

De geboorte van Christus in het Groot Vleeshuis

Tijdens de laatste Gentse feesten werden er enkele monumenten opgesteld voor bezoekers, o.m. het Groot Vleeshuis, dit gaf de gelegenheid om de schildering in de in 1445 aangebouwde kapel nader te onderzoeken.

Ontdekking en restauratie

In 1855 ontdekte de huisbewaarder van het vleeshuis in de oude kapel onder de kalklagen sporen van polychromie. Na verwijdering van deze lagen kwam een sterk beschadigde laat-gotische muurschildering met als voorstelling "De geboorte van Christus" uitgevoerd in olieverf te voorschijn. F. De Vigne calqueerde eerst de schilderingen (1) en vulde daarna de ontbrekende partijen – de top van de spitsboog, het vierkant in het midden onderaan en de gezichten van Maria en Jozef – aan en restaureerde de overige gedeelten, o.m. de kledij van de hertogen van Bourgondië.

Enkele critici, waaronder De Raadt (2), beschuldigden F. De Vigne van vervalsing (3). De Vigne had kort daarvoor de schilderingen in de kapel van de leugemeete – de belangrijkste 14de e. muurschilderingen in België, die vernietigd werden in 1911 – vrijgemaakt en ze daarna beschreven (4). Tal van critici uit de vorige eeuw loochenden het bestaan van deze schilderingen en men beschouwde De Vigne als een "mysticus", die zelf gotische muurschilderingen maalde (5).

Heeft De Vigne de vernielde partijen naar eigen visie aangevuld, dan moeten we bekennen, dat het dankzij hem is dat dit geboortetafereel in haar geheel gered is geworden.

In 1887 werd de schildering in het vleeshuis opnieuw behandeld door de Parijse restaurateur E. Briotet en 12 jaar later door de Gentse neo-gotische schilder Th. Lybaert.

Door het regenwater, dat over de schildering liep, waren de aanvullende partijen gedeeltelijk afgeschilferd en de originele schildering was zeer vuil. Om die redenen deed men in 1978 een beroep op W. Schudel, de restaurateur die in de loop van de laatste jaren tal van schilderingen te Gent restaureerde (6).

De schildering, thans gered van vernieling, zou men beter overbrengen op een polyesteren drager, daar de muur zeer vochtig is. De schildering lijdt duidelijk aan een te kort aan licht.

Ikonografie en beschrijving

Onder de invloed van de geschriften van de H. Brigitta van Zweden, die

in haar visioenen (en in gelijkaardige schilderijen tijdens haar reis in Italië) Jezus had zien liggen in een stralenkrans voor zijn geknielde moeder, zien we ca. 1400 voor het eerst in Vlaanderen analoge voorstellingen in de schilderkunst opduiken (7). Het hoofdmotief speelt zich af op het tweede plan. In het midden ligt het kind in een stralenkrans, zoals traditioneel steekt het zijn armpje uit naar de opdrachtgever Jacob de Ketelboetere (8). Links van hem zit Maria afgebeeld in een wijde mantel. Langs de andere zijde knielt Jozef. Op de originele schildering zal deze afgebeeld geweest zijn als een oude man (9). In zijn rechterhand houdt hij een kaars, dit is een allusie op het licht dat Christus bracht aan de wereld. Achter de verlosser knielt een vrouw, die getooid is met een tulband en die men reeds identificeerde met Maria (10), de sibylle Cumea (11) en de vroedvrouw Anastasia (12). Beneden knielen van links naar rechts Karel de Stoute, Filips de Goede, Isabella van Portugal en Adolf van Cleve, heer van Ravenstein, die zeer geliefd was bij de Gentenaars. Ook de hertogen van Bourgondië werden zeer geëerd door de vleeshouwers, daar zij het privilege van de hondenjacht volledig vrij hadden gegeven voor gans Vlaanderen met uitzondering van de heerlijkheden Vinderhoute en Olsene. De voorgestelden kan men gemakkelijk identificeren aan de hand van de wapenschilden, die boven hun hoofden zweven. In het midden onderaan tussen de twee engelen is de opdrachtgever afgebeeld. Zijn naam kennen we door de band met tekst onderaan de schildering : (Dit) HEEFT DOEN MAKEN JACOB DE KETELBO(etere) (int ons heeren am) EN SCHREEF MCCCC ÉNDE XLVIII (afbeelding van een draakje).

Jacob De Ketelboetere was herhaaldelijk vinder (= rechter) van de St.-Michielsparochie en in 1477 bemiddelaar bij het vleeshuis en op de vismarkt.

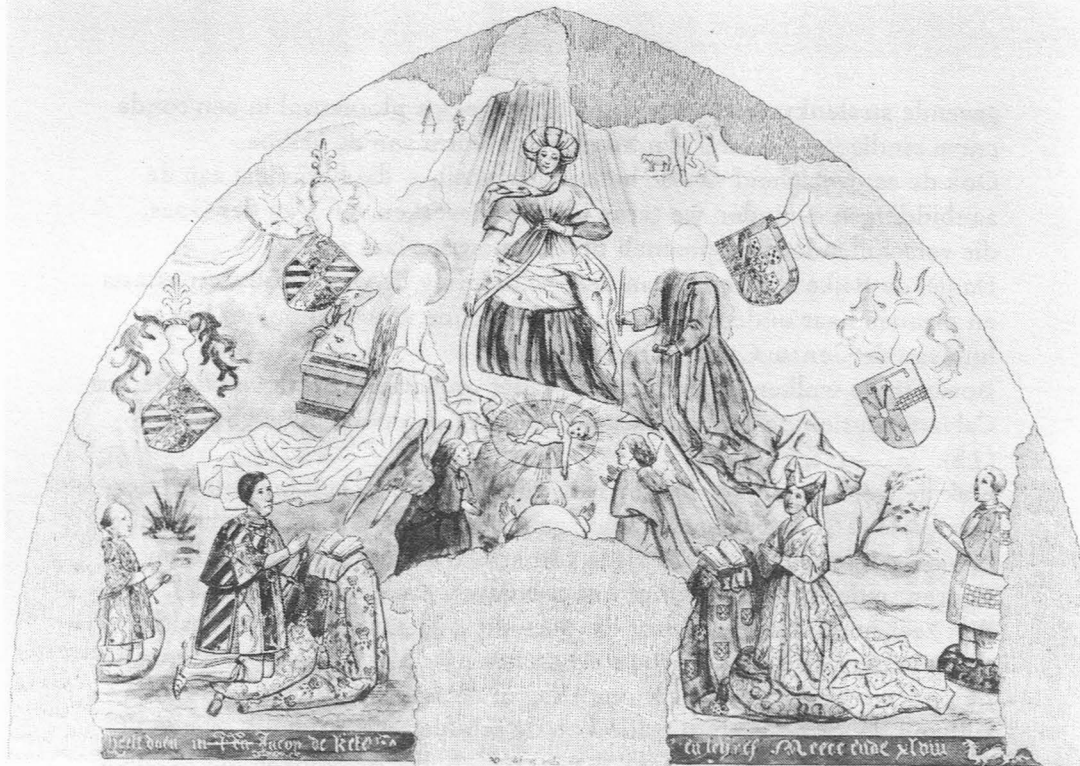
Onder het wapenschild dat de engel links vasthoudt is de os en de ezel achter de kribbe afgebeeld. Naast het schild van Isabella van Portugal zien we een herder met zijn schapen.

In de top van de spitsboog troont God de vader met daaronder de H. Geest in gedaante van een duif. Daaronder zien we achter de berg, de torens van het hemelse Jeruzalem oprijzen.

Deze muurschildering moet eens de bekroning zijn geweest van een altaarstuk. Merkwaardig is wel, dat deze muurschildering een belangrijke invloed heeft uitgeoefend op belangrijke Vlaamse (vooral Gentse) primitieve schilders.

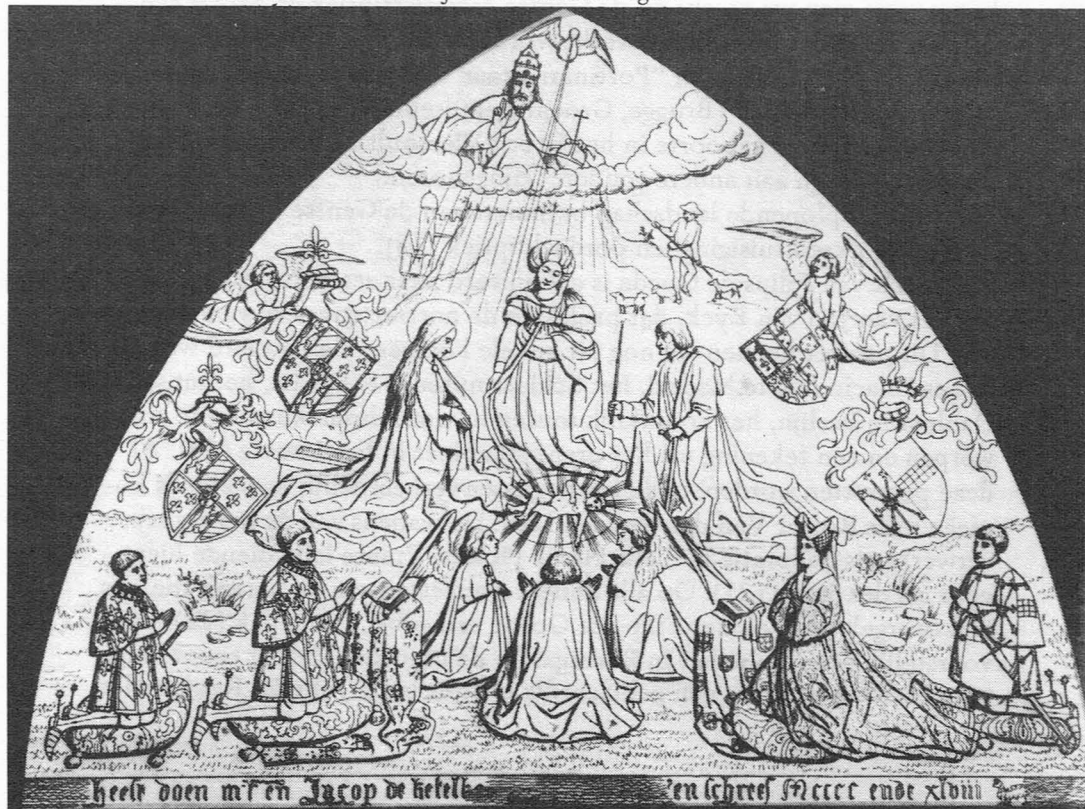
Ontleningen

We zien duidelijk analogieën met Hugo Van der Goes' verloren Kerstnacht (13), o.a. de zwevende engelen, de engelen voor het kind, de licht-



Tekening van de bestaande toestand in 1856 door Felix De Vigne.

Reconstructie van het schilderij door Felix De Vigne.



gevende stralenkrans rond het kind, de hoekige plooienvallende mantel van Maria en de vorm van de kribbe.

Ook de aanwezigheid van de herder achteraan – die herinnert aan de aanbiddingen – vinden we terug in tal van werken van Van der Goes, die verschillende tijdsopnamen op één moment laat zien.

Daniël de Rijke ontleende aan deze schildering de vroedvrouw Anastasia en plaatste haar onderaan tussen de drinkende vrouwen op het linkerluik van de Gentse Calvarietriптиek (14).

Boven in de wolken troont God de vader op hetzelfde luik van de Gentse Calvarietriптиek op een gelijkaardige manier als op de muurschildering (15).

Ook de werken van Petrus Christus tonen verwantschap met dit geboortetafereel (16). De meester van de geboorte in het Groot Vleeshuis vult op een gelijkaardige manier als in Christus Washingtonse aanbidding de figuren onderling op, nl. door het toevoegen van engelfiguren (17).

Wat zeer merkwaardig is voor die periode is de ronde deelkompositie, die vertrekt van de vroedvrouw Anastasia naar Maria, via de engelen en de opdrachtgever naar Jozef om terug te eindigen bij de vrouw met de tulband. Door deze kompositie kon de schilder een duidelijk overzicht en tevens een gelijdelijke dieptegang creëren. De wetten van het perspectief kende hij niet, daar hij de hertogen even groot afbeeldt als de vroedvrouw, die zich verder van de toeschouwer bevindt. Deze ronde deelkompositie zien we tevens op de Gentse calvarietriптиek en zal als een volwaardige kompositie uitgewerkt worden door Hugo Van der Goes, die hij o.m. toepast in zijn “Portinari-altaar” (Florence, Uffici) en in “De dood van Maria” (Brugge, Groeningemuseum).

De meester van de geboorte in het Groot Vleeshuis ontleende op zijn beurt elementen aan andere (oudere) tijdgenoten.

Het schuin oplopende landschap herinnert aan de Gentse meester van de New-Yorkse kruisiging- en oordeeldiптиek (18).

Het gelaat van Filips de Goede is gekopieerd naar een verloren geraakt portret van Jan van Eyck, dat prijkte in de portrettengalerij van de hertog. Dit portret kennen we nog uit enkele kopieën, die bewaard worden in het Palacio real te Madrid, het Schlossmuseum te Gotha, het museum Dahlem te Berlijn, het koninklijk museum voor schone kunsten te Antwerpen en een tekening uit het prentenkabinet in het Louvre (19). Al deze portretten worden, in de katalogussen verkeerdelijk vermeld als kopieën naar Rogier Van der Weyden (20). De wapens van de hertog zijn verwerkt als decoratie in diens kledij. Ook de Franse lelie diende hiervoor als decoratie (21). Op alle andere portretten van de hertog, die ons zijn overgeleverd, draagt Filips de Goede een sober zwart pak (22). De voorstelling van Isabella van Portugal op de muurschildering toont enige verwantschappen met een gelijkaardig portret in de John D. Rockefeller

Jr. collection, dat algemeen aanvaard wordt als een werk van Rogier Van der Weyden (23) en waarvan ik duidelijk de indruk heb dat het een kopie (de onmogelijke vorm van de hoed, het veel te groot voorhoofd, de getekende gelaatstrekken, de slecht geproportioneerde armen met een effen lichaam, de slecht getekende handen met de te lange vingers in een onmogelijke houding, de houten lambrisering, de ongevoelige weergave van stoffen, texturen en juwelen herinneren in het geheel niet aan de algemene stijl van Rogier) (24) naar een groter verloren geraakt werk, dat we kennen uit een tekening in het Museum Nacional de Art Antiga te Lissabon (25).

De opstelling van de geknielde figuren voor een psalter op deze tekening komt volledig overeen met het onderste register van de geboorte van het Groot Vleeshuis, doch op de tekening is de symmetrie niet behouden daar Adolf van Cleve er niet is op afgebeeld. Rekening houdend met de datering van het werk van Rogier en met de minder geslaagde kompositie op het verloren geraakt oeuvre, moeten we stellen dat Rogier deze kompositie heeft ontleend aan de 'meester van het Groot Vleeshuis'. Ontleningen aan Gentse meesters was voor Rogier niet vreemd (26).

Merken we tevens op dat Rogier toen hij het verloren geraakt werk, nl. "De madonna met kind en de hertogen van Bourgondië", schilderde in dezelfde periode Gentse gebouwen schilderde op zijn altaren (27). Heeft Rogier een tijdlang te Gent gewerkt (28) ? Voor de kompositie van dit eerste plan greep 'de meester van de geboorte in het Groot Vleeshuis' terug naar een oudere verloren geraakte voorstelling (uit de omgeving) van de meester van Flémalle met als voorstelling "De H. Maagd en kind met een peer omringd door schenkers met hun patroonheiligen" (29), dat we kennen uit twee getekende (atelier)kopieën (30).

Het hoofdtafereel van de geboorte in het Groot Vleeshuis vertoont duidelijk verwantschap met een gelijkaardige voorstelling in het museum te Dijon, dat toegeschreven wordt aan de meester van Flémalle (31).

Ook op deze Franse geboorte zien we Anastasia getooid met een tulband. Coomans (32) dacht dat de vroedvrouw op de muurschildering de sibylle Cumea voorstelde, die de komst van Christus voorspelde, daar deze figuur de sibylles op het Lam Godsretabel voor de geest roepen.

Ondanks de Eyckiaanse invloed (33) is de muurschildering uitgevoerd in een stijl, die nauw aansluit bij deze van de meester van Flémalle (34). Dit zou een aanwijzing kunnen zijn om de maker te zoeken onder de leerlingen van Jan de Stoevere.

Auteurschap

Gebaseerd op het geheugencitaat van dhr. Th. Schellinck, de toenmalige archivaris van de St.-Martinuskerk te Ekkerghem schreef De Busscher (36)

de geboorte van Christus in het Groot Vleeshuis toe aan Nabur Martin. Nabur Martin en Saladijn de Stoevere waren omstreeks 1440-55 de belangrijkste (37) Gentse schilders. Daneel de Rijke, de leerling van Nabur Martin werkte samen met Saladijn de Stoevere (38). Saladijn de Stoevere (39), was waarschijnlijk de voortzetter van het atelier van Jan de Stoevere, een bekend Gents schilder die lang voor Daret en de la Pasture (Van der Weyden ?) een leertijd had doorlopen bij de Valenciense meester Robert Campin (de meester van Flémalle ?) (40). De invloed van de meester van Flémalle op het werk van Hugo Van der Goes en Daneel de Rijke, die men heeft kunnen vereenzelvigen met de meester van de Gentse Calvarietriptiek (41) zou hierdoor zeer verstaanbaar zijn. Van der Goes, de Rijke en de Stoevere werkten samen voor de Blijde Intrede van Karel de Stoute te Brugge (42). De kring zou gesloten zijn indien de toeschrijving van de muurschildering in het vleeshuis aan Nabur Martin op een degelijke basis was gebeurd.

Het is reeds opvallend dat dhr. Th. Schellinck uit de meer dan 1000 archiefstukken, dat ene document (dat toevallig niet meer weer te vinden was) zich letterlijk kon herinneren. Aan De Busscher, die door de typische formulering het citaat aanvaarde, zou hij het volgende geciteerd hebben : "An den scildere meester Nabor Martin voer eenre scilderie dewelcke hi in Onser-Vrouwe capelle ghemaect heeft, naer den eesch van den wercke, ghelic hi ghenaect hevet inder cappellen van den Groeten Vleeshuise" (43). Indien wij nu dit citaat vergelijken met andere opdrachtdocumenten uit de 15de eeuw, valt het op dat na de naam Nabor Martin geen localisatie (geboortestad, plaats waar men verbleef, enz.) vermeld wordt. In die periode hechtte men meer belang aan de plaats (van) waar men werkzaam was en het beroep, dan aan de naam. Indien men in een document een vergelijking maakt, staat steeds het onderwerp erbij. Verder vermeldt men in welke techniek het werk moet uitgevoerd worden. Wij kunnen ons niet baseren op dit citaat, daar we vermoeden dat dhr. Schellinck over een wat al te grote fantasie beschikte (44). M. Goossens (45) vroeg zich af of het draakje achter de tekst onderaan de schildering geen zinspeling op de naam van de auteur kon zijn (46) ? Jean-Pierre De Bruyn (47) merkte op, dat een kunstenaar genaamd Jacob de Ketelboetere op 28 januari 1443 (1444 N.S.) opgenomen werd in het Gentse gild en de schrijver vraagt zich af of deze kunstenaar niet in aanmerking kan komen voor het auteurschap ?

L. Maeterlinck (48) was de eerste die een groepering trachtte te maken rond deze schildering. Hij merkte terecht op dat deze schildering verschilt van de vroege werken van de meester van Flémalle door de hoge graad van natuurobservatie en door de wijsheid in de uitbeelding. Op een minder geslaagde manier schrijft hij de Flémalliaanse panelen date-

rend uit diens laatste periode (waarvan wel een andere hand te vermoeden valt, dan deze uit de eerste groepering die veel meer plastisch en sculpturaal zijn en niet zo dicht bij de Brusselse kunst staan) toe aan Nabur Martin, die hij (voortgaand op De Busscher) beschouwt als de auteur van de muurschildering. De werken van de meester van Flémalle (uit zijn laatste periode) voelen meer archaisch aan. De kledij is veel rijkelijker gedrapeerd en men voelt meer de lichamen aan onder de kledij op de muurschildering, dan op de werken van de meester van Flémalle, die met een veel lichter en heviger palet schilderde. De mosgroene Flémalliaanse tuinen (waarvan we een weerklank vinden in de werken van P. Christus, D. Bouts en D. de Rijke) wijken op de muurschildering voor een in van Eyckgroen geschilderd landschap. Opvallend op de muurschildering is de ronding in de gezichten met bolvormige ogen en ronde wenkbrauwen (vergelijkt de gezichten van P. Christus). De ogen zijn duidelijk omringd. Op de te kleine wangkauwspier is er hevig rood geplaatst. (Rogier idealiseert ook zijn figuren door de ogen te accentueren en de onderlip te laten uit komen). In de profiel geziene gezichten tekende hij de naar achter geplaatste wang veel te groot (= tekenen wat men weet, maar niet wat men ziet. Deze disproportie is kenmerkend voor een jong meester, het komt nu nog vrij veel voor bij eerste-jaar studenten op de academie), zodanig dat de afgebeelde een verwrongen gezicht krijgt. De gewrichteloze handen vormen een afwisselend spel. Het landschap voelt vrij vlak aan, doch in deze vlakheid duikt er op een onverwachte plaats een plant op. Waarschijnlijk had de schilder enige naklank in het hoofd van het Lam Godsretabel.

De schilder besteedde een enorme aandacht aan de kompositie, waarin zijn latere Gentse collega's zullen uitmunten. De naam van de auteur raakte in de vergetenheid. Het is best mogelijk dat deze is uitgevoerd door de beste leerling van de schilder, die het altaar schilderde (?). Voor de Gentse kunst vormt deze schildering een belangrijke schakel tussen het Gentse retabel en de Gentse Calvarietriptiek.

VAN ELSLANDE RUDY

NOTA'S

1. Gent, stadsarchief, Atlas Goetghebuer, d. 45 J. 82 samen met een verkleinde copie van deze calque uitgevoerd door A. Heins.
2. La peinture murale à l'huile de la "Grande Boucherie" à Gand offre-t-elle encore quelque valeur documentaire, in : Annales de la société d'Archéologie de Bruxelles, XII 1899 p. 347-360.
3. Men beschuldigde De Vigne van vervalsing van de datum en het feit dat door zijn aanvulling de schildering geen archeologische waarde meer had (?). Merken we

- op dat De Vigne voor zijn tijd een enorm grote kennis had van middeleeuwse muurschilderingen. De Vigne was samen met L. De Winne de belangrijkste Gentse schilder omstreeks 1815.
4. F. De Vigne : *Recherches historiques sur les costumes civils et militaires des guildes et des corporations de métiers, leurs armes, leurs blasons...* Gand 1847, blz. 18.
 5. Vgl. A. Van Werveke, Het godshuis van S. Jan en S. Pauwel te Gent bijgenaamd de Leugemeete, in : *Maatschappij der Vlaamse bibliophielen*, 4de reeks, nr. 15, Gent 1909. De schilderijen in de kapel werden 2 jaar later vernield.
 6. o.m. de schilderijen in de refter van de bijloke- en St.-Baafsabdij.
 7. E. Panofsky, *Early Netherlandish painting*, Chambr.-Mass. 1953, blz. 45-46.
 8. In een aanbidding wijst het meestal naar de oudste koning of herder.
 9. Ook de houten stok (die Jozef aanduidde) wijst hierop. Hugo Van der Goes zal de eerste zijn die Jozef jonger afbeeldde (40 jaar).
 10. De Busscher E., *Recherches sur les peintres Gantois des XIVe et XVe siècle Idices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand*, Gand, 1859.
 11. Coomans m., *Bulletijn der Maatschappij van Geschied- en Oudheidkunde te Gent* jg. 4, nrs. 2 en 3, Gent 1896, blz. 88-9.
 12. Waele J. : *Peinture murale de la Grande Boucherie à Gand*, in : *Messenger des sciences historiques ou archives des Arts et de la Bibliographie de Belgique*, jg. 1860, blz. 395-9.
 13. F. Winkler, *Anbetung des Kindes bei nacht ("Christnacht")* in : *Das werk des Hugo Van der Goes*, Berlijn, 1964, blz. 141 e.v. vgl. J. Destrée, *Hugo van der Goes*, Brussel-Parijs, 1914, blz. 97
 14. *Gent, St.-Baafskathedraal*, afb. bij E. Panofsky, *Early Netherlandish painting* Vol. II, New-York, Hagestoxn, San Francisco, Londen 1971 blz. 295.
 15. Dit motief treffen we ook aan in de Heures de Milan, afb. bij M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting I*, The Van Eyckx-Petrus Christus, Leyden-Brussels, 1967, blz. 32, E. Panofsky idem afb. blz. 162.
 16. De met stralen omgeven nimbus herinnert aan P. Christus geboorte in de Nat. Gallery te Washington (afb. bij Friedländer, idem 162, Panofsky blz. 249). Zwevende engelen zien we ook in Christus Berlijnse diptiek (Friedländer, idem blz. 77; Panofsky, idem, afb. 409-410) in zijn New-Yorkse Kerstnacht (naar Rogier) (Friedländer idem blz. 82, Panofsky, idem, blz. 257) en zijn madonna met kind in het Prado te Madrid (Friedlander idem blz. 88).
 17. *Washington, Nat. Gallery of Art, Andrew Mellon Collection* (Friedländer, idem, blz. 102) (Deze vinding zal Rogier later toepassen in zijn Badalin-altaar). J. Bruyn, *Van Eyck Problemen*, Utrecht 1957.
 18. Friedländer, idem, blz. 36; Panofsky idem, blz. 301.
 19. Vgl. E. Dhaenens, *Van Eyck, Vorstenportretten*, Antwerpen, 1980.
 20. Het schilderij van Van Eyck werd door Van der Weydenepigonen gekopieerd, door die reden schreef Friedländer en na hem alle andere historici dit prototype toe aan Rogier. Dit zou tevens willen zeggen dat Rogier het portret kopieerde naar deze schildering, wat wij door de geringe kwaliteit van het werk niet kunnen aanvaarden. Weinig typisch voor Rogier is de houten lambrisering, driehoekscompositie, karakteristieke belichting (Rogier lineair en bewogen comp.).
 21. Filips de Goede beschouwde zichzelf als een prins van Frankrijk. Zijn grootvader Filips de Stoute was de jongste zoon van de koning en Filips de Goede ging er prat op familie te zijn van de koning.
 22. Met uitzondering van een portret in het museum voor schone kunsten te Gent en een huwelijksminiatuur in het getijdenboek van Girat de Rousillon, Wenen,

Nat. bibliotheek, MS. 2549. V. D. Goes zal later de attributen v.d. Heiligen verwerken in de kledij.

23. Afb. bij E. Panofsky, idem, blz. 222.
24. Verder vinden we weinig typisch voor Rogier de manier waarop de huidskleur is weergegeven (Rogier = tal van kleine nuanceringen) ongevoelige constructie in de texturen, men voelt geen lichaam onder de kledij (zie ook nota 20 pendant).
25. Afb. bij M. Sonkes, *Dessins du XVe siècle*, Bruxelles, 1969, pl. XVIII.
26. We nemen hier enkel Rogiers belangrijkste werk, nl. 'De kruisafname' (Madrid). De figuren ontleende hij aan de New-Yorkse Oordeelpanelen en de beweging en dramatiek aan een beweningsminiatuur uit het Turijns gebedenboek (in 1904 verbrand), die volgens Bruyn (*Van Eyck Problemen*, Utrecht, 1957, blz. 118 afb. 35) van dezelfde hand zou zijn.
27. Op het Colomba-altaar en Badalin-altaar zien we o.a. de proosdij van St.-Baafs. E. Dhaenens, Van Eyck, 1980.
28. De invloed van Rogier op Van der Goes en de Rijke zou hier verklaard worden. Hiermee zou de identificatie van Lieven van Lathem met de meester van de vorstenportretten aanneemlijker worden (Jozef Duverger, *Hofschilder Lieven van Lathem*, in : *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten te Antwerpen*, Antwerpen, Jb. 1969, 1970, blz. 97-103).
29. M. Sonkes, idem afb. blz. XXI.
30. Louvre en Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts te Parijs.
31. Afb. bij E. Panofsky, idem, blz. 88.
32. Coomans idibem (zie nota 11).
33. Sibylle, hoge graad van natuurobservatie, de engel Gabriël en Maria op de buitenluiken van het Lam Gods, kleur van het landschap.
34. Zeker archaïsme, massa, oplopend perspectief, rijke ietwat hoekige plooienval, de fig. in vgl. met de aanbidding te Dijon van de meester van Flémalle.
35. Zie auteurschap.
36. *Peintre Murale à l'huile au XVe siècle à Gand. Indices primordiaux de l'emploi de la couleur à l'huile au XVe siècle à Gand*, Gand, 1859, blz. 76.
37. De Busscher E., *ibidem*, blz. 81.
38. De Busscher E., *ibidem*, blz. 184-5 – Rycke (Daniel de) en Scoenere (Saladin de).
39. A. De Laborge, *Le duc de Bourgogne*, Brugge, 1851, blz. 11.
40. Rogier Van der Weyden werd op een losse basis vereenzelvd met Rogier van Brugge. Deze Rogiers identificeerde men met Roggelet de la Pasture een leerling uit het Doorniks atelier van Robert Campin. Roggelet zou toen hij werkzaam was te Brussel de naam van zijn leermeester (Champs = Weyden) vervlaamt hebben (?). Doch aan deze meesters kon men geen enkel werk toeschrijven. Dürer vermeld Rogier in één adem met van Eyck en Van der Goes. Door de hoge kwaliteit van het werk in het Prado te Madrid, nl. 'De kruisafname' (eertijds St.-Pieterskerk te Leuven) schreef men dit werk (op een tamelijk losse basis) toe aan Rogier Van der Weyden. De invloed van deze in Brussel werkzame meester op de Gentse en Brugse school werd op een dubbelzinnige manier verantwoord. Een groep werken die men als jeugdwerken van Rogier beschouwde werden afgescheiden van zijn oeuvre en op naam gebracht van zijn oudere medestudent Jacques Daret. Als basispanelen van deze nieuwe groepering nam men de werken die afkomstig zouden zijn van de abdij van Flémalle nabij Luik (deze werken worden thans te Frankfort bewaard) (in Flémalle is er nooit een abdij of kloos-

ter gebouwd). De werken van deze meester van Flémalle sluiten nauw aan bij het oeuvre van de van Eycks en de gebroeders van Limburg. Door het archaisch karakter t.o.v. Jan van Eycks oeuvre nam men aan dat de schilder ouder moest zijn dan Jan. Men identificeerde de meester van Flémalle met de Franse schilder Robert Campin, die toen hij werkzaam was te Doornik Roggelet de la Pasture en Jacques Daret heeft opgeleid. Campins stijl zal men eerder moeten zoeken onder de Franse kunst, dan onder de Limburgse.

De dramatische toon in het werk van Rogier (en de meester van Flémalle) vinden we terug in de Duitse (Limburgse) kunst. Door de stijlverwantschappen van Rogier met de Duitser Memling nam men aan, dat Memling een tijdlang in het atelier van Van der Weyden gewerkt had.

De Gentse schilder Jan de Stoevere was een leerling van Campin (A. De Schryver: *Le peinture Gantoise après les Van Eyck*, in : *Juste de Gand, Berrugette et la cour d'Urbine*, Gent, 1957, Blz. 27).

41. A. De Schryver idem 1957, blz. 22-23.
42. Graaf De Laborge, *Les ducs de Bourgogne*, Appendice, tome II, preuves.
43. Nota 36.
44. Th. Schellinck had een biografie over Gentse kunstenaars geschreven, die zeer uitgebreid was. Als men de archieven raadpleegt worden deze namen slechts sporadisch vermeld. Wij vermoeden dat T. Schellinck over een al te grote fantasie beschikte.
45. *De Middeleeuwse Muurschilderkunst : Gent 1000 j.* Kunst en Cultuur, Gent, 1975, blz. 115.
46. Analoge veronderstellingen genoeg. De dunne kaarsjes op de werken van de meester van 1499 werden meermaals in verband gebracht met een mogelijke signatuur.
47. *De schilderkunst van de 15de tot de 17de eeuw*, in : *Gent 1000 jaar kunst en cultuur*, Gent 1975.
48. *L'école Primitive Gantoise*, in : *Bulletijn der Maatschappij van Geschied- en Oudheidkunde te Gent*, jg. 11 nr. 2, Gent, 1913, blz. 103-111.