheid van de Franciscanen was er tevens een grote uitwisseling van handelswaar tussen Italië en Brugge¹¹, waardoor het dan toch ook mogelijk is geweest dat de schilder van de twee panelen al eerder bijvoorbeeld (Italiaanse) tekeningen heeft gezien van de stigmatisatie van Sint-Franciscus?

Om Snyder's stelling over het ontbreken van prototypes bij de panelen van de *Stigmatisatie van Sint-Franciscus* (toegeschreven aan Jan van Eyck) te controleren, moet er onderzoek gedaan naar drie zaken. Allereerst is het belangrijk dat er gekeken wordt naar de iconografie die er in de twee werken is gebruikt. Van alle afzonderlijke iconografische elementen kan later namelijk geconcludeerd worden of ze te plaatsen zijn in een beeldtraditie of dat ze (door Jan van Eyck?) zijn bedacht. Deze beeldtraditie en de iconografische ontwikkeling tussen 1226 en 1500 wordt als tweede onderzocht. Al vlak na zijn dood wordt Franciscus van Assisi afgebeeld, maar na zijn canonisatie neemt zijn populariteit toe en wordt hij veelvuldig weergegeven. Toch is de manier waarop zijn stigmatisatie is afgebeeld door de jaren heen sterk veranderd. Om te onderzoeken welke grote veranderingen er tussen 1226 (het sterfjaar van Franciscus van Assisi) en 1500 plaatsvonden in de Franciscusiconografie, moeten zoveel mogelijk bekende weergaves van de stigmatisatie van Sint-Franciscus worden verzameld en geanalyseerd. Dit zal in het tweede deelonderzoek gedaan worden. Aan het einde van dit deelonderzoek kan worden geconcludeerd of er bepaalde stromingen en ontwikkelingen te onderscheiden zijn in de iconografie van de stigmatisatie van Sint-Franciscus. Het jaar 1500, en niet 1430, vormt de grens van dit deelonderzoek, omdat er op deze manier ook gekeken wordt naar bepaalde processen in de iconografische ontwikkeling die zich rond de tijd van de concipiëring van de twee panelen (ca. 1430-1440) afspeelden.

De culturele uitwisseling tussen Noord- en Zuid-Europa staat centraal in het derde deelonderzoek. Door te kijken naar de mate waarin er uitwisseling plaatsvond tussen Italië en de Nederlanden, probeer ik duidelijk te krijgen hoe bepaalde beelden verspreid werden door Europa en dus of verschillende weergaves van de stigmatisatie van Sint-Franciscus überhaupt wel beschikbaar waren voor de maker van de panelen.

Uiteindelijk hoop ik vast te kunnen stellen of de maker van de panelen (Jan van Eyck?) een volledig nieuwe iconografie heeft ontwikkeld of dat hij toch een aantal zaken heeft overgenomen uit Italië en daarmee voortbordurt op de Italiaanse beeldtraditie. Met deze conclusie kan ik daarna de stelling van Snyder, dat de vernieuwende iconografie van *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* puur te danken is aan de genialiteit van Jan van Eyck, onderschrijven of nuanceren.

¹¹ Wolfthal, in Alexander-Skipnes, 2007, pp. 3-4.

Historiografisch overzicht

Jan van Eyck

James Weale rekent in 1903 de twee werken niet tot het oeuvre van Jan van Eyck. Hij schrijft dat het een schande is dat sommige werken toegeschreven worden aan Jan van Eyck, terwijl daar geen reden toe is.¹² Tussen groot aantal valse claims zitten ook *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* uit Philadelphia en die uit Turijn. Dat wil dus zeggen dat Weale deze werken niet als werken van Jan van Eyck erkent. Redenen hiervoor geeft hij niet. Kurt Pfister geeft in 1922 een opsomming van alle bekende werken van Jan van Eyck en rekent de twee panelen wel tot het oeuvre van Van Eyck.¹³ Hij schrijft dat hij vermoedt dat deze werken na de totstandkoming van het *Lam Gods-retabel* (1432) zijn gemaakt. Ook schrijft hij dat Jan van Eyck in zijn werken grote vernieuwingen toepaste in de iconografie en ruimtelijker ging schilderen: ‘einen Raum, der in seiner perspektivischen Anlage die Illusion des sichtbaren tiefenhaften Raumes gibt’.¹⁴ In 1926 worden de twee panelen door Devigne niet meegerekend als ‘echte’ van Eycks, maar ook zij geeft, net als Weale, geen duidelijke selectiecriteria of onderbouwingen voor deze keuze.

Baldass schrijft in 1952 dat hij het niet volledig eens is met de toeschrijving van beide werken aan Jan van Eyck. Hij ziet in de versie uit Philadelphia wel een Van Eyck, maar dan een uit zijn vroege periode. Dit komt door het zeer experimentele karakter: er zijn verkeerde proporties gebruikt bij Franciscus (te korte armen en te lange benen) en het lichaam van broeder Leo zit niet goed in elkaar (de voeten zijn te amateuristisch geschilderd en de benen zijn op een vreemde manier gekruist).¹⁵ Toch rekent hij het paneel wel tot het oeuvre van Van Eyck, omdat het experimentele karakter en de vernieuwende iconografie beide passen binnen de kenmerken die hij geeft over Van Eyck’s schilderstijl.¹⁶

Andere kenmerken die Baldass noemt zijn onder andere het creëren van een *spatial image*¹⁷ en het spelen met de verhouding tussen een grote hoeveelheid details en een overzichtelijke compositie. Als de toeschouwer naar de details kijkt, kan hij de evenwichtige compositie van het geheel niet bevatten. Kijkt de toeschouwer echter naar het geheel, dan ziet hij alleen het evenwicht van de compositie en vallen alle details in het niet. Symmetrie in de compositie is de basis van ieder werk van Jan van Eyck, in zowel de plaatsing van de

¹² Weale, 1908, p. 31.

¹³ Pfister, 1922, p. 21.

¹⁴ Pfister, 1922, p. 27.

¹⁵ Baldass, 1952, p. 30.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Baldass, 1952, p. 51. Met een *spatial image* bedoelt Baldass dat de plaatsing van de figuren perfect met de ruimte en de achtergrond is geïncorporeerd. Het vormt een integraal geheel. De figuren staan niet voor het landschap, maar in het landschap; ze zijn één met de ruimte, die zich tot in de verte uitstrekt.

figuren als de opbouw van de ruimte. De kleuren die zijn gebruikt zijn helder en diep en ook de schaduwwerking is zeer gebalanceerd.¹⁸

De Turijnse *Sint-Franciscus* wordt door Baldass niet gezien als een Van Eyck, maar als een latere kopie. Dit is volgens hem voornamelijk te concluderen door de slechte totstandkoming van broeder Leo: hij zou twee rechtersvoeten hebben en de anatomie van de benen zou niet kloppen.

In 1953 schrijft Panofsky een van zijn grote werken over de vroeg-Nederlandse schilderkunst.¹⁹ In zijn hoofdstuk over van Eyck probeert hij alle onderzoeken en literatuur zo goed mogelijk te analyseren om zo tot het oeuvre van Van Eyck te komen. In het hoofdstuk worden de twee werken van *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* zeer summier behandeld, omdat hij na het vaststellen van een mogelijke datering (circa 1436) schrijft dat hij twijfels heeft over de toeschrijving aan Jan van Eyck.²⁰ In de noot bij deze uitspraak legt Panofsky allereerst uit dat hij bekend is met de resultaten van het onderzoek naar de in 1952 gerestaureerde panelen en dat hij dus weet dat de twee werken van gelijkwaardige kwaliteit zijn.²¹ Op basis hiervan trekt hij de conclusie dat beide werken dus van dezelfde schilder gemaakt zijn. Dit betekent dat als de werken van dezelfde schilder zijn, er gekeken moet worden of de toeschrijving aan de hand van het testament van Anselmus Adornes valide is of niet. Panofsky heeft veel twijfels bij één zinsdeel dat uit het testament afkomstig is: ‘van meesters Jans handt van Heyck’. Panofsky schrijft dat de vreemde positie van de naam in de zin te verklaren is door interpolatie en dit dus zou wijzen op een zekere onwetendheid van Adornes of de panelen daadwerkelijk door Jan van Eyck gemaakt zijn.²² Verder zijn ook de stilistische kenmerken niet allemaal kloppend om de werken aan Van Eyck toe te schrijven. Het landschap zou een conglomeraat van Eyckiaanse elementen zijn en geen goed geheel vormen. Ook is er geen psychologische relatie tussen Sint-Franciscus en de Christus-serafijn en broeder Leo een vormloze massa: het habijt is over een misvormd lichaam gedrapeerd. Ook de slechte positionering van het lichaam van Franciscus (de voeten en knieën staan verkeerd en de draperieën kloppen niet) zou onmogelijk een creatie van Jan van Eyck kunnen zijn.²³ Later in het boek geeft Panofsky wel een andere mogelijke maker van de werken. Toen Van Eyck namelijk overleed, heeft Petrus Christus een aantal van zijn werken afgemaakt. Hij deed dit, volgens Panofsky, op een zeer ‘orthodoxe wijze’, waardoor een bijna onvervalste kopie van Jan van Eyck tot stand kon komen. Het kan dus zijn dat Petrus

¹⁸ Baldass, 1952, p. 51.

¹⁹ Panofsky, 1971.

²⁰ Panofsky, 1971, p. 192.

²¹ Alle ‘slechte’ elementen die eerder in de literatuur genoemd werden, waren het gevolg van latere beschilderingen. Deze zijn met de restauratie in 1952 weggehaald. Spantigati, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 23.

²² Panofsky, 1971, p. 432. Hier staat noot 1 van pagina 192.

²³ Panofsky, 1971, p. 432.

Christus deze panelen heeft afgemaakt.²⁴ Het enige probleem is dan wel dat de datering van 1436 niet kan kloppen.

In 1979 wordt er, zoals in de inleiding al is vermeld, grootschalig onderzoek gedaan naar *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, toegeschreven aan Jan van Eyck. De onderzoeksresultaten worden in het boek van Van Asperen de Boer gedeeld, waarbij aandacht is voor dendrochronologisch, fysisch, geografisch en iconografisch onderzoek. Ook de *provenance* en de verschillende schoonmaakpogingen worden behandeld. Dit boek is de enige monografie over de twee panelen uit Philadelphia en Turijn. De resultaten uit het onderzoek zijn al grotendeels beschreven in de inleiding en tonen aan dat er nog steeds geen unanieme reactie op de toeschrijving gegeven kan worden. Volgens het dendrochronologisch onderzoek van Peter Klein kwam het paneel uit Philadelphia uit dezelfde boom als twee andere werken van Van Eyck, Van Asperen de Boer schrijft juist dat hij er zeker van is dat het paneel uit Turijn een echte Van Eyck is en het paneel uit Philadelphia een latere kopie, terwijl Snyder uiteindelijk beide werken aan Jan van Eyck toeschrijft. Snyder concludeert namelijk na iconografisch onderzoek dat de werken toegeschreven kunnen worden aan Jan van Eyck.²⁵

In 2000 wordt er het boek 'Investigating Jan van Eyck' uitgegeven, waarin Noël Geirnaert een hoofdstuk schrijft over het testament van Anselmus Adornes. Hierin onderzoekt hij een drietal zaken, namelijk of het een authentieke tekst is, of het een betrouwbare tekst is en als belangrijkste, of de tekst gaat over de twee panelen uit Philadelphia en Turijn die worden toegeschreven aan Jan van Eyck?²⁶ Zijn conclusie is uiteindelijk dat de transcriptie van het oorspronkelijke testament (het enige overblijfsel van dit document) een authentiek document is en de tekst zal geschreven zijn door Adornes in 1470. Ook concludeert Geirnaert dat Adornes twee paneeltjes in zijn bezit had die Sint-Franciscus toonden, maar of dit de panelen uit Turijn en Philadelphia zijn, is onduidelijk. Wel zegt hij het zeer plausibel te vinden dat dit de twee werken zijn die Anselmus Adornes benoemt. Deze panelen zouden dan via zijn vader of oom in zijn bezit zijn gekomen.²⁷

Als laatste is er nog het boek van Alexander-Skipnes. Zij poogt in haar boek de artistieke uitwisseling tussen Noord- en Zuid-Europa in de periode 1400-1600 zichtbaar te maken aan de hand van een tiental onderzoeken. In het eerste hoofdstuk gaat het over de uitwisseling van Noord-Europese kunst naar Italië met als voorbeeld het Portinari-altaar van Hugo van der Goes. In het tweede hoofdstuk wordt de Brugse kunst in Genua en de rol van Genuese handelaars in Brugge, waaronder de familie Adornes, behandeld. Rohmann geeft in dit tweede hoofdstuk veel nieuwe informatie die ik eerder nog niet ben tegengekomen. Zo

²⁴ Panofsky, 1971, p. 312.

²⁵ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 84.

²⁶ Geirnaert, in Foister, Jones en Cool, 2000, p. 163.

²⁷ Geirnaert, in Foister, Jones en Cool, 2000, p. 167.

schrijft hij dat er rond 1470 in Florence elementen terug te vinden zijn in kunstwerken die afgeleid moeten zijn van *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*. Een van de stigmatisatie-scènes, zo niet beide, moet dus in Florence bekend zijn geweest rond de tijd van Anselmus Adornes. Dit betekent dat er tekeningen circuleerden van de panelen of dat Anselmus Adornes op zijn reis naar Jeruzalem in 1470 een paneel mee had genomen en dit heeft getoond aan kunstenaars in Italië.²⁸ Dat de werken allebei in handen waren van Adornes blijkt tevens problematisch volgens Rohlmann. Rond 1448 wordt er namelijk in een inventarislijst van schilder Joan Reixach geschreven over ‘a panel painted with the story of how Saint Francis received the stigmata, finished with oil by the hand of Johannes [van Eyck]’.²⁹ Als dit document werkelijk slaat op een van de twee werken uit Philadelphia of Turijn, dan zou dat betekenen dat de Adornes-familie waarschijnlijk geen opdrachtgever is geweest van een van de schilderijen, zo niet van beide schilderijen, en dat ook de kans klein is dat twaalf jaar later het paneel van Spanje terug in Brugge is. Als laatste schrijft Rohlmann dat hij het vermoeden heeft dat het paneel van Reixach hetzelfde paneel als dat in Philadelphia, omdat dit paneel via Lissabon naar Philadelphia is gekomen.³⁰

Franciscusiconografie

Beda Kleinschmidt, OFM, heeft al in de jaren '20 grootschalig onderzoek gedaan naar de ontwikkeling van de Franciscusiconografie. Hij publiceert in 1926 een reeks over dit thema, waaronder één deel over scènes uit het leven van Franciscus en één deel over afbeeldingen en van Franciscus en Maria. Hij doet dit op een chronologische wijze en verzamelt visuele bronnen die hij representatief acht voor de iconografie van de scène die ze verbeelden. Het valt op dat hij voornamelijk kunstwerken gebruikt die Duits van oorsprong zijn of zich op dat moment in Duitsland bevinden. Ook de Turijnse *Stigmatisatie van Sint-Franciscus* heeft een plek in het boek, waarbij het aan Jan van Eyck of zijn school wordt toegeschreven. Kleinschmidt uit kritiek op de, volgens hem, slecht geschilderde Broeder Leo. Tevens heeft Kleinschmidt kritiek op het feit dat Leo Franciscus de rug toe keert en dat Franciscus hier als een zeer levendige en krachtige figuur wordt afgebeeld. Iets dat niet mogelijk zou zijn, omdat Franciscus destijds erg uitgemergeld was. Twee jaar later zou hij immers overlijden.³¹ Qua iconografie schrijft Kleinschmidt alleen over de iconografische programma's van individuele werken en niet over de ontwikkelingen en vernieuwingen van ieder afzonderlijk werk. Ook verbanden tussen de werken worden niet beschreven.

Dieter Blume schrijft in 1983 zijn boek over de wandschilderkunst van de Franciscanen. Hierin vertelt hij over de ‘propaganda van de kloosterorde’ die de ideeën van de

²⁸ Rohlmann, in Alexander-Skipnes, 2007, p. 25.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Rohlmann, in Alexander-Skipnes, 2007, p. 26

³¹ Kleinschmidt, 1926, p. 105.

Franciscanen over Europa (met name Italië) verspreiden.³² In het boek wordt duidelijk dat de grootste beïnvloeding van de Franciscusiconografie wordt veroorzaakt door de fresco's in de San Francesco in Assisi. Toch is er in de tijd voor hun concipiëring ook al sprake van een zekere uitwisseling van stigmatisatiescènes tussen Italiaanse kerken. Verder wordt door Blume ook de invloed van paneelschilderingen, zoals die van Giotto in het Louvre en het retabel van Bonaventura Berlinghieri (figuur 5), beschreven ten opzichte van de wandschilderkunst.

In 1984 schrijft August Rave zijn boek over de iconografie van Sint-Franciscus in Florence tijdens het Trecento, waarin hij als leidend voorwerp de cyclus op het voormalige sacristiekabinet van de Santa Croce neemt.³³ Deze cyclus is geschilderd door Taddeo Gaddi en toont in kleine vierpassen dertien scènes uit het leven van Christus tegenover dertien scènes uit het leven van Franciscus. Op eenzelfde manier als in de benedenerk in Assisi, worden hier de levens van Christus en Franciscus met elkaar vergeleken. Hij schrijft over de iconografie van iedere scène apart en gaat daarna in op het verband tussen de tegenover elkaar liggende scènes. Daarna gaat hij in op de verschillende literaire tendensen van de verschillende *vitae* van Franciscus en hoe de legende zich door de geschiedenis bleef vernieuwen. In het derde hoofdstuk schrijft hij als laatste over de verhoudingen tussen de scènes op de vierpassen en andere belangrijke Franciscuscycli.

Klaus Krüger schrijft zijn dissertatie in 1987, waarin hij de vele verschillende (apocriefe) verhalen over het leven van Franciscus probeert te koppelen aan de iconografische veranderingen in de vroege Italiaanse Franciscusiconografie. Hoe de beelden van Franciscus tot stand kwamen, werden gebruikt en vereerd, staat centraal. Hij onderscheidt in de dertiende en veertiende eeuw een viertal periodes die in elkaar overlopen. In de vroegste periode (net na het overlijden van Franciscus) neemt de populariteit van Franciscus sterk toe en onder invloed van Byzantijnse kunst worden de panelen met beeltenissen van Franciscus een soort icoon: Zij worden als relikwie aanbeden en verspreid.³⁴ Als tweede komt er een bewijsdrang van de Franciscaner monniken op die willen tonen dat ze hun kloosterregel van Innocentius III hebben gekregen en dat Franciscus daadwerkelijk de stigmata heeft ontvangen. In de derde periode komt er steeds meer concurrentie opzetten tussen de Franciscanen en de Dominicanen. Deze periode wordt voornamelijk gekenmerkt door een grote toename in het aantal beelden dat wordt gemaakt en de toenemende natuurgetrouwheid in de weergave van de scènes. In de laatste periode staat het weergeven van de ideologie van de Franciscanen en het vaststellen van de *vita* van Franciscus centraal. Tijdens deze periode worden er veel retabels en panelen geschilderd waarop verschillende scènes uit het leven van

³² Blume, 1983.

³³ Rave, 1984.

³⁴ Krüger, 1992, pp. 10-12.

Franciscus worden getoond. De grotere Franciscuscycli komen in deze periode tot stand, zoals die van Giotto in de bovenkerk van Assisi.

Het boek van Kornelia Anger uit 1989 is misschien wel een van de boeken die het meest relevant zijn voor dit onderzoek. Zij onderzoekt de franciscuscyclus van Domenico Ghirlandaio in de Santa Trinità in Florence (figuur 11). Ze vergelijkt deze fresco's voornamelijk met andere invloedrijke fresco's die dezelfde scènes weergeven, zoals die in de bovenkerk in Assisi en de fresco's in de Bardi-kapel in Florence. Daarna vergelijkt ze Ghirlandaio's fresco's ook met de tendensen en ontwikkelingen van de Franciscus-cycli uit de dertiende tot en met de zeventiende eeuw. De grootste vernieuwingen komen aan bod en er wordt aangetoond hoe deze vernieuwingen terug te zien zijn in de fresco's van Ghirlandaio of hoe zijn vernieuwingen juist invloed hebben gehad op anderen. Volgens haar is Ghirlandaio typerend voor de vijftiende eeuw, omdat hij de Franciscus-cyclus nu niet meer gebruikt om het bovennatuurlijke weer te geven (en dus ook om de heiligheid van Franciscus te benadrukken), maar juist het menselijke van Franciscus wil tonen. Franciscus wordt binnen een landschap geplaatst dat gelijkend is op het landschap bij La Verna, de berg waarop Franciscus de stigmata kreeg, waardoor de 'natuurlijkheid' van Franciscus en het ontvangen van de stigmata wordt benadrukt.³⁵

³⁵ Anger, 1989, pp. 35-36.

De stigmatisatie van Sint-Franciscus in Turijn en Philadelphia

De serene Franciscus en de slapende Leo

De panelen van *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* in Philadelphia en Turijn worden toegeschreven aan Jan van Eyck. Het zijn twee werken die bijna exact dezelfde scène tonen uit het leven van Sint-Franciscus. Omdat ze in bijna alles overeenkomen, zal ik hieronder één formele analyse geven van beide werken. Het zijn beide liggende werken waarbij de horizon op ongeveer vier-vijfde van de hoogte van het paneel ligt en er een exterieur getoond wordt van een rotsachtig, berglandschap.

Op de voorgrond zijn twee personen te zien, Franciscus links en broeder Leo rechts van het midden, omringd door varens, rotsen en gras. Franciscus is in een bruin habijt gekleed en is vanaf de onderkant van het doek tot net boven de horizon geschilderd. Hij is geknield op een stuk gras en zijn habijt ligt, samen met zijn koord met vijf knopen, naast hem gedeeltelijk op de grond. Zijn voeten steken nog net achter het habijt uit. Franciscus heeft zijn handen los van elkaar voor zijn borst en de mouwen van zijn habijt komen tot aan zijn polsen. In zijn beide handen en voeten zijn wonden te zien waaruit bloed druppelt. Franciscus heeft bruin haar en een hoge haarlijn. Hij heeft stoppels die van zijn kin doorlopen tot net boven zijn oren. Zijn gezicht vertoont weinig emotie en zijn ogen kijken licht naar boven, net onder de Christus-serafijn door.

Deze serafijn zweeft boven broeder Leo en toont Christus aan het kruis, inclusief het opschrift INRI. De onderste twee vleugels van de serafijn bedekken de schaamstreek van Christus, de middelste twee staan parallel aan de dwarsbalk van het kruis en de bovenste twee zijn schuin naar achteren gericht. Christus ziet er uit alsof hij hier al gestorven is: hij heeft zijn ogen dicht en zijn hoofd hangt naar beneden.

Broeder Leo lijkt erg ineen gezakt te zitten, maar omdat zijn habijt heel losjes om hem heen valt, is het niet duidelijk wat zijn houding precies is. Onder zijn habijt steken alleen de tenen en een klein stukje van zijn voeten uit. Zijn rechterhand, die voor de helft uit het habijt steekt, ondersteunt zijn hoofd. Broeder Leo heeft kort, donkerbruin of zwart haar dat nog een beetje uit zijn kap steekt. Van zijn gezicht is niet veel meer te zien dan zijn gesloten ogen, neus en voorhoofd. Het koord van broeder Leo met vier zichtbare knopen valt op de grond en ligt bijna tegen het koord van Franciscus aan. Rechts achter broeder Leo prijkt een rotspartij die doorloopt tot net onder de rand van het paneel. De rotspartij bestaat uit stenen die horizontaal zijn uitgesleten en bovenop groeien wat bloemen tussen het gras. Uit de onderkant van de rotspartij, bij de voeten van broeder Leo loopt water dat in een riviertje naar beneden stroomt.

Schuin achter Franciscus ligt ook een rotspartij, maar deze is iets kleiner. De rotsen zijn hier meer diagonaal uitgesleten en bovenop rust een groot, horizontaal rotsplateau op de rest van de rotsformatie. Bovenop het plateau groeien wat bloemen en planten. Recht achter Franciscus en broeder Leo is een klein stukje naar de achtergrond het einde van het plateau geschilderd waarop ze zich bevinden. Daarachter is een steile daling te zien en kijkt de toeschouwer uit op de vallei. Aan de linkerkant van de vallei (links van Franciscus) is een groot bos te zien, Achter het bos doemt een drietal grijze, grillige bergen op, waarvan een berg schuil gaat achter een boom die weer net achter het plateau geschilderd is. In de bergen is nog een aantal bomen te onderscheiden en boven de bergen vliegt een tiental vogels.

Aan de rechterkant van de vallei (tussen Franciscus en de grote rotsformatie) loopt er een zandpad in de richting van het bos, waarop een ruiter op een wit paard rijdt. Helemaal onder in het dal ligt een stad aan een meer. Op het meer vaart een boot die wordt weerspiegeld in het water. De stad heeft een grote stadsmuur met stadspoort, een aantal te onderscheiden huisjes en een zevental torens, waarvan zelfs de vensters te zien zijn. In de lucht zijn verder nog drie witte wolken te herkennen: één recht boven Franciscus, één boven de drie grillige bergen links en een gaat half schuil achter de grote rotsformatie rechts.

Iconografische opvallendheden van de twee panelen

Om een goed beeld te krijgen van het uitvoerige iconografische programma dat in *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* is vastgelegd, zal ik eerst de iconografie van de personages (respectievelijk Franciscus en broeder Leo) zelf behandelen en daarna de achtergrond en de verhoudingen tussen de personages ten opzichte van elkaar en in combinatie met de natuur. Op deze wijze wil ik een goed beeld krijgen van de opvallendheden in de panelen. Hiermee wordt het namelijk gemakkelijker om (de boodschap van) het werk te begrijpen.

Franciscus is geknield weergegeven, waarbij zijn benen parallel aan het beeldvlak lopen. Zijn rug staat recht en hij houdt zijn handen voor zich. Franciscus heeft een stoppelbaardje, hoge haargrens, zijn mond is gesloten en hij kijkt voor zich uit. De houding van Franciscus is zeer statig en in combinatie met zijn gezichtsuitdrukking straalt hij sereniteit en kalmte uit. Hij lijkt zich onbewust te zijn van het visioen dat zich voor hem afspeelt. Als Franciscus' houding vergeleken wordt met de dynamiek van Franciscus in de stigmatisatiescène van Giotto (figuur 4), dan verschillen de twee weergaves van Franciscus veel van elkaar. Van onvermogen om dynamiek weer te geven kan echter geen sprake zijn als er vanuit wordt gegaan dat het werk door (of in de omgeving van) Jan van Eyck gemaakt is. Zo maakte Van Eyck al vroeg in zijn oeuvre werken waar een hoge mate van dynamiek in lijkt te zitten.³⁶ Van Eyck (of zijn omgeving) moet de dynamiek in de scène dus bewust achterwege gelaten hebben. Waar Franciscus meestal zeer verbaasd of zelfs extatisch naar het visioen kijkt, lijkt

³⁶ Baldass, 1952, p. 30.

het bij deze werken juist alsof Franciscus zich onbewust is van de Christus-serafijn die voor hem hangt. Stefenelli schrijft dat dit aspect een poging was om een mystieke ervaring weer te geven.³⁷ Dit wil zeggen dat de schilder het hemelse visioen dus wel heeft weergegeven, maar Franciscus er bewust niet naar laat kijken. De toeschouwer wordt er op deze manier op gewezen dat de Christus-serafijn niet fysiek op de berg aanwezig is, maar dat hij zich in Franciscus' onderbewuste toont. Ook Snyder schrijft dat Franciscus hier aan het bidden is en dat de Christus-serafijn hem het verkrijgen van de stigmata in zijn onderbewuste mededeelt. Door het visioen op deze manier weer te geven, wordt ook volgens Snyder zo de mystieke ervaring weergegeven.³⁸ Dat het zichtbaar maken van de mystiek een plausibele verklaring zou kunnen zijn voor de vreemde kijkrichting, wordt duidelijk als er bijvoorbeeld naar het oeuvre van Jan van Eyck gekeken wordt. Bij *De Maagd van kanselier Rolin* en *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, die unaniem aan Van Eyck worden toegeschreven, is te zien dat de twee hoogwaardigheidsbekleders zich onbewust lijken te zijn van de heiligen die zich in de ruimte zouden bevinden.³⁹ Het portretmatige gezicht en de kijkrichting van Franciscus wordt door Snyder dus meer gezien als een soort handelsmerk dan een anomalie.⁴⁰

Andere opvallende zaken van de panelen zijn de kleur van Franciscus' habijt, die verschilt van het habijt van broeder Leo, en de koorden om de habijten. Dat de kleuren van de twee habijten verschilt, is niet per definitie vreemd. Rouchon Mouilleron schrijft namelijk dat er tot ongeveer de Napoleontische tijd geen uniformiteit bestaat in de kleur van het habijt bij de Franciscanen.⁴¹ Dat de maker van de panelen dus verschillende habijtkleuren van Franciscanen heeft gezien, is dus goed mogelijk, maar dat hij twee verschillende kleuren heeft gebruikt voor de habijten in één scène is wel opvallend. Dit duidt op een bewuste keuze van de maker om een verschil tussen beide figuren aan te geven, omdat hij anders wel eenzelfde habijt had geschilderd. Toch is er ook een kleine mate van verbondenheid tussen de Franciscus en broeder Leo. Het koord om de habijten van de twee figuren raakt namelijk bijna het koord van broeder Leo, waardoor een verbinding tussen de twee figuren ontstaat. Enerzijds zou er dus afstand tussen de twee personen gecreëerd worden door ze verschillend gekleurde habijten te geven, maar anderzijds is er dus ook nog steeds een verbindend element tussen Franciscus en Leo.

Snyder merkt op dat in Noord-Europa broeder Leo vaak slapend wordt weergegeven, maar dat hij, net als in Italiaanse werken, vaak in een andere ruimte of lager wordt afgebeeld.

³⁷ Stefenelli, in Kühnel, 1982, p. 80.

³⁸ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 82.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 83.

⁴¹ Er bestaat tegenwoordig ook nog wel verschil in kleur tussen de verschillende afsplitsingen, maar tot de negentiende eeuw was er zelfs binnen de afsplitsing geen regel die schreef welke kleur het habijt moest hebben. Zo kwamen er zwarte, witte, grijze, blauwe en bruine habijten voor. Rouchon Mouilleron, 2014.

Dit zou gedaan worden om aan te geven dat het visioen zich alleen toonde aan Franciscus of dat het zou duiden op een hiërarchisch verschil tussen de twee figuren. Bij de twee panelen is er een minder duidelijk verschil in positie tussen de twee figuren: ze bevinden zich naast elkaar, in dezelfde ruimte en hebben dezelfde lichamelijke verhoudingen. Toch wordt er een afstand tussen de twee figuren gecreëerd doordat broeder Leo zijn rug naar Franciscus heeft gekeerd. Dit wordt door Kleinschmidt als een schande gezien, omdat Leo een van de trouwste volgelingen van Franciscus zou zijn⁴². Een verklaring voor de positionering van Leo zou de mystieke ervaring kunnen zijn, waar al eerder over is geschreven. Doordat het visioen in de ruimte wordt weergegeven, moest er door de maker van de twee panelen duidelijk gemaakt worden dat het visioen zich alleen voor Franciscus voltrok en door anderen niet gezien werd of gezien kon worden.⁴³

Een andere verklaring voor de positionering van Leo wordt door Snyder gegeven. Hij schrijft dat er door de plaatsing van de handen van Franciscus en de rug van broeder Leo een centrale as wordt gevormd door het werk heen. Deze centrale as zou het werk in twee tegengestelde werelden verdelen. Rechts zit de slapende broeder Leo, het beeld van luiheid in het monastieke leven, het visioen de rug toekierend, door kale rotsen afgesloten en waarbij alleen een klein stroompje, dat in de rotsen ontspringt, voor verlossing kan zorgen. Aan de linkerzijde knielt Franciscus tussen de planten, struiken en bomen en wordt hij omringd door een zee van groen.⁴⁴ Op zich gaat deze verklaring wel erg ver, omdat dit betekent dat de Christus-serafijn zich ook in de 'slechte' helft bevindt en dat broeder Leo een slechte broeder zou zijn, maar toch zit er misschien wel een kern van waarheid in deze verklaring. Er wordt namelijk in de panelen wel een tegenstelling tussen de twee personages gesuggereerd. Zojuist werd er al op gewezen dat de kleur van het habijt verschilde, maar ook wordt hier een tegenstelling gevormd tussen de wereld van Franciscus, waarin de natuur en het mystieke centraal staan, en de wereld van broeder Leo, waarin hij zich juist richt op de wereld en het prediken aan het volk.

De natuur in *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, toegeschreven aan Jan van Eyck, is nog een aspect dat, op iconografisch gebied, aandacht verdient. Het landschap dat is afgebeeld, komt namelijk redelijk goed overeen met het landschap waar de scène zich heeft afgespeeld. Links van Franciscus zijn grijsgroene rotsen van stollingsgesteenten te zien die verweerd en gebarsten zijn.⁴⁵ Rechts op het doek zijn juist horizontaal weggesleten rotsen

⁴² Kleinschmidt, 1926, p. 105.

⁴³ Stefanelli, in Kühnel, 1982, p. 82.

⁴⁴ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 83.

⁴⁵ Snyder merkt hierbij op dat deze rotsen enige gelijkenis tonen met de rotsen die bij de heremieten op het Lam Godsretabel van Van Eyck zijn afgebeeld. Hij merkt daarbij op dat Jan van Eyck een van de eerste is die een typerend beeld van een woenstijnachtig, heremitisch landschap in

van zandsteen te zien. Deze rotspartijen zouden veelvuldig op La Verna te vinden zijn, waarbij ook zulke kleine stroompjes zoals rechtsonder op het werk, te vinden zijn.⁴⁶ Dat de rotsen zo overeenkomen met de berg is te verklaren door een toenemende tendens in de vijftiende eeuw om natuurgetrouwer te schilderen in zowel het geheel als de details. Deze tendens is niet alleen in het werk van Van Eyck te zien, maar ook in het algemeen bij de Nederlandse schilderkunst uit de vijftiende eeuw.⁴⁷ Omdat veel van deze stenen niet op de afgebeelde manier in de buurt van Brugge voorkomen, zal de maker van *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* de stenen dus zelf gezien moeten hebben of een gedetailleerd verslag hebben moeten krijgen. In het geval van Jan van Eyck zou hij misschien zulke stenen op zijn reis naar Portugal, waar hij de Pyreneeën over heeft moeten steken, hebben kunnen zien.⁴⁸

Noord-Europa maakt en daarmee afwijkt van de noordelijke beeldtraditie om heiligen in een bosrijk landschap te plaatsen. Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 80.

⁴⁶ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 80.

⁴⁷ Bé, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 93.

⁴⁸ Weale, 1908, pp. 130-135.

Franciscusiconografie en beeldtradities

De Franciscusiconografie kent een lange geschiedenis die terug gaat naar de eerste jaren na de dood van Franciscus. In de loop der jaren is de manier waarop de scène van de stigmatisatie van de heilige is verbeeld, flink veranderd. Binnen deze ontwikkelingen zijn een aantal periodes te onderscheiden waarin zowel losse details als de overkoepelende boodschap van het werk veranderen. De ontwikkeling van de Franciscusiconografie loopt vaak samen met de ontwikkeling van de kloosterorde en de ontwikkeling van de kunst in het algemeen. In dit hoofdstuk heb ik literatuur over de ontwikkeling van de Franciscusiconografie tot 1500 vergeleken met mijn eigen bevindingen na het bekijken en analyseren van een honderdtal afbeeldingen van de stigmatisatie van Sint-Franciscus.

Mystiek en de glorificatie van Franciscus

In 1228 vindt de canonisatie van Sint-Franciscus plaats. Hierdoor verspreidt zijn bekendheid zich als een lopend vuurtje en ontstaat er een pelgrimsstroom naar Assisi. De eerste kunstwerken die Franciscus' stigmatisatie weergeven stammen ook uit deze tijd. Typend voor de kunstwerken is de stijl waarin ze te plaatsen zijn: de *maniera greca*. Deze stijl is geënt op de kunst uit het Byzantijnse rijk en kenmerkte zich door het weergeven van statige figuren tegen een gouden achtergrond, weinig natuurlijke elementen en een nadruk op de glorificatie van de afgebeelde heilige.⁴⁹ Deze elementen vallen dan ook meteen op in de twee kunstwerken, waarvan het Franciscusretabel gemaakt door Bonaventura Berlinghieri in 1235 (figuur 5) het oudst is. De stigmatisatiescène (figuur 6) is onderdeel van een groter paneel waarop Franciscus in het midden is afgebeeld. Om hem heen is een zestal scènes uit zijn leven weergegeven, waaronder dus de stigmatisatie. Opvallend aan deze scene is dat Franciscus geknield is en zijn handen voor zich uit steekt terwijl hij naar de serafijn kijkt. De serafijn is afgebeeld zoals die is overgeleverd uit de Byzantijnse traditie (figuur 7): met zes vleugels en met de handen, voeten en het gezicht zichtbaar. In tegenstelling tot de beeldtraditie heeft Berlinghieri hier wel de handen en voeten van de serafijn zichtbaar gemaakt om de referentie naar de wonden van Christus te versterken. Boven de serafijn is een halve zwarte bol geschilderd die verwijst naar de hemel van waaruit de serafijn neerdaalt. Verder is opvallend dat de scène hier wel al ingebed is in een natuurlijke omgeving. Er zijn twee gebouwen te herkennen en Franciscus is tussen de bergen weergegeven die bedekt zijn met wat bomen en planten. Wel is dit geheel geplaatst voor een gouden achtergrond en is er vrijwel geen dieptewerking of perspectief aanwezig. Bij Berlinghieri's paneel in het geheel en bij de stigmatisatiescène in het bijzonder, ligt de nadruk op de glorificatie van Franciscus: het laat zien waarom Franciscus een heilige is en

⁴⁹ Smart, 1978, p. 9.

welke wonderen hij verricht heeft.⁵⁰ De scènes, die rondom de verticale gestalte van Franciscus geplaatst zijn, tonen de vroomheid van Franciscus en de *imitatio Christi* die hij tijdens zijn leven nastreefde. De stigmatisatie is daarbij de culminatie en daardoor aan de rechterhand van Franciscus weergegeven. Deze aspecten zijn representatief voor het Duecento en worden ook door Kornelia Anger onderschreven. Zij schrijft dat er in deze periode voornamelijk de nadruk werd gelegd op de geloftes van de orde en op het streven naar afwijzing van het wereldse en naar ascese door Franciscus.⁵¹ Het voorbeeld van de *imitatio Christi* van Franciscus was in die mate een voorbeeld voor de Franciscanen dat er veel werken verschenen waarin hij als een Tweede Christus wordt weergegeven.

Later in het Duecento vindt er nog een kleine verandering in de iconografie plaats. Waar de serafijn tot ongeveer 1250 lijkt op die uit de Byzantijnse traditie, met alleen de handen, voeten en het gezicht zichtbaar, verandert deze rond 1250 in een weerspiegeling van de door Thomas van Celano in zijn heiligenvita beschreven serafijn. Hij schrijft over een man boven Franciscus die lijkt op een serafijn met zes vleugels en die met zijn handen en voeten aan een kruis genageld is.⁵² De serafijn verandert dus in een gekruisigde man met zes vleugels (figuur 8). Een verklaring voor de verandering van het visioen naar de beschrijving van Thomas van Celano zou gezocht kunnen worden in het feit dat de door hem geschreven vitae tussen 1230 en 1263 de officiële vitae waren van Franciscus.⁵³ Zij werden grootschalig verspreid onder de Franciscanen als ‘enige juiste’ vitae van Franciscus. Vandaar dat veel schilders zich waarschijnlijk hebben laten inspireren door deze vitae.

Imitatio Christi en de vroege renaissance

Rond de eeuwwisseling naar het Trecento schildert de dan nog jonge Giotto de franciscuscyclus in de bovenkerk in de Sint-Franciscusbasiliek in Assisi. Deze fresco's vormen met hun 28 scènes de langste cyclus van het leven van Franciscus tot dan toe.⁵⁴ De bronnen voor deze cyclus waren niet meer de Franciscusvitae van Thomas van Celano, maar was de in 1263 als officiële vita aangenomen, *Legenda Maior* van Sint-Bonaventura.⁵⁵ De nadruk in deze cyclus wordt, net als bij de cyclus in de benedenkerk, gelegd op de *imitatio Christi*, maar ditmaal worden er geen directe analogieën gemaakt door de fresco's tegenover het leven van Christus te plaatsen. Bij de cyclus van Giotto worden er veel meer indirecte verwijzingen naar het leven van Christus gemaakt. Zo worden Franciscus bij de ‘bevestiging van de regel door Innocentius III’ niet naast elf broeders afgebeeld (Franciscus is hier dus nog een soort nieuwe apostel van Christus), maar juist naast twaalf broeders, zodat

⁵⁰ Vavra, in Kühnel, 1982, p. 531.

⁵¹ Anger, 1989, p. 150.

⁵² I, Celano, 94. In: Hermann, 1988, pp. 84-85.

⁵³ Hermann, 1988, p.xxiii en Vavra, in Kühnel, 1982, p. 532.

⁵⁴ Blume, 1983, p. 37.

⁵⁵ Blume, 1983, p. 37 en Rave, 1984, p. 208.

Franciscus als Tweede Christus wordt weergegeven.⁵⁶ Bij de stigmatisatie (figuur 4) komt de *imitatio Christi* naar voren door een verandering in het uiterlijk van de serafijn. Waar de serafijn in Duecento al meer een man aan het kruis met zes vleugels werd, wordt het nu een Christus-serafijn: Christus aan het kruis, waarbij twee vleugels boven hem staan, twee vleugels lijken te vliegen en twee bedekken zijn onderlichaam tot aan zijn voeten.⁵⁷ In deze verandering ligt ook de kern van het verschil tussen de vitae van Thomas van Celano en van Bonaventura. Bij de eerste krijgt Franciscus een hemels visioen van een engel aan het kruis, terwijl bij Bonaventura Franciscus een visioen krijgt van Christus zelf.⁵⁸ Franciscus wordt hier de Tweede Christus en niet zomaar een heilige. Met lijnen wordt er een verbinding gecreëerd tussen de wonden van Christus en de stigmata van Franciscus. Franciscus zelf wordt al als heilige met een aureool, half-knielend afgebeeld. Hij kijkt vol verbazing naar het visioen en lijkt achteruit te deinzen. Deze houding zorgt voor een vergroting van de dramatiek, iets dat op zijn beurt weer bijdraagt aan de mystiek, die in de gehele cyclus ook een belangrijke rol speelt.⁵⁹

Andere nieuwe elementen zijn de aanwezigheid van broeder Leo, die tijdens het visioen ook op de berg aanwezig was, de toevoeging van twee kapelletjes, waarvan er één als kluis voor Franciscus diende, en het steeds naturalistischer schilderen van de scène. In het begin van het Trecento wordt de *maniera greca* geleidelijk aan vervangen door een meer naturalistische stijl, waarvan Giotto een van de eersten is. Smart noemt dit de aanloop naar de renaissance.⁶⁰ Kunstenaars gebruiken de Byzantijnse stijl nog als basis, maar krijgen steeds meer de neiging om naturalistischer en ruimtelijker te schilderen; ze krijgen een ‘preoccupation with the material world of visual phenomena’.⁶¹ Door ruimtelijker te schilderen verhouden de natuur en de personages zich nu anders ten opzichte van elkaar. Waar de natuur in het Duecento nauwelijks een rol speelde was, wordt de natuur in het Trecento ingezet ter versterking van de wonderlijke scène. De kale rotsen steken af tegen het bruine habijt van Franciscus, waardoor hij meer op de voorgrond komt te staan. Ook symboliseren de rotsen het armoede-ideaal en de ascese van Franciscus.⁶² Wel is het landschap nog steeds ondergeschikt aan de scène.

Rond het midden van het Trecento gaat Giotto’s pupil Taddeo Gaddi verder met het ontwikkelen van de Franciscusiconografie. In de refect van de Santa Croce in Florence schildert hij in 1355 een fresco met onder andere *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*.

⁵⁶ Blume, 1983, p. 38.

⁵⁷ Giotto schildert hier precies naar de *Legenda Maior* van Bonaventura. Bonaventura, XIII, 3. In: Cousins, 1978, pp. 305-306.

⁵⁸ Smart, 1971, p. 202.

⁵⁹ Anger, 1989, p. 150.

⁶⁰ Smart, 1978, p. 60.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Anger, 1989, p. 100.

(figuur 9) De rol van de natuur wordt bij Gaddi weer wat belangrijker en hij plaatst de scène in een uitgestrekter landschap. Hij splitst het landschap in tweeën om de onttrekking van Franciscus uit de wereld te benadrukken. Tevens schildert hij een gouden gloed om de Christus-serafijn om de mystieke ervaring en het hemelse te benadrukken. Ondanks het ontbreken van directe lijnen tussen de wonden van Christus en de stigmata van Franciscus, staat de *imitatio Christi* wel nog steeds centraal.⁶³ Door de gelaatstrekken van Franciscus, de zichtlijn van hem naar het visioen en de verticale geleiding van de rotsen wordt er toch een verbinding tussen de twee figuren gemaakt. Verder zijn er meer realistische verhoudingen gebruikt en is een grotere afstand tot de Italo-Byzantijnse stijl te zien: van een monochrome achtergrond, statische figuren of gestileerde natuur is geen sprake meer. De kapellen die Gaddi schildert hebben al betere verhoudingen en er is veel minder sprake van importantieperspectief.

Rond het midden van het Trecento is er een soort tweedeling te zien in de kunst in Italië: aan de ene kant is er de weg richting de renaissance, waarbij er steeds meer naturalisme en het juiste gebruik van diepte, perspectief en dimensionaliteit wordt nagestreefd.⁶⁴ Aan de andere kant is er de internationale gotiek die zich vanuit Frankrijk naar Noord-Italië verspreidt. Bij de internationale gotiek wordt de nadruk ook al wat meer gelegd op realisme in plooiën en emoties, maar staat het weergeven van het goddelijke nog steeds bovenaan. Kenmerkend zijn de elegante vormen, gewichtsloze figuren en stralende kleuren.⁶⁵ Door de handel tussen Noord-Italiaanse steden en steden in Frankrijk en de Zuidelijke Nederlanden verspreidde deze stijl zich snel en werd het een ware internationale stijl.⁶⁶ Deze uitwisseling is waarschijnlijk ook een reden geweest voor de verspreiding van afbeeldingen van de stigmatisatie van Sint-Franciscus naar Noord-Europa en dus ook voor het feit dat deze scène aan het einde van de veertiende en het begin van de vijftiende eeuw in getijdenboeken begint te verschijnen. Een voorbeeld hiervan is een miniatuur uit de *Belles Heures du duc de Berry* dat begin vijftiende eeuw is gemaakt door de gebroeders Van Limburg (figuur 10). Hierin zijn kenmerken van de gotiek goed zichtbaar. Niet alleen de architectuur aan de linkzijde is gotisch, maar ook de stralende kleuren bij de gekruisigde Christus, de dynamische houding en de gewichtsloosheid van Franciscus. Ondanks de half-geknielde houding van Franciscus lijkt hij nog steeds boven het groene landschap te zweven en is er weinig volume te herkennen onder het habijt.

⁶³ Rave, 1984, p. 293.

⁶⁴ Smart, 1978, p. 60.

⁶⁵ Smart, 1978, pp. 88-93

⁶⁶ Smart, 1978, p. 90.

Ascese en naturalisme

In de vijftiende eeuw vormt er zich een heuse wildgroei aan afbeeldingen van de stigmatisatie van Sint-Franciscus. In Noord-Europa verspreidt de gotische weergave van de stigmatisatie van Sint-Franciscus zich steeds verder en in Zuid-Europa komen zowel de renaissance- als de Franciscaanse idealen steeds meer tot uiting in de weergave van de stigmatisatie. Anger merkt op dat Franciscaanse idealen als ‘Strenge, Unzugänglichkeit und Entrücktheit in der Auslegung von Episoden der Franz-Legende übernommen’ zijn.⁶⁷ In combinatie met renaissance-idealene, zoals het plaatsen van scènes binnen een natuurlijke omgeving en het tonen van Franciscus als mens, culmineert de Franciscusiconografie volgens Anger in *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* van Domenico Ghirlandaio (figuur 11).⁶⁸ Binnen de vijftiende eeuw zijn er namelijk verschillende vernieuwingen geweest die door Ghirlandaio allemaal in één werk worden geïncorporeerd.

Voorlopers van Ghirlandaio die met een aantal van deze ontwikkelingen zijn begonnen, zijn Stefano di Giovanni Sassetta en Benozzo Gozzoli die rond respectievelijk 1437-1444 en 1450-1452 de stigmatisatie van Sint-Franciscus hebben geschilderd. Bij Sassetta (figuur 12) staan de ascese en de vervoering van Franciscus centraal en wordt de scène binnen een naturalistisch berglandschap geplaatst.⁶⁹ De ascese van Franciscus komt in het houten kruis, de kale rotsen en het kleine kapelletje naar voren. Er is geen luxe afgebeeld en Franciscus en broeder Leo trekken zich helemaal terug in de natuur. Het enige bezit dat ze hier hebben is een klein boekje (een evangeliarium), het houten kruis en het habijt dat ze aan hebben.⁷⁰ De vervoering van Franciscus is zeer nadrukkelijk weergegeven door Sassetta. De zowel verbaasde als kalme Franciscus die zijn handen omhoog heft, kijkt recht naar de hemel waar een gekruisigde Christus-serafijn in een soort mandorla verschijnt. Een verschil in de positie van het visioen ten opzichte van de meeste eerdere werken is in deze schilderijen duidelijk te zien. Het hemelse visioen heeft namelijk niet meer zo’n prominente positie in de compositie, maar is veel meer in de rechter bovenhoek weggestopt. Wel staat het visioen recht boven de crucifix met doornenkroon en het evangeliarium van Leo, waardoor er dus een lijn getrokken kan worden tussen Christus in de hemel en Christus op aarde. De nadruk in dit werk ligt niet meer zozeer op de bovennatuurlijke gebeurtenis, maar meer op het tonen van ascese van Franciscus en de *imitatio Christi*.⁷¹ Dat de Christus-serafijn in een onderbewust visioen van Franciscus verschijnt, wordt wel nog duidelijk gemaakt doordat broeder Leo nietsvermoedend naar het houten kruis opkijkt en niet lijkt te beseffen wat voor wonder er boven zich voltrekt.

⁶⁷ Strenghed, onbereikbaarheid en extase/vervoering. Anger, 1989, p. 150.

⁶⁸ Anger, 1989, p. 150.

⁶⁹ Anger, 1989, pp. 108-114.

⁷⁰ Smart, 1971, p. 203.

⁷¹ Smart, 1971, pp. 203-204.

Sassetta plaatst verder ook het geheel in een naturalistisch berglandschap, waarin het plateau (waar de figuren op zitten) in de voorgrond eindigt in een afgrond en er naast het plateau verschillende rotspartijen te zien. Het landschap bestaat dus voornamelijk uit kale rotsen, maar er zijn een aantal plekken waar wat bomen en struiken groeien. In vergelijking met Giotto's achtergrond speelt de natuur bij Sassetta een grotere rol, maar benadrukt de natuur het wonder van Franciscus ook bijna niet meer. De natuur staat bij Sassetta veel meer op zichzelf en toont de locatie van het wonder. Waar bij Giotto de kleuren van de natuur, de monochrome achtergrond en Franciscus' habijt zorgden voor een groot contrast, sluiten de tinten in Sassetta's werk meer bij elkaar aan. Hij gebruikt veel meer aardse tinten die ervoor zorgen dat Franciscus minder opvalt in zijn bruine habijt. Misschien dat dit te koppelen is aan de naturalistische tendens van de renaissanceschilder?

Benozzo Gozzoli zet rond 1450 de ontwikkelingen van het landschap door in zijn fresco *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* (figuur 13). Hij legt zelfs zoveel nadruk op het berglandschap dat er geen lucht meer te zien is. De natuur krijgt dus een nog grotere rol binnen de afbeelding.⁷² De nadruk op ascese is, in tegenstelling tot Sassetta, wel wat afgenomen. Ondanks het kale rotslandschap en de kleine kapel aan de linkerzijde, is er aan de rechterzijde een grote villa geschilderd door Gozzoli.⁷³ Ook zijn de habijten van Franciscus en broeder Leo hier grijs, waardoor het contrast met het landschap weer wat meer wordt versterkt. Het visioen zelf bevindt zich buiten de voorstelling, in een volgend muurvlak. Dit zorgt voor wat verwarring omtrent het uitgangspunt van Gozzoli. Wil hij juist het 'aardse' van Franciscus en zijn ascetische leven benadrukken of wil hij juist het hemelse visioen extra luister geven door het in een apart muurvlak (recht boven het altaar) te plaatsen? Wat in ieder geval duidelijk wordt, is dat Gozzoli veel aandacht besteedt aan de uiterlijke kenmerken van Franciscus. Hij wil Franciscus als een mens weergeven, maar daarnaast het bovennatuurlijke ook niet uit het oog verliezen.⁷⁴

Het steeds menselijker weergeven, de focus op ascese en de belangrijke rol van de natuur culmineerde, zoals hierboven al geschreven, in het fresco van Domenico Ghirlandaio (figuur 11). De natuur is bij dit fresco zeer gedetailleerd en bevat buiten een landschap met bomen ook een rivier, een stadsgezicht, bergen en dalen in de achtergrond en een rijke flora en fauna. Volgens Anger kan men de rivier identificeren als de Arno en de stad als Pisa⁷⁵,

⁷² Anger, 1989, pp. 104-108.

⁷³ De tegenstelling tussen de ascetische wereld van Franciscus en broeder Leo met hun kleine kapel kan hier ook tegenover het rijke, wereldse leven worden gezet door Gozzoli. Hij schildert namelijk wel het ravijn tussen deze twee gebouwen. Hierover wordt in de literatuur echter niet over gerept.

⁷⁴ Anger, 1989, pp. 104-108.

⁷⁵ Anger, 1989, p. 34.

iets dat duidt op een streven om de scène zelfs qua geografische locatie correct weer te geven.

Dat het landschap zo rijk is aan flora en fauna zou volgens Anger de verbondenheid van Franciscus met de natuur weergeven. Daarnaast wordt er meer nadruk gelegd op het ‘aardse’ van de scène. Waar het bij Giotto in de San Francesco in Assisi juist nog draaide om de mystiek en het bovenaardse, is het bij Ghirlandaio veel belangrijker om ‘de mens Franciscus’ te tonen.⁷⁶ Dit verschil wordt nog zichtbaarder als beide visioenen met elkaar vergeleken worden. Giotto’s Christus-serafijn heeft een prominente positie en is net zo groot weergegeven als Franciscus. Bij Ghirlandaio is de Christus-serafijn veel kleiner en is het verder weg, in een hoek geplaatst. Daarbij wordt de hij bij Ghirlandaio omringd door engelen in een mandorla. Het visioen lijkt dus net uit de hemel neder te komen, terwijl er bij Giotto geen verschil is tussen het hemelse en het aardse: er zijn directe lijnen tussen de wonden van Christus en Franciscus.

Vreemd is echter wel dat bij Ghirlandaio’s fresco, in tegenstelling tot bijna alle voorgaande werken, de wonden niet op Franciscus lichaam te zien zijn. Hieraan lijkt hij zich volledig te conformeren aan de Franciscusvita van Sint-Bonaventura, omdat Franciscus zijn wonden pas kreeg nadat hij het visioen gezien had.⁷⁷ Toch lijkt deze gedachtegang niet helemaal op te gaan, omdat Bonaventura’s vita niets vertelt over engelen die de Christus-serafijn omringen of de mandorla waarin Ghirlandaio het visioen geschilderd heeft. Anger geeft als reden voor de afwezigheid van de wonden dat Ghirlandaio er naar streefde het ‘aardse’ van de scène te tonen. Hij zou duidelijk willen maken dat het wonderlijke van de scène ook getoond kan worden zonder het bovennatuurlijke zichtbaar te maken.⁷⁸ Naar mijn mening gaat het tweede gedeelte wat ver, want waarom zou Ghirlandaio dan wel het bovennatuurlijke visioen hebben getoond? Mijn inziens heeft Ghirlandaio Franciscus in deze scène nog als ‘mens’ willen weergeven, dus door hem geen wonden te geven.

In Noord-Europa zijn er binnen het kader van de gotiek andere ontwikkelingen te herkennen in de Franciscusiconografie. Deze verschillen zitten voornamelijk in het gebruik van de afbeeldingen, het kleurgebruik en de realiteitsweergave. Ten opzichte van de fresco’s en schilderijen uit de renaissance, komen de meeste afbeeldingen van de stigmatisatie van Sint-Franciscus in Noord-Europa voor in getijdenboeken. Deze afbeeldingen zijn in Noord-Europa dus waarschijnlijk alleen gebruikt voor privé-devotie in tegenstelling tot de meer openbaar toegankelijke fresco’s in Italië. Qua kleurgebruik verschillen de miniaturen sterk van de fresco’s en schilderwerken uit Italië, omdat ze in Italië veel zachtere kleuren

⁷⁶ Anger, 1989, p. 59.

⁷⁷ Bonaventura, XIII, 3. In: Cousins, 1978, pp. 305-306.

⁷⁸ Anger, 1989, pp. 35-36.

gebruiken, zodat het geheel meer natuurgetrouw is. In Noord-Europa zijn de kleuren meer uitgesproken en contrasterend met elkaar. Het effect hiervan is een betere leesbaarheid van de scènes die afgebeeld zijn en van hun boodschap. De laatgotische miniaturen hebben zich op het gebied van realiteitsweergave al sterk ontwikkeld ten opzichte van de internationale gotiek van de veertiende eeuw: de figuren lijken niet meer te zweven, ze hebben volume en de emoties zijn natuurlijker dan voorheen. Bij de miniatuur uit het getijdenboek van Hendrik VIII (figuur 14) is te zien dat onder het habijt van Franciscus een volumineus, menselijk lichaam zit en dat hij met zijn knie en voet rust op het gras onder hem. De gezichtsuitdrukkingen zijn nog niet zo natuurgetrouw als bij de Italiaanse renaissance, maar zijn wel al realistischer dan voorheen.

Franciscusiconografie door de jaren heen

Een van de grootste vernieuwingen in de Franciscusiconografie is de rol van de natuur. Deze speelde in de dertiende eeuw nog maar een marginale rol en vormde meer de aankleding van de scène, terwijl in de veertiende eeuw de natuur juist zorgde voor het benadrukken van het hemelse visioen en van het ascetische ideaal van Franciscus. Vanaf de tweede helft van de veertiende eeuw vindt er een vernieuwing plaats op het gebied van de natuur, waarbij er vaker een ravijn wordt afgebeeld. Meestal wordt dit ravijn gebruikt om Franciscus' onttrekking uit het wereldse leven te benadrukken.⁷⁹ Ook wordt het wel eens gebruikt om een scheiding tussen Franciscus en broeder Leo te illustreren. In de vijftiende eeuw zien we een algehele ontwikkeling van de kunst, waardoor de rol van de natuur ook verandert. Binnen de kunst wordt het steeds belangrijker om naturalistisch te schilderen, waarbij er gebruik wordt gemaakt van volumineuze figuren, diepte en dimensionaliteit. Baxandall omschrijft deze ontwikkeling naar de renaissance aan de hand van drie begrippen die op dat moment de uitgangspunten voor de kunst vormen: het nabootsen van de natuur, het gebruik van reliëf en puurheid in de kunst.⁸⁰ Het nabootsen van de natuur was eigenlijk de rol van de schilder in het Quattrocento, hij 'wedijverde met de natuur of de werkelijkheid zelf, of dat hij die zelfs voorbijstreefde.'⁸¹ Reliëf stond voor verschil tussen licht en schaduw, het er uit springen van bepaalde objecten of personen.⁸² De puurheid in de kunst wilde zeggen dat de kunst zonder opsmuk moet zijn, maar toch smaakvol en verfijnd.⁸³ Het moet precies de essentie van het verhaal raken en niets anders.

Binnen het aspect 'natuur' komen deze begrippen en ontwikkelingen terug in het steeds belangrijker worden van de rol van de natuur en de steeds meer gedetailleerde uitwerking

⁷⁹ Thode, 1934, p. 298.

⁸⁰ Baxandall, 1986, pp. 142-147.

⁸¹ Baxandall, 1986, p. 142.

⁸² Baxandall, 1986, p. 145.

⁸³ Baxandall, 1986, p. 147.

ervan in de kunst. Waar in de veertiende eeuw voornamelijk kale rotsen werden geschilderd bij stigmatisatiescènes, ontwikkelen zich in de vijftiende eeuw hele landschappen met flora en fauna die aan de scène worden toegevoegd.⁸⁴ De natuur zorgde voor een nabootsing van de werkelijkheid (men kon de scène zien zoals hij zich ‘daadwerkelijk’ zou hebben afgespeeld), het zorgde voor reliëf (door een groen of bruin landschap werd er bewust wel of geen contrast met de personages gecreëerd) en het toonde het verhaal zonder opsmuk. Het appelleerde niet meer aan de mystiek, maar juist veel meer aan het ‘aardse’ van het verhaal.⁸⁵ Ook dit laatste is een zichtbare ontwikkeling in de Franciscusiconografie, namelijk die van de veranderende boodschap die het werk in zich droeg.

De boodschap bij de stigmatisatiescènes in de dertiende eeuw was voornamelijk gericht op de glorificatie van Franciscus.⁸⁶ Men moet zien dat Franciscus een heilige is en dat hij vele wonderen heeft verricht. Ook de geloftes van de steeds groter wordende orde moeten er in terug komen, zodat het duidelijk wordt waar de orde naar streeft. Blume noemt dit zelfs de propaganda van de bedelordes.⁸⁷ In de veertiende eeuw, verandert dit juist in een streven naar het tonen van de *imitatio Christi*, waarbij Franciscus op verschillende wijzen, direct of indirect, met Christus vergeleken wordt.⁸⁸ Dit uit zich bijvoorbeeld in het trekken van lijnen tussen de wonden van de Christus-serafijn en die van Franciscus. Tijdens de vijftiende eeuw blijft de *imitatio Christi* belangrijk, maar komt de nadruk ook wat meer op de ascese, strengheid en vervoering van Franciscus te liggen. De onttrekking van Franciscus aan het wereldse en zijn verbintenis aan de natuur is een van de uitgangspunten.

Het tonen van het hemelse visioen krijgt in de dertiende eeuw gestalte door een serafijn die gebaseerd is op de Byzantijnse traditie. De serafijn met zes vleugels daalt neer vanuit een donkere bol (de hemel) en toont zich aan Franciscus. De nadruk op mystiek speelt hier nog een grote rol. De hele scène is in goud gehuld en het bovennatuurlijke voert de boventoon. Rond de tweede helft van de dertiende eeuw verandert het visioen echter. Door de vitae van Thomas van Celano als officiële heiligenvita van Franciscus te benoemen, verandert het visioen van een ‘Byzantijnse’ serafijn naar een man die aan het kruis genageld is en zes vleugels heeft.⁸⁹ Een gelijkenis met Christus krijgt het visioen pas na het aannemen van Sint-Bonaventura’s vita in 1263.⁹⁰ De Christus-serafijn wordt vanaf Giotto, aan het begin van de veertiende eeuw verbeeld. In de vijftiende eeuw lijkt de rol van het bovennatuurlijke steeds minder te worden, omdat het visioen steeds kleiner wordt afgebeeld en meer naar de hoeken

⁸⁴ Anger, 1989, p. 59.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Vavra, in Kühnel, 1982, p. 531.

⁸⁷ Blume, 1983.

⁸⁸ Ruf, in Kühnel, 1982, p. 424.

⁸⁹ Vavra, in Kühnel, 1982, p. 532.

⁹⁰ Rave, 1984, p. 208.

van de afbeelding wordt verdrongen. De mystiek wordt minder belangrijk en het ‘aardse’ van de scène gaat de boventoon voeren.⁹¹

Wat dramatiek en dynamiek in de afbeeldingen betreft, zien we van de dertiende tot en met de vijftiende eeuw een algehele tendens om Franciscus een dynamische houding te geven. Vaak wordt hij half-knielend afgebeeld, waarbij zijn lichaam gedraaid is en hij meestal erg verbaasd, doch gelukkig of vol vervoering kijkt.⁹² Deze uniformiteit is echter niet aanwezig bij de kleur van het habijt. Het habijt van Franciscus wordt namelijk door de eeuwen heen in verschillende kleuren weergegeven en soms zelfs in een andere kleur dan het habijt van Leo, zoals Véronique Rouchon Mouilleron in haar artikel ook al aantoonde.⁹³

Als laatste aspect in de beeldtraditie is er nog de aanwezigheid van broeder Leo. Hij wordt als een van de eerste keren weergegeven in Giotto's fresco's, maar wordt daarna afwisselend toegevoegd aan de scène. In ongeveer de helft van de afbeeldingen wordt hij wel weergegeven, waarbij hij in meestal een boek vast heeft. De kijkrichting van Leo is nog een aspect dat afwisselend is. Het vaakst kijkt Leo verschrikt richting het visioen of richting Franciscus, maar ook soms slaapt hij of leest hij in zijn boek. Leo is zich in deze gevallen dus niet bewust van het visioen dat zich praktisch naast hem voltrekt. Of de makers van deze afbeeldingen dit gedaan hebben om aan te geven dat het visioen zich in het onderbewuste van Franciscus afspeelt, is niet duidelijk.⁹⁴ Een indeling wat betreft de posities of kijkrichting van broeder Leo is niet mogelijk, omdat dit blijft variëren.

Koppeling van de Franciscusiconografie met de panelen in Turijn en Philadelphia

Nu duidelijk is welke ontwikkelingen in de Franciscusiconografie er plaats hebben gevonden tussen de dertiende en de vijftiende eeuw, is het van belang om deze te koppelen aan de belangrijkste aspecten van *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, toegeschreven aan Jan van Eyck. Op deze manier kan uiteindelijk namelijk geconcludeerd worden in hoeverre de twee werken aansluiten bij de beeldtraditie en in hoeverre ze vernieuwend zijn.

Het portretmatige gezicht van Franciscus op de twee panelen heeft in de afbeeldingen die tot dusver behandeld zijn, nog geen voorganger gehad. Franciscus is overal als een lange, slanke persoon en met eenzelfde gelaat geschilderd.⁹⁵ Bij de twee panelen heeft de maker echter voor een compleet nieuw gezicht van Franciscus gekozen. Het volle gezicht met een stoppelbaardje, hoge haargrens en een kalme gezichtsuitdrukking is tot dan toe nog niet

⁹¹ Anger, 1989, p. 59.

⁹² Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 78.

⁹³ Rouchon Mouilleron, 2014.

⁹⁴ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 81.

⁹⁵ Thode, 1934, pp. 100-105.

eerder op deze wijze getoond. Daarbij is ook de houding van Franciscus vernieuwend. Meestal is de pose van Franciscus bij de stigmatisatie erg dynamisch en dramatisch.⁹⁶ Zijn lichaam is gedraaid, hij kijkt verbaasd, hij houdt zijn handen voor of boven zich en lijkt net te gaan knielen of juist op te staan. Dit is bij de twee panelen in Turijn en Philadelphia juist niet het geval. Hier is er sprake van sereniteit, waarbij Franciscus ver in gedachten of gebed verzonken lijkt te zijn.⁹⁷ Zijn rug staat recht, zijn voeten steken naar achteren en zijn handen houdt hij voor zich, er is niets dat doelt op dynamiek. Hierin breekt de maker van de twee panelen dus, bewust of onbewust, met de beeldtraditie. Snyder schrijft daarna dat ook de blik van Franciscus, die niet recht naar het visioen kijkt, een grote vernieuwing is bij de twee panelen.⁹⁸ Hierin heeft hij in zekere zin wel gelijk. In mijn zoektocht naar afbeeldingen van de stigmatisatie heb ik geen andere voorbeelden kunnen vinden van Franciscus die geen direct oogcontact heeft met het visioen. De betekenis die Snyder koppelt aan deze afwezigheid van oogcontact, is die van de mystieke ervaring⁹⁹ en heeft naar mijn mening enige nuance nodig. De maker van de panelen zou het mystieke wel willen weergeven, maar dan zonder dat er een ‘hemelse’ scène wordt gecreëerd.

Het willen tonen van de mystiek van de scène is een onderwerp dat zich al net na de dood van Franciscus in de afbeeldingen van de stigmatisatie manifesteert. In de twee panelen die toegeschreven worden aan Jan van Eyck, is het tonen van de mystiek volgens Snyder nog steeds een uitgangspunt. Dit in contrast met de ontwikkeling die zich rond dezelfde tijd in Italië voordoet, waarbij het tonen van de mystiek juist steeds minder belangrijk wordt. Wat Snyder echter niet schrijft, maar naar mijn mening wel van belang is, is dat de slapende Leo de mystiek juist vergroot. Door Leo slapend weer te geven, wordt het nogmaals benadrukt dat het visioen niet zichtbaar is voor anderen en zich dus waarschijnlijk in het onderbewuste van Franciscus toont. Het bovennatuurlijke element in de twee panelen wordt hiermee dus versterkt.

Een argument tegen de nadruk op het bovennatuurlijke is het formaat en de positie van het visioen. In de ontwikkelingen van de Franciscusiconografie is, zoals zojuist al geschreven werd, een afname van het tonen van het bovennatuurlijke te zien. Dit uit zich in Italië voornamelijk in het steeds kleiner worden en het steeds meer naar de rand verplaatsen van het visioen. Het visioen krijgt een steeds minder prominente positie, waardoor er meer aandacht wordt gevestigd op Franciscus (en broeder Leo). Dit lijkt ook te gebeuren bij de twee panelen. Het visioen is, in vergelijking met andere stigmatisatiescènes, relatief klein weergegeven en is ook kleiner dan de figuren van broeder Leo en Franciscus. Daarnaast is er

⁹⁶ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 78.

⁹⁷ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 79.

⁹⁸ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 83.

⁹⁹ Ibidem.

ook geen stralenkrans, mandorla of een aantal engelen gebruikt om het visioen extra te belichten. Deze aspecten zouden er op kunnen doelen dat de nadruk op het mystieke toch wat minder aanwezig is dan Snyder doet vermoeden. In combinatie met de grote aandacht voor de natuur in de twee panelen lijkt het er op dat de maker de locatie en achtergrond van de scène ook een grote rol toedicht. Dat er uiteindelijk bij deze twee panelen hetzelfde geconcludeerd kan worden als Anger bij de stigmatisatiescène van Domenico Ghirlandaio, namelijk het steeds minder aanwezig zijn van de mystiek en het meer nadrukkelijk tonen van de menselijkheid van Franciscus¹⁰⁰, is waarschijnlijk niet helemaal het geval. Het verbeelden van de mystiek is in de twee panelen nog steeds aanwezig, maar er gaat daarnaast ook veel aandacht uit naar de natuur en dus het ‘aardse’ leven van Franciscus. De twee panelen sluiten dus gedeeltelijk aan bij de ontwikkelingen in Italië, maar niet volledig.

Wat betreft de kleur van het habijt is er in de Franciscusiconografie geen vaste ontwikkeling te zien. Door de eeuwen heen worden er verschillende kleuren habijten gebruikt in stigmatisatiescènes.¹⁰¹ Hierdoor kan er voor dit aspect geen oordeel gegeven worden over de aansluiting op de Franciscusiconografie. Wel kan geconcludeerd worden dat het eerder nog maar weinig is voorgekomen. Voor de slapende broeder Leo geldt ongeveer hetzelfde. Snyder schrijft dat Leo in veel Giotteske stigmatisatiescènes wordt afgebeeld, waarbij hij meestal geïsoleerd is van Franciscus, en dat hij in de meeste Noord-Europese versies aan het slapen is.¹⁰² Dit laatste is bij de twee panelen in Turijn en Philadelphia ook het geval, maar de fysieke splitsing tussen beide figuren niet. Er is geen directe scheiding of perspectiefverschil tussen de twee personen, waardoor ze wat dit betreft gelijk zijn in de compositie. Het feit dat Franciscus geknield is en Leo in elkaar gedoken ligt te slapen, brengt, net als de verschillende kleuren van hun habijten, echter wel een verschil in importantie binnen de compositie. Het kan zijn dat de maker van de twee panelen hier dus toch een verschil tussen de Franciscus en Leo heeft willen duiden, waardoor dit aspect dus in de boodschap overeenkomt met Italiaanse voorgangers (zie figuur 14), maar in de uitwerking van ze verschilt.

Waar Kleinschmidt veel kritiek had op het feit dat Leo met zijn rug richting Franciscus zit¹⁰³, gebruikt Snyder dit aspect juist om een splitsing in het werk te benadrukken. Hij schrijft dat er bij de rug van Leo en de handen van Franciscus een denkbeeldige lijn getrokken kan worden die een scheiding van twee werelden vormt. Franciscus staat aan de zijde van het natuurlijke en goede leven, terwijl broeder Leo zich aan de kant van het

¹⁰⁰ Anger, 1989, p. 59.

¹⁰¹ Rouchon Mouilleron, 2014.

¹⁰² Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 81.

¹⁰³ Kleinschmidt, 1926, p. 105.

wereldse en van de luiheid in het monastieke leven bevindt.¹⁰⁴ In andere stigmatisatiescènes heb ik deze tweedeling niet op dezelfde manier (met een denkbeeldige verticale lijn) terug zien komen. In bijvoorbeeld het fresco van Pietro Lorenzetti (figuur 15) in de benedikerk van de San Francesco in Assisi, is een ravijn afgebeeld waarover een kleine houten plank gelegd is. Aan de ene zijde staat Franciscus, samen met zijn cel tussen de rotsen, en aan de andere zijde zit Leo te lezen naast een grote, gotische kerk. Hier is dus een scheiding tussen de ascetische Franciscus en de wereldse Leo zeer direct weergegeven. In andere afbeeldingen, die veelal zijn geïnspireerd op Giotto, zijn ook geregeld ravijnen met loopplankjes geschilderd, maar meestal zit Leo dan wel aan dezelfde zijde als Franciscus. Dit is bijvoorbeeld ook het geval bij Sassetta en Gozzoli. In deze, en andere, voorbeelden is er een verschil tussen beide zijden van het ravijn zichtbaar door de toevoeging van een of meerdere gebouwen aan de afbeelding. Het gebouw aan de zijde tegenover Franciscus is meestal groter en rijkelijker versierd, waardoor de onttrekking aan het wereldse leven nogmaals wordt versterkt.

De scheiding tussen de twee figuren in de panelen in Turijn en Philadelphia is dus enigszins vernieuwend, omdat een splitsing tussen de twee figuren door middel van een denkbeeldige lijn niet eerder voorkomt. Wel is een afscheiding tussen de twee figuren of tussen het wereldse en het ascetische leven iets dat vaker wordt gebruikt in de Franciscusiconografie. Enerzijds is dus deze boodschap in het werk niet vernieuwend, omdat het aansluit bij eerdere stigmatisatiescènes, maar anderzijds is de manier waarop deze boodschap wordt weergegeven wel brekend met de beeldtraditie.

Wat uiteindelijk opvalt is dat er een aantal aspecten van de twee panelen al eerder voorkomt binnen de Franciscusiconografie, dat er een aantal zaken nog niet eerder zichtbaar waren (en dus echt vernieuwend zijn) en dat er aspecten zijn die in de kern overeenkomen bij de ontwikkelingen in de beeldtraditie, maar waarbij het uiterlijk van deze aspecten wel verschilt met die van andere stigmatisatiescènes.

¹⁰⁴ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 83.

Uitwisseling en inspiratie

Door er achter te komen wat de positie van Brugge in de vijftiende eeuw was ten opzichte van handel, kunst en de uitwisseling tussen Italië en de Nederlanden, kunnen er ook conclusies getrokken worden betreffende de beschikbare inspiratiebronnen voor de maker van de twee panelen. In dit hoofdstuk wordt aandacht geschonken aan het testament van Anselmus Adornes, waarin staat dat hij twee werken bezit die gemaakt zijn door Jan van Eyck en die Sint-Franciscus weergeven.¹⁰⁵ Deze verklaring kwam ook al in de inleiding naar voren en vormt in de literatuur de meest aangehaalde theorie voor de toeschrijving aan Jan van Eyck. Deze uitwisseling is mogelijk van belang, omdat de positie van de familie Adornes misschien wat kan zeggen over de inspiratiebronnen die de maker van de panelen (Jan van Eyck?) heeft kunnen gebruiken.

Schriftelijke en mondelinge overdracht van ideeën

In de veertiende eeuw was Brugge, samen met Gent en Ieper, het centrum van de handel in Europa. Waar Brugge was begonnen als een productie- en handelsplaats voor laken en andere stoffen, had de stad zich in de veertiende eeuw ontwikkeld tot een plek waar alle luxegoederen uit de hoeken van Europa verhandeld werden.¹⁰⁶ De vele aanvoerroutes via land en zee zorgden er voor dat producten uit Scandinavië, Spanje, Engeland, Italië en zelfs het Midden-Oosten konden worden gesleten.¹⁰⁷ Door de grote stijging van de welvaart kwamen er steeds meer mensen naar de stad en breidde deze zich flink uit. Van heinde en verre kwamen er ambachtslieden naar de stad om hun geluk te beproeven en om een graantje van de welvaart mee te pikken.¹⁰⁸ Deze toestroom zorgde ook voor een sterke groei van verschillende gildes. Nash schrijft dat er geschat wordt dat ongeveer 35% van de nieuwe registraties in de gildes mensen waren van buiten Brugge, waaronder bijvoorbeeld Hans Memling die vanuit Seligenstadt naar de stad was gereisd.¹⁰⁹ De sterke toename van de welvaart en de komst van vele rijke handelaren, zorgden ervoor dat ook de kunsthandel flink toenam.¹¹⁰ Steeds meer mensen wilden kunstwerken kopen die door de meesters van Vlaanderen gemaakt waren. Dit waren niet alleen rijke handelslieden uit Noord-Europa, maar bijvoorbeeld ook onder aristocraten uit Italië was de kunst uit Vlaanderen geliefd. Een bewijs hiervan is het beroemde Portinari-altaar (figuur 16), gemaakt door Hugo van der Goes. Dit altaarstuk werd voor Tommaso Portinari, een bankier voor de Medici-familie, in

¹⁰⁵ Geirnaert, in Foister, Jones en Cool, 2000, p. 163.

¹⁰⁶ Nash, 2008, p. 71.

¹⁰⁷ Pounds, 1994, p. 376.

¹⁰⁸ Nash, 2008, p. 71.

¹⁰⁹ Nash, 2008, p. 72.

¹¹⁰ Nash, 2008, p. 78.

Gent gemaakt om daarna in zijn familiekapel in de Santa Maria Nuova te Florence te hangen.¹¹¹

Dat bankiers een grote rol speelden in het opbloeien van de welvaart en de kunst in Brugge, bewijst de aanwezigheid van de Medici-familie in de stad. Zo waren de Medici's een van de eerste Florentijnse beschermheren van de Vlaamse kunst en schaften ze vele kunstwerken en tapijten aan.¹¹² Veel bankiers kochten, volgens Wolfthal, echter niet alleen kunst voor persoonlijk gebruik of privé-devotie. Veel van deze kunst werd aan de kerk geschonken als een gift, waarbij ze hoopten op vergeving van hun zonden. Het zijn van bankier werd door de kerk namelijk sterk bekritiseerd, met name vanwege het innen van rente op leningen.¹¹³ Grote namen als Thomas van Aquino en Sint-Bernardinus van Siena schreven traktaten waarin ze de handel als zeer afkeurenswaardig bestempelden. De reden hiervoor was dat de handelaren, spottend ook wel woekeraars genoemd, zich richtten op het verdienen van zoveel mogelijk geld en dus profiteerden van andere mensen.¹¹⁴ Door deze afkeurende houding van de kerk, heerste er onder bankiers een angst om een reputatie als woekeraar te krijgen en dus als zodanig door de kerk en hun stadgenoten veroordeeld te worden.

Om deze reputatie tegen te gaan lieten bankiers veelvuldig kunstwerken maken van heiligen die voorvechters waren van het armoede-ideaal en schonken deze kunstwerken dan uit 'liefdadigheid' aan de kerk.¹¹⁵ Het armoede-ideaal werd, net als thema's als vruchtbaarheid en vergeving van de zonden, veel gebruikt, omdat de bankiers en handelaars een soort romantisch beeld van de zorgeloze armzalige wilden creëren. Door dit beeld wilden ze laten zien dat ze bezweken waren voor de vloek van het geld, terwijl de armen een ideaal leven in de ogen van God zouden leiden. Ze toonden zich zwak, zodat God genadig zou zijn. Personen zoals Hiëronymus, Johannes de Doper en Franciscus van Assisi werden door deze ontwikkeling steeds populairder onder bankiers en handelaars, omdat zij wel sterk waren geweest en zich konden verzetten tegen de wereldse verlokkingen.¹¹⁶

Misschien zou dit wel een reden kunnen vormen waarom de twee panelen van de stigmatisatie van Sint-Franciscus zijn gemaakt. Als het testament van Anselmus Adornes werkelijk refereert aan deze specifieke panelen, dan kan de handelaarsachtergrond van de familie Adornes een verklaring zijn voor dit relatief nieuwe onderwerp in de schilderkunst van de Nederlanden. Deze handelaarsfamilie uit Genua was namelijk een van de rijkste

¹¹¹ Wolfthal, in Alexander-Skipnes, 2007, p. 1.

¹¹² Nash, 2008, p. 101.

¹¹³ Wolfthal, in Alexander-Skipnes, 2007, p. 3.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Wolfthal, in Alexander-Skipnes, 2007, p. 4.

¹¹⁶ Wolfthal in Alexander-Skipnes, 2007, pp. 5-7.

families van Brugge in de vijftiende eeuw.¹¹⁷ Het zou dus kunnen dat de familie Adornes opdracht heeft gegeven (aan Jan van Eyck?) voor het schilderen van één of twee paneeltjes van de stigmatisatie van Sint-Franciscus, zodat zij zich ook konden weren tegen een reputatie als woekeraar.

Een volgende vraag rijst dan wel op: Als dit een van de vroegste voorstellingen van Franciscus van Assisi in de Nederlanden is, hoe kan de maker van de twee panelen dan aan inspiratie voor de scène komen? Veel voorbeelden van schilderijen die dezelfde scène afbeelden, zullen er waarschijnlijk niet geweest zijn. Snyder schrijft dat de genialiteit van Jan van Eyck voldoende verklaring is voor het creëren van een vernieuwende iconografie in de twee panelen.¹¹⁸ Toch werd er in het vorige hoofdstuk duidelijk dat niet de gehele iconografie van de twee panelen breekt met de Italiaanse beeldtraditie. Bepaalde denkbeelden uit de Italiaanse Franciscusiconografie komen zelfs nadrukkelijk terug in de twee panelen. Naar mijn mening zal de maker dus wel wat voorbeelden of inspiratiebronnen moeten hebben gehad om de twee panelen te kunnen maken. Dit hoeven niet per se voorbeelden uit de schilderkunst te zijn, maar kunnen ook literaire, getekende of mondelinge bronnen zijn.

Wat betreft de literatuur, was de Franciscusvita van Sint-Bonaventura wijd verspreid en omdat er al sinds 1246 een Franciscaner klooster in Brugge was gevestigd¹¹⁹, is de kans groot dat het verhaal, in ieder geval bij de Franciscanen zelf, zeer bekend was. Via deze weg kan het misschien ook wel bij de maker van de twee panelen ter oren zijn gekomen. De Franciscanen waren immers beroemd om hun preken in de laatmiddeleeuwse steden. Via een andere literaire bron zou de maker ook met het verhaal van Franciscus in aanraking gekomen kunnen zijn, bijvoorbeeld door de *Legenda Aurea*. In dit boek, geschreven door Jacobus de Voragine, stonden namelijk alle heiligen met hun (verkorte) vitae beschreven. Door deze opsomming van heiligenlevens, was het boek erg populair in de late-middeleeuwen. Er circuleerden veel verschillende versies, omdat iedere regio met zijn eigen (patroon)heiligen de *Legenda Aurea* aanvulden.¹²⁰ Tevens werden deze verschillende versies ook allemaal verschillend geïllustreerd. In een van de versies staat een gedrukte afbeelding van de stigmatisatie van Sint-Franciscus (figuur 17). Het is dus mogelijk dat de maker een afbeelding van de stigmatisatie heeft gezien in een versie van de *Legenda Aurea* of een ander heiligenboek. Ondanks dat zulke afbeeldingen maar klein waren en weinig details bevatten, heeft de maker er misschien wel wat inspiratie uit op kunnen doen voor de houding van

¹¹⁷ Rishel, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 7.

¹¹⁸ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 84.

¹¹⁹ Wolfthal, in Alexander-Skipnes, 2007, p. 11.

¹²⁰ Granger Ryan, 2012, p. xi.

Franciscus en de Christus-serafijn. De maker zou de rest van de scène wel met zijn eigen inventiviteit of aan de hand van andere voorbeelden hebben moeten aanvullen.

Getekende voorbeelden zouden mogelijk ook beschikbaar kunnen zijn als inspiratiebron voor de twee panelen. Ondanks dat er bijna geen schetsen van kunstwerken overgeleverd zijn, weten we wel dat er tekeningen van bekende werken gemaakt werden. Zo schrijft Nash dat er vele voorbeelden zijn van mensen die tekeningen vanuit Italië opstuurden naar Vlaanderen om ze aldaar als inspiratiebron te laten dienen voor nieuwe kunstwerken. Een van deze voorbeelden is een brief waarin de zoons van Cosimo de Medici, Piero en Giovanni, aan hun afgezant in Lille schrijven dat ze nieuwe tekeningen van voorbeelden op zullen sturen om het ontwerp voor een groot wandtapijt te kunnen maken.¹²¹ Ook schrijft Blume dat, om de Franciscuscycli vanuit Assisi naar andere kerken in Italië te verspreiden er vele tekeningen hebben moeten circuleren. De fresco's die in verschillende kerken gevonden worden, lijken namelijk zo veel op elkaar dat er wel voorbeelden geweest moeten zijn.¹²² De uitwisseling van tekeningen en schetsen was dus zowel in seculiere als in kerkelijke kringen aanwezig. Verder zijn er zelfs voorbeelden bekend dat er Italiaanse kunstenaars naar Vlaanderen werden gehaald om de kunstenaars aldaar nieuwe technieken te leren. Toch was dit alleen mogelijk voor de allerrijksten.¹²³ Waarschijnlijk zal dit, in het geval van de maker van de twee panelen, dus niet het geval zijn.

Snyder geeft in zijn hoofdstuk wel nog een andere mogelijkheid die kan hebben gediend als inspiratiebron, namelijk het gebruiken van elementen uit schilderijen van vergelijkbare scènes.¹²⁴ Snyder schrijft dat het mogelijk is geweest dat de maker van de twee panelen bijvoorbeeld heeft gekeken naar schilderijen van 'Mozes en het visioen in de brandende bramenstruik'. Hij schrijft dat deze analogie vaker wordt gemaakt in Franciscaanse literatuur, waaronder in de Franciscusvita van Sint-Bonaventura.¹²⁵ Toch schrijft Snyder dat de maker waarschijnlijk niet naar een afbeelding van Mozes heeft gekeken, maar juist veel eerder naar een afbeelding uit het leven van Christus zelf. Franciscus werd in de verschillende literaire bronnen veelvuldig met Christus vergeleken en werd soms zelfs een Tweede Christus genoemd. Volgens Snyder zou een mogelijke inspiratiebron een afbeelding van 'Christus in de tuin van Gethsemane' kunnen zijn, omdat Christus in deze scène ook een visioen krijgt.¹²⁶ Toch is ook deze verklaring moeilijk te bewijzen, aangezien er tot nu toe geen kunstwerk is gevonden dat voldoende overeen komt met de twee panelen in Turijn en

¹²¹ Nash, 2008, pp. 104-105.

¹²² Blume, 1983, pp. 42 en 77-80.

¹²³ Nash, 2008, p. 105.

¹²⁴ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 84.

¹²⁵ Rave, 1984, p. 206.

¹²⁶ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 84.

Philadelphia. Ook is er, buiten Snyder, nog niet eerder door kunsthistorici over de mogelijkheid van een overeenkomstig werk geschreven.

Als laatste is er dan nog de mondelinge overdracht die als inspiratiebron zou kunnen hebben gediend voor de twee panelen. Ondanks dat dit de minst bewijsbare theorie is, is het naar mijn mening wel een van de meest plausibele. Een mondelinge overdracht van de iconografie van de stigmatisatiescène kan namelijk misschien wel een van de beste verklaringen zijn waardoor de panelen qua uiterlijk zo veel verschillen, maar naar inhoud zo veel overeenkomen. Door een mondelinge overdracht zouden tendensen wel doorgegeven kunnen worden, maar zal dit bijvoorbeeld wel als gevolg hebben dat zaken als kleuren en uiterlijk van de personen verschillen met voorgangers. Als de maker wel een kunstwerk van de stigmatisatie van Sint-Franciscus had gezien, dan had hij zich waarschijnlijk meer geconformeerd naar de opbouw van deze scène en had hij geen nieuwe compositie hebben verzonnen. Het verzinnen van iets nieuws zou namelijk veel meer tijd kosten dan iets bekends opnieuw gebruiken.

Een van de bewijzen voor deze mondelinge overleveringen van informatie is misschien wel het wijzigen van de voeten van Franciscus ten opzichte van de ondertekening. Van Asperen de Boer komt namelijk door middel van infraroodreflectografie tot de conclusie dat er bij het paneel uit Turijn eigenlijk voetbedekking (een soort slippers) getekend is op de voeten van Franciscus. Bij de beschildering van het paneel is deze voetbedekking weggelaten.¹²⁷ Snyder concludeert aan de hand van deze observatie dat de schildering ten opzichte van de ondertekening dus waarschijnlijk in overleg met de opdrachtgever is gewijzigd, omdat de wonden van Franciscus niet meer zichtbaar waren.¹²⁸ Deze opdrachtgever zou, in het geval van de Genuese familie Adornes, waarschijnlijk wel vaker afbeeldingen van de stigmatisatie van Sint-Franciscus gezien kunnen hebben. Deze opdrachtgevers zouden de totstandkoming van de twee panelen daardoor hebben kunnen bijsturen in de richting van bekende stigmatisatiescènes, waardoor het uiterlijk misschien anders lijkt, maar de kern van het verhaal en de iconografie wel overeenkomt met de Italiaanse versies.

¹²⁷ Van Asperen de Boer, in Van Asperen de Boer, 1997, pp. 54-56.

¹²⁸ Snyder, in Van Asperen de Boer, 1997, p. 84.

Conclusie

In dit onderzoek is er onderzocht wat de iconografische opvallendheden van de twee panelen waren, welke ontwikkelingen er in de stigmatisatiescènes tussen 1228 en 1500 hebben plaatsgevonden en welke mogelijke inspiratiebronnen er beschikbaar waren rond 1430 in Brugge/Vlaanderen. Hieronder zijn de resultaten aan elkaar gekoppeld en zijn er daarna conclusies uit getrokken. Aan de hand van deze conclusies wordt er als laatste een oordeel gegeven over James Snyders' stelling dat de genialiteit van Jan van Eyck de motor is geweest achter de volledig vernieuwende iconografie van de twee panelen in Turijn en Philadelphia.¹²⁹

De grote vernieuwingen van de twee panelen zitten voornamelijk in het 'uiterlijk'. De wijze waarop Franciscus wordt afgebeeld (een portretmatig hoofd, volledig geknieelde, biddende houding en de kijkrichting), is vrijwel totaal anders dan in eerdere. De dynamiek en de heftige emoties die Franciscus bij deze andere afbeeldingen uitstraalt, zijn vervangen door een grote zweem van sereniteit. Verder is ook de afwezigheid van een fysieke splitsing tussen de twee personen een vernieuwing. Eerder werden Leo en Franciscus namelijk wel altijd gescheiden door een element in de natuur (meestal een rotspartij of een ravijn). Bij de twee panelen is dit niet het geval, hier zitten Leo en Franciscus wel in dezelfde ruimte en lijken ze op het eerste gezicht gelijkwaardig aan elkaar. Toch is dit niet helemaal het geval. Zo dragen Franciscus en Leo verschillend gekleurde habijten en loopt er een denkbeeldige, verticale lijn tussen de twee figuren door. Deze lijn zou duiden op nog een scheiding tussen de twee personen, aangezien deze lijn het werk verdeelt in twee werelden. Franciscus staat aan de kant van de natuur en het goede, terwijl Leo aan de kant van de stad en het wereldse staat. Dit concept van gescheiden werelden is bijvoorbeeld ook terug te vinden in het fresco van Pietro Lorenzetti, waar deze splitsing door een ravijn en twee gebouwen wordt gevormd.

Aspecten die overeenkomen met de beeldtraditie zijn bijvoorbeeld het weergeven van het mystieke en het steeds groter worden van de rol van de natuur. Deze twee aspecten zien we beide terug in de Franciscusiconografie, waarbij de twee panelen op een soort kantelpunt lijken te staan. In de veertiende eeuw was het weergeven van het mystieke visioen dat zich voor Franciscus toont een van de belangrijkste aspecten. Hierop werd een grote nadruk gelegd. In de vijftiende eeuw wordt het tonen van de mystiek echter steeds minder belangrijk en wordt dit vervangen door een tendens om het 'aardse' van de scène te verbeelden. Hierbij staan de menselijkheid van Franciscus en de natuur waarin de scène zich voltrekt centraal. De mystiek wordt in de twee panelen benadrukt door de slapende Leo en de kijkrichting van Franciscus. Leo is zich onbewust van wat er zich achter hem afspeelt en Franciscus kijkt niet

¹²⁹ Snyder, in Van Asperen de Boer, p. 84.

in de richting van de Christus-serafijn boven hem, maar eerder lijkt hij stoïcijns voor zich uit te staren. Dit benadrukt de boodschap dat het visioen niet daadwerkelijk zich in de natuur bevindt, maar juist een weerspiegeling is van wat er zich in het onderbewuste van Franciscus afspeelt. Het aardse van de scène wordt juist weergegeven door een prominente aanwezigheid van de natuur. Flora, rotsen en waterpartijen zijn zeer gedetailleerd geschilderd door de maker, waardoor het geheel een realistisch geheel vormt. Door onderzoek van Kenneth Bé is gebleken dat de geschilderde natuur niet alleen realistisch is, maar ook overeenkomt met de natuur van La Verna (de berg waarop de stigmatisatie plaatsvond) zelf.¹³⁰

Een derde aspect dat overeenkomt met de beeldtraditie is de Christus-serafijn. Deze komt overeen met de beschrijving van de door Bonaventura geschreven Franciscusvita. De Christus-serafijn krijgt echter wel een minder belangrijke rol in de scène ten opzichte van eerdere afbeeldingen van de stigmatisatie. Hij staat niet meer centraal in de compositie en ook is hij niet benadrukt met een mandorla, een stralenkrans of met engelenkopjes. Dit zou nog een teken van de afnemende rol van de mystiek en de toenemende rol van het 'aardse' in de twee panelen kunnen zijn.

De verschillende kleuren van de habijten en de slapende broeder Leo worden afwisselend in de iconografie gebruikt. Bij deze aspecten is er geen ontwikkeling binnen de Franciscusiconografie te duiden. Zo kunnen de habijten van Franciscus en Leo bruin, wit, grijs, zwart of blauw zijn en soms ook, zoals bij de twee panelen, verschillend van kleur zijn ten opzichte van elkaar. De slapende Leo is in de veertiende en vijftiende eeuw meermaals terug te zien in Noord-Europese stigmatisatiescènes, maar bijna nooit in Italiaanse scènes. Hieruit is te concluderen dat dit dus een locatie-gebonden ontwikkeling is en geen tijdsgebonden ontwikkeling. Deze twee aspecten kunnen dus moeilijk beoordeeld worden op inventiviteit, omdat ze wel eens eerder voorkomen, maar niet te plaatsen zijn binnen de iconografische ontwikkelingen.

Hetgeen uit deze resultaten blijkt, is dat veel aspecten uit de twee panelen in Turijn en Philadelphia aansluiten bij de ontwikkelingen in de Franciscusiconografie. Ze passen bij de ontwikkelingen die zich op dat moment voltrekken. Hoewel het uiterlijk van sommige aspecten anders is, bevatten ze wel dezelfde tendensen als andere (Italiaanse) werken. De maker zal dus waarschijnlijk op een bepaalde manier met deze kunstwerken in aanraking zijn gekomen.

Omdat het uiterlijk van de twee panelen wel zoveel verschilt ten opzichte van voorgangers, is het onwaarschijnlijk dat de maker zelf andere stigmatisatiescènes heeft

¹³⁰ Bé, in Van Asperen de Boer, pp. 88-94.

gezien. Had hij dit wel, dan had hij zich waarschijnlijk veel meer geconformeerd naar de compositie van deze werken dan dat hij, zoals nu, een nieuw beeld zou creëren. Ditzelfde zou ook voor het hebben gezien van tekeningen kunnen gelden, al zijn tekeningen vaak veel minder gedetailleerd. Ze bevatten meestal alleen de kern van het verhaal en laten de rest achterwege. Als zo'n tekening of prent, in combinatie met een heiligenvita van Franciscus, bekeken en gelezen zou worden, zou dit eventueel als inspiratiebron hebben kunnen dienen. Een mogelijk voorbeeld hiervan zou een tekening in een van de versies van Jacob de Voragine's *Legenda Aurea* (figuur 17) of in een ander boek kunnen zijn.

Inspiratie uit vergelijkbare scènes, zoals 'Mozes en het visioen in de brandende bramenstruik' of 'Christus in de tuin van Gethsemane' zouden als inspiratiebron hebben kunnen dienen, maar dit is tot nu toe, buiten Snyder, nog niet eerder in de literatuur geopperd. Voorbeelden waren er voor de maker waarschijnlijk genoeg, maar een werk dat duidelijk te koppelen is aan de twee panelen is vooralsnog niet gevonden.

Uiteindelijk lijkt het mij het meest plausibel om aan de te nemen dat de maker van de panelen (Jan van Eyck?) voornamelijk mondeling inspiratie heeft opgedaan. Hij heeft waarschijnlijk veel met opdrachtgevers overlegd over de uitvoering en de boodschap van het werk. Er is een kans dat de familie Adornes in Brugge opdrachtgevers zijn geweest voor tenminste één paneel. Door hun Italiaanse achtergrond, zijn zij waarschijnlijk wel bekend geweest met Italiaanse stigmatisatiescènes. Zij hebben de maker bij kunnen sturen in de totstandkoming van het paneel/de panelen, zodat deze nog steeds aan zouden sluiten bij de heiligenvita. Dat zij dit daadwerkelijk gedaan hebben, blijkt uit het verschil tussen de ondertekening en de schildering van de voeten van Franciscus op het paneel uit Turijn. Hier is namelijk voetbedekking getekend en zijn er blote voeten geschilderd.

Hoewel Snyder beweerde dat Van Eyck's genialiteit de reden was voor het ontstaan van een compleet nieuwe weergave van de stigmatisatie van Sint-Franciscus, is het inmiddels duidelijk geworden dat de twee panelen in een aantal opzichten helemaal niet zo vernieuwend zijn. De uitspraak van Snyder zou dus eigenlijk veel meer genuanceerd moeten worden, omdat er zelfs aspecten zijn die naadloos bij de ontwikkeling van de Franciscusiconografie aansluiten. Het uiterlijk van de twee panelen verschilt in veel aspecten met dat van eerdere stigmatisatiescènes, maar de kern is veelal hetzelfde. Hieruit blijkt dat de maker van de panelen in Turijn en Philadelphia op een bepaalde manier in aanraking is moeten komen met het verhaal en de weergave van de Franciscus' stigmatisatie. Zijn genialiteit en schilderkunsten mogen dan zeer groot geweest zijn, ze vormen alleen niet de enige verklaring voor het ontstaan van een nieuwe weergave van de stigmatisatie van Sint-Franciscus.

Bibliografie

- Anger, Kornelia, *Der Franziskus-Zyklus Domenico Ghirlandaios in der Kirche Santa Trinità zu Florenz unter besonderer Berücksichtigung der Franziskus-Ikonographie vom 13. Bis zum 17. Jahrhundert*. Bochum: Ruhr-Universität, 1989.
- Asperen de Boer, J.R.J. van, ‘Some technical observations on the Turin and Philadelphia versions of “Saint Francis receiving the stigmata”’. In Asperen de Boer, J.R.J. van (red.), *Jan van Eyck: Two paintings of Saint-Francis receiving the stigmata*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1997. Pp. 51-63.
- Baldaß, Ludwig von, *Jan van Eyck*. Londen: Phaidon Press, 1952.
- Baxandall, Michael, *Schilderkunst en leefwereld in het Quattrocento, Een inleiding in de sociale geschiedenis van de picturale stijl*. Nijmegen: SUN, 1986.
- Bé, Kenneth, ‘Geological aspects of Jan van Eyck’s “Saint Francis receiving the stigmata”’. In Asperen de Boer, J.R.J. van (red.), *Jan van Eyck: Two paintings of Saint-Francis receiving the stigmata*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1997. Pp. 88-96.
- Blume, Dieter, *Wandmalerei als Ordenspropaganda*. Worms: Werner’sche Verlagsgesellschaft, 1983.
- Cousins, Ewert, *Bonaventure*. Londen: SPCK, 1978.
- Devigne, Marguerite, *Van Eyck*. Brussel : L. J. Kryn, 1926
- Celano, Thomas van, *The first and second life of Francis of Assisi*. In Hermann, Placid, O.F.M. (vertaling). Chicago: Franciscan Herald Press, 1988.
- Geirnaert, Noël, ‘Anselm Adornes and his daughters, Owners of two paintings of Saint-Francis bij Jan van Eyck?’. In: Foister, Susan, Jones, Sue, Delphine, Cool, *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout: Brepols, 2000. Pp.165-170.
- Klein, Peter, ‘Dendrochronological analyses of the two panels of “Saint Francis receiving the stigmata”’. In Asperen de Boer, J.R.J. van (red.), *Jan van Eyck: Two paintings of Saint-Francis receiving the stigmata*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1997. Pp. 47-50.
- Kleinschmidt, Beda, OFM, *Monographien zur Geschichte der Christlichen Kunst: Sankt Franziskus*. Mönchengladbach: B. Kühlen Kunst- und Verlagsanstalt, 1926.
- Krüger, Klaus, *Der frühe Bildkunst des Franziskus in Italien*. Berlijn: Gebruder Mann Verlag, 1992.
- Nash, Susie, *Northern renaissance art*. New York: Oxford University Press, 2009
- Panofsky, Eric, *Early Netherlandish Painting, It’s origin and character*. New York, Evanston, San Francisco en Londen: Harper & Row Publishers, 1971 (eerste druk: 1953).

- Pfister, Kurt, *Van Eyck*. München: Delphin, 1922.
- Pounds, N.J.G., *An economic history of medieval Europe*. Londen en New York: Longman, 1994.
- Rave, August, *Christiformitas, Studien zur franziskanischen Ikonografie des florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristieschrankzyklus von Taddeo Gaddi in Santa Croce*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1984.
- Rohlmann, Michael, ‘The annunciation by Joos Ammann in Genoa: Context, function and metapictorial quality’. In Alexander-Skipnes, Ingrid (red.), *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*. Turnhout: Brepols, 2007. Pp. 33-40.
- Rouchon Mouilleron, Véronique, ‘Quelle couleur pour les frères? Regards sur l’habit des Mineurs aux xiii^e-xiv^e siècles’, *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre (BUCEMA)*. 2014. Geraadpleegd op 09 november 2017. <http://cem.revues.org/13378>
- Ruf, Gerhard, ‘Die Freskenfolge in der Basilika San Francesco in Assisi’. In (tent. cat.) Kühnel, Harry (red.), *800 Jahre Franz von Assisi, Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*. Krems-Stein, Minoritenkirche, 15 mei tot en met 17 oktober, 1982. Wenen: Amt der NÖ Landesmuseums, Abt III/2 - Kulturabteilung, 1982. Pp. 412-428.
- Smart, Alastair, *The Assisi problem and the art of Giotto*. Oxford: At the Clarendon Press, 1971.
- Smart, Alastair, *The dawn of Italian painting 1250-1400*. Oxford: Phaidon, 1978.
- Snyder, James, ‘Observations on the iconography of Jan van Eyck’s “Saint Francis receiving the stigmata”’. In Asperen de Boer, J.R.J. van (red.), *Jan van Eyck: Two paintings of Saint-Francis receiving the stigmata*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1997. Pp. 75-87.
- Spantigati, Carlenrica, ‘The Turin Van Eyck “Saint Francis receiving the stigmata”’. In Asperen de Boer, J.R.J. van (red.), *Jan van Eyck: Two paintings of Saint-Francis receiving the stigmata*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1997. Pp. 13-27.
- Stefenelli, Norbert, ‘Die Zeichen am leibe des Franz von Assisi’. In (tent. cat.) Kühnel, Harry (red.), *800 Jahre Franz von Assisi, Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*. Krems-Stein, Minoritenkirche, 15 mei tot en met 17 oktober, 1982. Wenen: Amt der NÖ Landesmuseums, Abt III/2 - Kulturabteilung, 1982. Pp. 79-90.
- Thode, Henry, *Franz von assisi und die anfänge der kunst der renaissance in italien*. Wenen: Phaidon-Verlag, 1934.
- Vavra, Elisabeth, ‘Imago und Historia’. In (tent. cat.) Kühnel, Harry (red.), *800 Jahre Franz von Assisi, Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*. Krems-Stein, Minoritenkirche, 15 mei tot en met 17 oktober, 1982. Wenen: Amt der NÖ Landesmuseums, Abt III/2 - Kulturabteilung, 1982. Pp. 529-532.

- Voragine, Jacobus de, 'Legenda Aurea'. Vertaalde versie: Granger Ryan, William, *The Golden Legend: Readings on the Saints*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2012.
- Weale, James, *Hubert and John van Eyck: Their life and work*. Londen: Lane, 1908.
- Wolfthal, Diane, 'Florentine bankers, Flemish friars, and the patronage of the Portinari altarpiece'. In Alexander-Skipnes, Ingrid (red.), *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*. Turnhout: Brepols, 2007. Pp. 1-32.

Afbeeldingen

1. Jan van Eyck?, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, ca. 1430-1432, olieverf op paneel, 29,3 cm × 33,4 cm, Galeria Sabauda, Turijn, Italië,

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



2. Jan van Eyck?, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, ca. 1430-1432, olieverf op paneel, 12,7 cm × 14,6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Verenigde Staten,

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



3. Maker onbekend, *Zegel met de stigmatisatie van Sint-Franciscus van de minderbroeders uit Gent* (afgietsel), ca. 1275, was, afmetingen onbekend, Museo Francescano, Rome, Italië. In Kühnel, 1982.



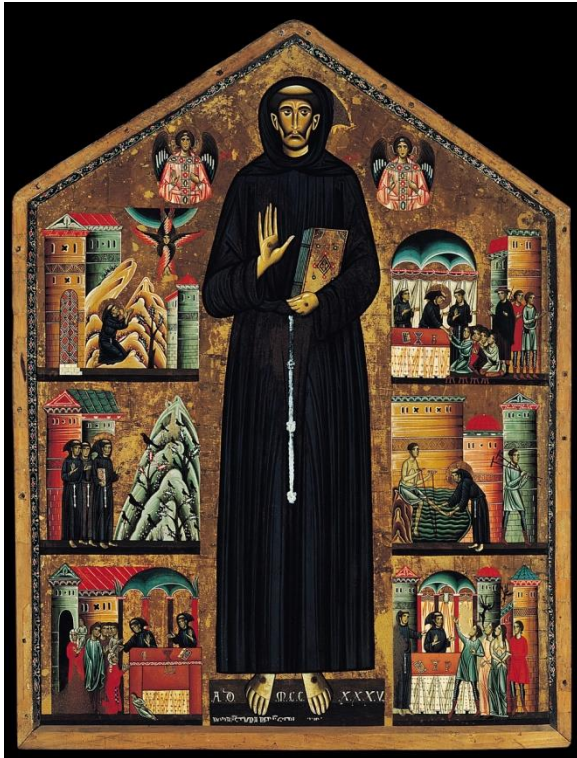
4. Giotto, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, 1295-1300, fresco, 230 × 270 cm, Basilica superiore di San Francesco, Assisi, Italië.

<https://www.photo.rmn.fr/archive/06-528822-2C6NU0PZZLLZ.html>



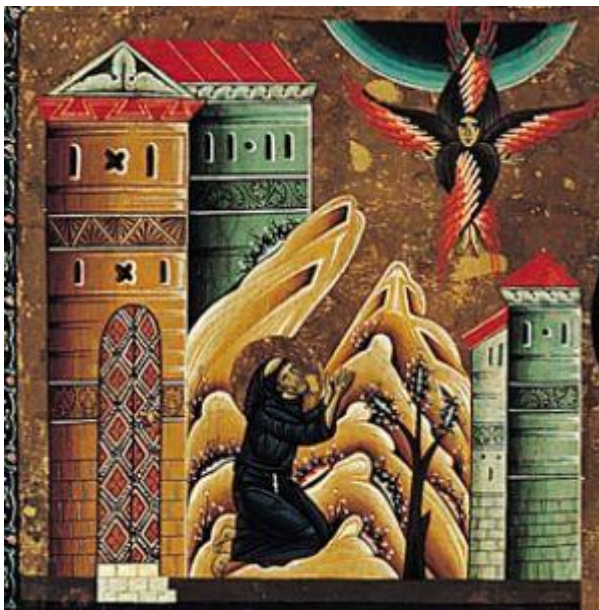
5. Bonaventura Berlinghieri, *Retabel met Sint-Franciscus en scènes uit zijn leven*, 1235, Tempera op paneel, 160 × 123 cm, San Francesco, Pescia, Italië.

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



6. Bonaventura Berlinghieri, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* (detail van *Retabel met Sint-Franciscus en scènes uit zijn leven*), 1235, Tempera op paneel, 160 × 123 cm, San Francesco, Pescia, Italië.

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



7. Maker onbekend, *Serafijn in het interieur van de Hagia Sophia* (ontworpen door Isidorus van Milete en Anthemios van Tralles), tweede helft tiende eeuw, mozaïek, afmetingen onbekend, Hagia Sophia, Istanbul, Turkije. Eigen foto.



8. Maestro di San Francesco, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* (enige restant van de hele scène, de rest is verloren gegaan tijdens het openen van de zijkapellen), tussen 1253 en 1280, fresco, afmetingen onbekend, Basilica inferiore di San Francesco, Assisi, Italië. In Blume, 1983.



9. Taddeo Gaddi, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, eerste helft 14e eeuw, fresco, afmetingen onbekend, refter van het Santa Croce museum, Florence, Italië.
<http://www.teggelaar.com/florence-dag-5-vervolg-6/>



10. Gebroeders Van Limburg, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, miniatuur in het getijdenboek *'Le belle heures de duc de Berry'*, 1405-1410, tempera op perkament, 23,8 x 34,1 cm (afmetingen van dubbele pagina), Metropolitan Museum of Art, New York, Verenigde Staten.

<https://www.photo.rmn.fr/archive/13-501261-2C6NU0RU9LAK.html>



11. Domenico Ghirlandaio, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, 1483-1486, fresco, afmetingen onbekend, Santa Trinita, Florence, Italië.

<https://www.photo.rmn.fr/archive/12-520049-2C6NU0ZIJAKO.html>



12. Stefano di Giovanni Sassetta, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus (detail van de achterkant van het Sint-Franciscus retabel)*, 1437-1444, tempera en goud op paneel, 44,7 x 37,3 cm, schatkamer van de San Francesco, Assisi, Italië.

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



13. Gozzoli, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* (detail van een grotere *Franciscuscyclus*), 1450-1452, fresco, afmetingen onbekend, San Francesco, Montefalco, Italië.

https://www.wga.hu/html_m/g/gozzoli/2montefa/11scene.html



14. Maker onbekend, *Stigmatisatie van Sint-Franciscus* (miniatuur uit het getijdenboek van *Henry VIII*), ca. 1500, tempera op perkament, 256 x 180 mm (dubbele pagina), Morgan Library, Ms. H.8 fol.184v, New York, Verenigde Staten.

<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/47/77089>



©Morgan Library, New York

15. Pietro Lorenzetti, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus*, 1325-1330, fresco, afmetingen onbekend, Basilica inferiore di San Francesco, Assisi, Italië.

<https://www.photo.rmn.fr/archive/11-550952-2C6NU0W5N01W.html>



16. Hugo van der Goes, *Portinari-altaarstuk*, 1476-1478, olieverf op doek, 253 x 304 cm, Galleria degli Uffizi, Florence, Italy.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hugo_van_der_Goes_004.jpg



17. Maker onbekend, *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* (gedrukte prent uit de *Legenda Aurea*), rond 1472, verf en inkt op papier, afmetingen onbekend, Bibliothèque nationale de France, RES-H-266 (1) Folio XVIIIv, Parijs, Frankrijk.

