





# DIERIC BOUTS

BEELDENMAKER

Onder redactie van Peter Carpreau

HANNIBAL



Zelfs in de overlevering van de meest waardevolle expressies van onze menselijke cultuur spelen toeval en omstandigheid vaker een grotere rol dan we voor lief nemen. Zoals de werken van Johann Sebastian Bach misschien nooit in onze oren zouden hebben geklonken zonder hun herontdekking in de negentiende eeuw door Felix Mendelssohn, zo is het risico niet denkbeeldig dat de schilderijen van Dieric Bouts onze ogen niet zouden hebben bereikt (of foutief toegeschreven zouden blijven aan Hans Memling) zonder het baanbrekende werk van Johann David Passavant. Gefascineerd door de oude meesters publiceerde deze Duitse schilder, onderzoeker en curator in 1833 het invloedrijke reis- en kunstboek *Kunstreise durch England und Belgien*, waarin hij recht deed aan de essentiële contributie van Dieric Bouts aan de kunstgeschiedenis van de Lage Landen. Waarvoor bij deze postuum alsnog dank en hulde.

Als zorgzame samenleving willen we de overlevering van ons cultureel kapitaal evenwel niet laten afhangen van toevallige herontdekkingen. Om die reden investeren we als Vlaamse Gemeenschap, stad Leuven en KU Leuven in een proactief erfgoedbeleid dat de risico's op cultureel geheugenverlies bestrijdt en historisch bewustzijn bevordert. Precies 25 jaar na de laatste overzichtstentoonstelling, *Dirk Bouts (ca. 1410–1475). Een Vlaams primitief te Leuven* (1998), in de Sint-Pieterskerk op initiatief van hoogleraar Maurits Smeyers vraagt het belang van de nalatenschap van Dieric Bouts in Leuven daarbij dringend om een nieuw memento op maat van onze eenentwintigste eeuw.

Onder impuls van kunsthistoricus, curator en 'Boutsiaan' Peter Carpreau brengt het team van M Leuven het grootste aantal aan Dieric Bouts en zijn atelier toegeschreven schilderijen uit wereldwijd verspreide collecties opnieuw samen onder één dak. Zo is Bouts weer helemaal terug in de stad waar zijn werken in het midden van de fascinerende vijftiende eeuw vorm en betekenis kregen. In een periode van grote maatschappelijke transitie, waarin de feodale middeleeuwse samenleving langzaam maar zeker afbrokkelde, veerden nieuwe stedelijke krachten op. Stadsbestuurders, broederschappen en gilden gaven vorm aan wat kan beschouwd worden als een prille stedelijke democratie. Specifiek in Leuven kende dit historische proces een uitzonderlijk krachtige katalysator door de oprichting van de universiteit in 1425: de Leuvense humus was rijp voor de groei van een internationaal bolwerk van innovatie.

Al deze ontwikkelingen gingen uiteraard gepaard met een diepmenselijke zucht naar distinctie. Leuven onderscheidde zich met een ambitieus bouwprogramma dat leidde tot de realisatie van onder meer het historische stadhuis en de collegiale Sint-Pieterskerk. Bij deze nieuwe *landmarks* hoorden nieuwe beeldprogramma's en dus heel wat artistieke

opdrachten. In dit ondernemende cultuurklimaat ontpopte Dieric Bouts zich als de juiste beeldmaker op de juiste plaats. De ruimtelijkheid van Jan van Eyck en de beeldende lijnvoering van Rogier van der Weyden versmolten in zijn panelen tot een volmaakte synthese van de beeldcultuur uit de prille renaissance. Dit potentieel wendde hij aan voor de uitvoering van ambitieuze projecten waarbij opdrachtgevers en – aan de jonge universiteit verbonden – adviseurs een belangrijke stem in het kapittel hadden bij de bepaling van het iconografische programma, met andere woorden: van datgene wat de kunstenaar in verf zou vastleggen. De historisch gedocumenteerde opdrachten voor *Het Laatste Avondmaal* (een opdracht van de broederschap van het Heilig Sacrament voor hun kapel in de Sint-Pieterskerk) en *De gerechtigheid van keizer Otto III* (een opdracht van het stadsbestuur voor de collegezaal van het historische stadhuis) laten zien hoe op die manier zelden of nooit verkende thema's door Bouts werden verwerkt tot nieuwe beeldtypes met een diepe voetafdruk, die zich zelfs laat voelen in de beeldcultuur van vandaag.

Precies om die reden ontwikkelde M Leuven een tentoonstelling die zich langs twee sporen laat ontdekken. Verspreid over vijf aansluitende museumzalen maakt de bezoeker kennis met een 25-tal werken van Dieric Bouts en atelier, aangevuld met ongeveer 40 historische contextstukken. Parallel hiermee verbinden de tentoonstellingsmakers in elke zaal het laatgotische beeldprogramma van Bouts met dat van onze hedendaagse visuele samenleving. Zo nodigt M Leuven ons uit voor een fascinerende visuele trip waarbij de beeldtypes die Dieric Bouts vervolmaakte of introduceerde vandaag blijven nawerken in frappante visuals uit reclamecampagnes, sportreportages en sciencefictionfilms. Maquettes van de storyboards van *Star Wars* uit Los Angeles (bruikleen van het Lucas Museum of Narrative Art) lijken plots een echokamer van de fantastische landschappen in Bouts' *Val van de verdoemden* uit Rijsel (bruikleen van het Palais des Beaux-Arts); een sublieme sportfoto van Eddy Merckx die zich met zijn laatste krachten naar de eindstreep heeft gewerkt, versmelt visueel met een *Christus met doornenkroon* uit de collectie van M Leuven. Het rijke aantal prikkelende interferenties is te danken aan een multidisciplinair team van curatoren en wetenschappers dat kunsthistorische expertise<sup>1</sup> verbindt met de professionele visies van *visual creatives*.<sup>2</sup> Zo kan M Leuven met veel zin voor avontuur internationaal uitpakken met een transhistorische tentoonstelling die in het teken staat van visueel meesterschap over de eeuwen heen.

De tentoonstelling in M Leuven is het brandpunt van New Horizons | Dieric Bouts Festival dat op 22 september 2023 van start gaat. Het festival, met Dieric Bouts als inspirator en 'New Horizons' als rode draad, laat het publiek

vier maanden lang via een breed cultureel programma tal van nieuwe horizonten ontdekken: van beeldende kunst en muziek tot theater en lezingen. Initiatiefnemer is KU[N]ST Leuven, een samenwerkingsverband van de stad Leuven en de KU Leuven. Meer dan honderd Leuvense organisaties bouwden mee aan het programma, dat onze blik zal verruimen, net zoals Dieric Bouts dat zo meesterlijk deed in de vijftiende eeuw.

De tentoonstelling *DIERIC BOUTS. Beeldmaker* in M Leuven vangt een maand later aan op vrijdag 20 oktober 2023 en eindigt op 14 januari 2024. Enkele weken later volgt een verlengstuk in de vorm van een kleinere focus-tentoonstelling. Onder de titel *Atelier Bouts* gaat M Leuven van 16 februari tot 28 april 2024 dieper in op de materialiteit van vier grote altaarstukken en twee kleinere werken. De expo zoomt in op recent laboratoriumonderzoek en biedt een unieke inkijk in het ontstaansproces en in de uiterst nauwkeurige vorm- en beeldopbouw van Bouts' schilderpraktijk. Bijzondere aandacht zal gaan naar de start van een ambitieus nieuw restauratieproject dat het museum ter hand kan nemen met de steun van de Vlaamse Gemeenschap. De focus ligt hierbij op de *Triptiek van de kruisafneming*. Dit letterlijk en figuurlijk majeure werk van Dieric Bouts bevindt zich sinds 1505 in de Capilla Real van Granada en zal voor het eerst Spanje verlaten om – na de tentoonstellingen in M Leuven – door een gespecialiseerd team van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium te worden hersteld in zijn oude glorie. Op die manier nemen we als zorgzame samenleving mede onze verantwoordelijkheid op om het meest waardevolle erfgoed van Vlaanderen overal in de wereld duurzaam te bewaren voor de generaties na ons.

We danken iedereen van harte die betrokken was bij de realisatie van de tentoonstelling en het festivalprogramma.

Bert Cornillie  
Schepen van cultuur stad Leuven  
Voorzitter M Leuven – covoorzitter KU[N]ST Leuven

Mohamed Ridouani  
Burgemeester stad Leuven

Bart Raymaekers  
Rectoraal adviseur Kunst, Cultuur en Erfgoed KU Leuven  
Covoorzitter KU[N]ST Leuven

Luc Sels  
Rector KU Leuven

1 Inigo Bocken (KU Leuven/Radboud Universiteit), Till-Holger Borchert (Suermondt-Ludwig-Museum), Peter Carpreau (War Heritage Institute), Marjan Debaene (M Leuven), Valentine Henderiks (Université Libre de Bruxelles/Périer-D'Ieteren Foundation), Stephan Kemperdick (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), Gust Van den Berghe.

2 Charlotte Abramow, Amira Daoudi, Tom Eerebout, Laela French, Jasper Jacobs, Lectrr (Steven Degryse), Ryan Linkof, Luc Shih, Adalberto Simeone, Sebastian Steveniers, Gust Van den Berghe.



- 20 **Introductie**  
Dieric Bouts, een enigma

# 1

## BOUTS EN DE VIJFTIENDE EEUW

- 24 **De jonge universiteit van Leuven**
- 34 **Moderne tijden**  
Invloed van de Moderne Devotie  
in het Leuvense
- 39 **Boeken in Park**  
Vernieuwing in de bibliotheek  
van de Parkabdij
- 46 **Rogier van der Weyden, Petrus  
Christus of Albert van Ouwater?**  
Het artistieke milieu van Dieric Bouts
- 64 CAT. 1 *Triptiek van de kruisafneming*
- 74 CAT. 2 *Christus in het huis van Simon de farizeeër*
- 80 **Een contemplatieve blik in de wereld**  
Dieric Bouts en het zien van God
- 90 CAT. 3 *Christus met doornenkroon*

# 2

## BOUTS ALS BEELDENMAKER

- 96 **Van De heilige Lucas tekent  
Maria met Kind naar  
de portretten van Christus**  
Devotieschilderijen in  
het atelier van Dieric Bouts
- 106 **Dieric Bouts en de ‘Vlaamse iconen’**
- 114 CAT. 4 *De heilige Lucas tekent Maria met Kind*
- 118 **Dieric Bouts en Italië**
- 138 CAT. 5 *De gelukzaligen op weg naar  
de hemel en De val van de verdoemden*
- 150 CAT. 6 *Triptiek met de marteling van  
de heilige Hippolytus*
- 156 **Bouts en de perspectief**
- 162 CAT. 7 *Triptiek van het Heilig Sacrament  
(Het Laatste Avondmaal)*
- 170 **Bouts en het landschap**  
The Willing Suspension of Disbelief
- 178 CAT. 8 *Ecce Agnus Dei*
- 182 CAT. 9 *Triptiek met de aanbedding door  
de wijzen (Parel van Brabant)*

# 3

## BOUTS TRANSHISTORISCH

- 192 **Bouts, de schoonheid van het banale**  
Of de kindertijd van het filmbeeld
- 198 CAT. 10 *De marteling van de heilige Erasmus  
met de heiligen Hieronymus en Bernardus*
- 204 **Bouts als beeldenmaker**  
Een transhistorische tentoonstelling
- 210 **Het werkelijkheidseffect**  
Dieric Bouts en de constructie  
van immersieve werelden
- 218 CAT. 11 *De gerechtigheid van keizer Otto III*

- 230 **Bibliografie**
- 237 **Fotoverantwoording**
- 238 **Bruiklenen**
- 240 **Colofon**





















הוזהר

ישראל

IHS M

R'X' W



ישע  
נלד  
secum  
deoz





# Introductie

## Dieric Bouts, een enigma

Peter Carpreau

Bouts is een van die ongrijpbare figuren uit de geschiedenis van de westerse kunst. De meeste kunstenaars staan voor een duidelijk artistiek project. Sommigen zoeken naar de perfecte weergave van het menselijk lichaam of streven naar een maximale visuele impact. Anderen proberen beweging weer te geven in hun schilderijen en beelden of experimenteren met nieuwe technieken of materialen. Het project van Bouts is echter veel minder eenduidig of afgelijnd. De tentoonstelling *DIERIC BOUTS. Beeldenmaker* en de bijbehorende catalogus trachten dichterbij deze enigmatische figuur te komen.

Om dichterbij Bouts te komen, kunnen we twee wegen bewandelen. Zo kunnen we ons de vraag stellen waarom de schilder deed wat hij deed. Bovendien kunnen we ons afvragen waarom we vandaag nog altijd gefascineerd naar Bouts kijken en waarom hij nog altijd geldt als een van de grote vijftiende-eeuwse schilders. De eerste vraag is een historische vraag. Een vraag naar de beweegredenen en motieven van Bouts. Om deze te achterhalen, is een schets van de context, waarbinnen Bouts heeft gewerkt, noodzakelijk. Het enige waar wij zeker van zijn is dat Bouts zich omstreeks het midden van de vijftiende eeuw in Leuven vestigde en er de rest van zijn carrière actief bleef. Het is dus verdedigbaar om de context waarin Bouts werkte in het culturele en intellectuele leven van de Dijlestad te zoeken. Vanzelfsprekend was er de jonge universiteit, opgericht in 1425, die haar stempel drukte op het geestesleven van Leuven. Maar ook de invloed van de grote Abdij van Park is duidelijk van belang geweest. Door intellectuelen zoals abt Van Thulden († 1494) van de Parkabdij waren de ideeën van het humanisme en de innovaties van de Italiaanse renaissance al in het vijftiende-eeuwse Leuven aanwezig. De *Devotio Moderna* was in die periode de belangrijkste stroming van religieuze vernieuwing en emancipatie en tekende het leven van de burgerij. De beweging zorgde voor een spirituele renaissance die niet door de Kerk maar door leken werd gedragen. Het is echter niet raadzaam om ons tot Leuven te beperken. De artistieke context van Bouts moet veel breder worden bekeken. Op die manier is het mogelijk om meer in detail naar het werk van Bouts te kijken. De invloed van de Moderne Devotie op de productie van devotiestukken is belangrijk om de

schilder te begrijpen evenals de onderbelichte relatie tussen Bouts' werk en de Italiaanse vernieuwingen uit de vijftiende eeuw. Traditioneel wordt Bouts ook in verband gebracht met de landschapsschilderkunst en de ontwikkeling van de perspectief. Een diepere analyse van deze twee elementen in zijn werk is dan ook op zijn plaats in deze catalogus.

De tweede vraag, de positie van Bouts vandaag, vereist een transhistorische aanpak. Maar daarvoor moeten we eerst het veld openbreken. Als we Bouts blijven beschouwen als kunstenaar, dan beladen we hem met het gewicht van de traditie van het denken over de kunsten en kijken we naar hem binnen deze denkkaders. Het feit dat Bouts een eerder enigmatische figuur blijft binnen de traditie van het denken over kunst, rechtvaardigt echter een zoektocht buiten deze klassieke denksporen. Laten we Bouts daarom niet meer als kunstenaar bekijken, maar als beeldenmaker, als iemand die op professionele manier met het visuele bezig was. Historisch gezien is dit trouwens een meer correcte benadering omdat het huidige begrip 'kunstenaar' pas na de vijftiende eeuw vorm kreeg. En als we Bouts' werken niet meer als kunstwerken beschouwen, maar als visuele beelden, dan ontdoen we ze van de religieuze invulling die het begrip 'kunst' vandaag heeft gekregen. 'Kunst' is tegenwoordig verworpen tot een religie, waardoor we niet meer onbezonnen en intuïtief kunnen kijken, en Bouts en alle anderen oneer aandoen. Als we de schilder bekijken zoals een hedendaagse filmmaker, een reclamemaker of een grafische ontwerper, dan kunnen we begrijpen hoe hij, net zoals zijn hedendaagse tegenhangers, binnen bepaalde grenzen moest werken en beelden moest maken die een functie vervulden binnen een zekere context. Maar door het intuïtieve begrijpen van hedendaagse beelden kunnen we ook dichterbij Bouts komen. Deze benadering wordt in dit project zowel op een theoretische als op een praktische manier gerealiseerd. In deze catalogus vind je zowel de persoonlijke beschouwingen van een hedendaagse beeldenmaker over Bouts als een interpretatie van Bouts' beelden gebaseerd op twintigste-eeuwse filosofie en semiotiek om het werk van een vijftiende-eeuwse schilder beter te begrijpen. De praktische benadering wordt in de tentoonstelling zelf toegepast door de werken van Bouts met hedendaagse beelden te confronteren.

In het verleden zijn er al verschillende monografieën over Dieric Bouts gepubliceerd. Ieder met haar eigen merites en insteek. Vooraanstaande kunsthistorici, zoals Erwin Panofsky (1892–1968), Max J. Friedländer (1867–1958) en Wolfgang Schöne (1910–1989), hebben uitgebreide analyses en zelfs hele bestandscatalogi aan de Leuvense schilder gewijd. Meer recent was in 1998 het Leuvense Boutsproject, onder leiding van Maurits Smeyers (1937–1999), de aanleiding tot een tentoonstelling en een reeks publicaties die een breed gamma aan onderwerpen met betrekking tot Dieric Bouts behandelden. In 2005 publiceerde Catheline Périer-D’Ieteren een uitgebreide monografie van het werk van Bouts. Deze publicatie biedt een bijzonder goede *status quaestionis* van het Boutsonderzoek en is tevens een evenwichtige en wetenschappelijk onderbouwde oeuvre-catalogus. De voorliggende publicatie heeft niet de ijdele ambitie om dit titanen-werk van Périer-D’Ieteren over te doen. Het opzet van dit project is om complementair te zijn en, naast het al geleverde wetenschappelijke werk, nieuwe perspectieven aan te reiken om het enigma Dieric Bouts verder te verkennen.







1

# **BOUTS EN DE VIJFTIENDE EEUW**







Toen Dieric Bouts rond 1445 in Leuven aankwam, was de universiteit, gesticht in 1425, nog geen kwarteeuw oud en dus nog erg jong. Er bestaan wel dertig universiteiten die ouder zijn dan de Leuvense. De universiteit als concept was al een paar eeuwen oud. Net als het vagevuur is de universiteit uitgevonden in de twaalfde eeuw. Precies zoals het vagevuur is de universiteit voor studenten een overgangsfase, een tussentijd, op de drempel van het beroepsleven en het filisterdom. Het vagevuur is inmiddels afgeschaft, maar de universiteit heeft als enige grote middeleeuwse instelling de tand des tijds doorstaan en is intussen aan een wereldwijde opmars begonnen.

Na de totstandkoming van de universiteiten van Bologna, Parijs en Oxford vond in de dertiende eeuw een eerste universitaire expansie plaats. In de veertiende eeuw werd gemiddeld om de vier jaar wel ergens een universiteit opgericht.<sup>1</sup> Wildgroei, mopperden de bestaande instellingen. Universiteiten konden de *licentia ubique docendi* uitreiken, de toelating om in de hele christenheid les te geven. De oude Europese universiteiten die kosmopolitisch waren ingesteld, vreesden de concurrentie van streekuniversiteiten die nu ook meer noordelijk als paddenstoelen uit de grond schoten. De evolutie naar een meer nationale of regionale inkleuring van het onderwijslandschap leek nochtans onafwendbaar.

Leuven surfte tussen 1378 en 1540 mee op een golf van nieuwe stichtingen die nu ook het Heilige Roomse Rijk overspoelde.<sup>2</sup> Na Erfurt, Heidelberg, Keulen, Leipzig en Rostock was Leuven de zesde universiteit in het Rijk. In die Europese context sloeg Leuven geen slecht figuur: tegen het einde van de vijftiende eeuw was het een van de drukstbezochte universiteiten op het continent. In Bourgondië dat deels tot het Rijk behoorde en deels onder Frankrijk ressorteerde, beschikten de hertogen sinds kort over een universiteit. Die lag in Dole (1422) aan de voet van de Jura in de zogenaamde 'landen van derwaarts over'. Een universiteit in de 'landen van herwaarts over' – in Brabant bijvoorbeeld, waar sinds 1406 een zijtak van het Bourgondische huis aan de macht was – zou de integratie van de erflanden ten goede komen, de loyaliteit ten aanzien van het jonge Bourgondische vorstendom versterken en *braindrain* en kapitaalverlies voorkomen.

Ambitieuze jongeren uit de Lage Landen die wilden doorleren, moesten tot 1425 helemaal naar Keulen, Parijs of Orléans reizen – met de toenmalige middelen van transport

– om een academisch diploma te behalen. Parijs en Orléans waren echter niet langer veilig. Op het internationale front woedde de Honderdjarige Oorlog. 1425 was het jaar dat Jeanne d'Arc, de Maagd van Orléans, voor het eerst stemmen hoorde. Vier jaar later zou ze Orléans van de Engelsen bevrijden en in 1431 kwam een toekomstige Leuvense hoogleraar godgeleerdheid een sermoen weggeven terwijl Jeanne op de brandstapel stond.<sup>3</sup>

## LIEVER DAN EEN SCHAPENMARKT

1425 was voor Leuven het jaar van de wederopstanding. De relance was al een tijd ingezet.<sup>4</sup> Economisch was de stad uit een diep dal geklommen dankzij enkele wisseloplossingen die ze gedurende de vijftiende eeuw mooi kon verzilveren: de overschakeling van lakennijverheid naar luxestoffen (het fluweel en het bontkraagje bij de figuren van Bouts waren *homemade*) en van wijnbouw (*villica*, boerenwijn volgens Erasmus, 1469–1536) naar bierbrouwerij (met hop uit Holland). Tegelijkertijd werd de stadskern aangepakt in een grote campagne met nieuwbouw voor stadhuis en kapittelkerk, *city marketing* van de eerste orde. De belangrijkste wissel op de toekomst was evenwel de universiteit.

Het verhaal gaat dat Lier voor de eer bedankte en een schapenmarkt verkoos. Brussel, Leuven's eeuwige rivaal, had zich evenmin happig getoond. Uit de *Rymkronyk van Brabant* vernemen we dat de Brusselaars bang waren dat studenten *violeren souden der liede kindere*.<sup>5</sup> In Leuven hadden de vroede vaders daar kennelijk minder moeite mee. Achteraf is gebleken dat, beter dan een schapenmarkt, een hogeschool een stad ervoor kan behoeden een provincienest te worden. Leuven kon ten aanzien van Brussel zijn eersterangspositie in Brabant niet herwinnen, maar afficheerde zich als de intellectuele hoofdstad van de Nederlanden door overal, van Atrecht tot Zwolle en van Zutphen tot Aken, op de kerkdeuren aan te kondigen dat Leuven een universiteit zou openen, daags voor kermisvrijdag, op 7 september 1426.<sup>6</sup> Een maand later, begin oktober, zouden de leergangen van start gaan, gedoceerd door ruim een dozijn professoren (vijf rechtsgeleerden, een medicus en acht magisters in de artes).

Een jaar tevoren was Willem Neefs, de scholaster van het kapittel van de Leuvense Sint-Pieterskerk, die verantwoordelijk was voor het onderwijs in de stad, naar Rome gereisd op kosten van de stad. Gewapend met geloofsbrieven,



commissielonen en steekpenningen baande hij zich een weg door de doolhof van de curie en de pauselijke kanselarij.<sup>7</sup> Zijn inspanningen werden met succes bekroond. In april 1426 kwam in Leuven de stichtingsbul aan (afb. 1). De scholaster had zichzelf tersluiks een bonus toegestaan door zich te laten aanstellen als eerste rector van het nieuwe studium generale.

De bul met de plechtige aanhef *Sapientia Immarcessibilis* (onaantastbare wijsheid) leek qua opmaak nogal op die van Rostock, die in de pauselijke kanselarij onmiskenbaar als model had gediend.<sup>8</sup> Paus Martinus V (1368–1431) stond de oprichting toe van een studium generale met vier faculteiten: de artes, de traditionele propedeuse met een doorstroomfunctie naar de hogere faculteiten, met name die van het kerkelijk en het burgerlijk recht en die van de geneeskunde. Zoals overal elders leverden die faculteiten drie onderscheiden diploma's af: *baccalaureus*, *licenciatus* en *doctor*.

De universiteit moest kennelijk een tijd proefdraaien voor ze aanspraak kon maken op een theologische faculteit, vanuit kerkelijk oogpunt de voornaamste maar ook de meest riskante discipline. Parijs, dat zijn monopolie bedreigd zag, zorgde voor de nodige vertraging. Op zeven jaar tijd was de zaak voor Leuven beklonken, Rostock had er twaalf jaar over gedaan. De Parijse lobby werd buitenspel gezet door de Bourgondische hertog Filips de Goede (1396–1467). De nieuwe paus Eugenius IV (1383–1447) voegde in 1432 een faculteit godgeleerdheid toe: de kroon op het werk.<sup>9</sup> Het studium generale was nu compleet.

### EEN GEMEENTELIJKE UNIVERSITEIT

Een universiteit kwam ongetwijfeld van pas voor de *nation building* van het Bourgondische huis, maar het initiatief was echter wel degelijk uitgegaan van de stadsmagistraat.<sup>10</sup> Het succes had vele vaders: de paus van Rome natuurlijk, de Heilige Vader, en in Leuven de vroede vaders, die na enig gesputter de steun kregen van de koorheren van de kapittelkerk van Sint-Pieter, en voorts van een paar hertogelijke raadslieden en te elfder ure van de hertog van Brabant zelf. De hertog stond slechts met tegenzin zijn rechtsmacht af en eiste er prompt een deel van terug (de berechting van leken voor zware misdrijven), een koehandel die voor blijvend gemarchandeer zou zorgen. Wie bij de stichting compleet over het hoofd werd gezien, was de bisschop van Luik wiens bisdom tot aan de Dijle reikte en die nog veel drukte zou maken. Heel diverse instanties dus, vele heren om te dienen. De universiteit zou ze naargelang het haar uitkwam tegen elkaar uitspelen. Met de landsheren die de titel van de hertogen van Brabant overnamen, bleef het kwaad kersen eten (afb. 2). Een bepaald lastige klant was Karel de Stoute (1433–1477) die omstreeks 1477 na een grondige doorlichting orde op zaken wilde stellen aan de universiteit. Karel sneuvelde echter en werd opgevreten door de wolven enkele dagen na de uitvaardiging van zijn decreet. De hervormingen bleven dode letter.

Het publiekrechtelijke statuut van de universiteit heeft sinds de vijftiende eeuw veel pennen in beweging gebracht.<sup>11</sup> De nieuwe academie was ontegensprekelijk een pauselijke stichting en een kerkelijke instelling. Ze hing gelijk af van de geestelijke en de wereldlijke macht, *ab utraque potestate* en was onmiskenbaar een instituut *sui generis*.<sup>12</sup> De stad hield zich voor de rechtmatige eigenaar van de privileges, waarvan ze het vruchtgebruik aan de universiteit toestond.<sup>13</sup> De alma mater zelf zou zich ook als Brabants lichaam (*corpus brabanticum*) presenteren ofschoon de rector geen Brabander hoefde



Afb. 1 *Bul van Martinus V, Rome, 9 december 1425. Heliogravure. Leuven, Universiteitsarchief.*

Paus Martinus V sticht in Leuven een studium generale, op voorwaarde dat de hertog, de stadsmagistraat en het Sint-Pieterskapittel hun rechtsmacht afstaan aan de nieuwe instelling. De paus komt eraan te pas vanwege zijn universele gezag – universitaire diploma's waren overal geldig. Aan de voetplooï van het perkamenten charter hangt zijn loden zegel, de bulla. Deze stichtingsoorkonde werd gelukkig gefotografeerd voor ze in augustus 1914 in rook opging.



Afb. 2 *Oorkonde op perkament met ruiterszegel uithangend aan een gevlochten staart van rode en groene zijde, 1466. Leuven, Universiteitsarchief, Oude Universiteit Leuven, nr. 16.*

Op verzoek van de academische overheid verbiedt hertog Filips de Goede in 1466 lommerdhouders en geldwisselaars om zonder toestemming van de rector boeken van studenten aan te kopen of in pand te nemen. Een student kan zijn boeken niet missen, zo luidt het, net zomin als een soldaat zijn wapens in de oorlog. Handschriften waren zeldzaam. De artesfaculteit bezat er honderdveertig, evenveel als de centrale bibliotheken van Salamanca en Cambridge.



te zijn zoals dat nochtans verplicht was voor de leden van Brabantse corpora.<sup>14</sup> De universiteit had ook geen zitting in de Staten van Brabant, waar ze het vaak tegen de stad Leuven moest afleggen.

Later claimde Brabant het monopolie op hoger onderwijs in de héle Nederlanden, zoals het graafschap Vlaanderen het alleenrecht op de zeevisserij opeiste en Henegouwen dat op de steenkoolwinning. Af en toe verschenen kapers op de kust die het monopolie aanvochten, zoals Brugge in 1441 en later Doornik. Stad en universiteit sloten dan de rangen. Ze konden rekenen op de Bourgondische hertogen die sinds Filips de Goede een uniforme opleiding voor de hoge ambtenaren in hun territorium wilden. Tot de jaren 1560 huisvestte Leuven daadwerkelijk de nationale universiteit van de Nederlanden, die burgerlijke en kerkelijke functionarissen voor het hele land opleidde. In de zestiende eeuw was er een opmerkelijk overwicht van hoogleraren uit de noordelijke gewesten die even later de Republiek zouden vormen.<sup>15</sup>

Alles wel beschouwd was de Leuvense hogeschool oorspronkelijk een gemeentelijke universiteit met het stadsbestuur als inrichtende macht, als lokaal bevoegd gezag dat onderwijzend personeel aanstelt en bezoldigt en zorgt voor leslokalen. Nog voor de aanvang van de colleges in 1426 had de stad een ruime particuliere woning met tien kamers aangekocht voor de artesfaculteit, de *vicus artium*, het huis van de kunsten, waar nu M Leuven gevestigd is. Vanaf 1432 vonden de hogere faculteiten gaandeweg een stek in de Lakenhal (afb. 3) die met al die gehoorzalen en bestuurskamers langzamerhand tot Universiteitshal werd omgevormd.<sup>16</sup> Er werd echter nog steeds markt gehouden zodat Minerva en Mercurius er noodgedwongen moesten samenleven en de marskramers de hoogleraren vaak overschreeuwden.

Als inrichtende macht van de universiteit diende het stadsbestuur ook docenten aan te trekken. Zoals gebruikelijk in het Duitse Rijk kocht de magistraat professoren tegen een hoge prijs, waarbij de vergoeding vaak *à la tête du client* werd bepaald. Alleen de beste krachten waren goed genoeg. De eerste docenten kwamen uit Keulen en Parijs, later kwamen Italiaanse humanisten naar de Lage Landen afgezakt. Zij legden de kiemen van het Leuvense humanisme dat begin zestiende eeuw tot wasdom zou komen.<sup>17</sup> Ook was er klaarblijkelijk veel talent uit de Nederlanden vertrokken: geleerden die noodgedwongen waren geëmigreerd en die nu werden teruggehaald.<sup>18</sup> Zo te zien aanvaardden ze blijmoedig de terugreis naar het zoete Brabant. Als onderwijsverstrekker zette de stad in op kwaliteitsbewaking en liet zelfs studenten de docenten evalueren; in 1431 werd zo de medicus Hendrik van Oesterwijck ondermaats bevonden en de laan uitgestuurd.<sup>19</sup>

In de vijftiende eeuw waren er op een totaal van 225 professoren slechts acht geboren en getogen Leuvenaars. De stad draaide echter wel op voor de salarissen van al de hoogleraren aan de hogere faculteiten.<sup>20</sup> Die lonen maakten in de eerste decennia van het bestaan van de universiteit wel 10 procent van de gemeentelijke uitgaven uit. Maar de stad kon de personeelskost al snel afwentelen op het Leuvense kapittel en op andere kanunnikdijen te lande met de bijbehorende inkomsten (prebenden, beneficies) en later in de zestiende eeuw op de landsregering en de koninklijke schatkist.<sup>21</sup> In de achttiende eeuw bedroeg de personeelskost nog amper 1,5 procent in de stadsbegroting. Een op de vier professoren was dan een Leuenaar. De kost gaat voor de baat.



Afb. 3 J. B. Gramaye, *Antiquitates*, Brussel 1610. Gravure. Leuven, Universiteitsarchief.

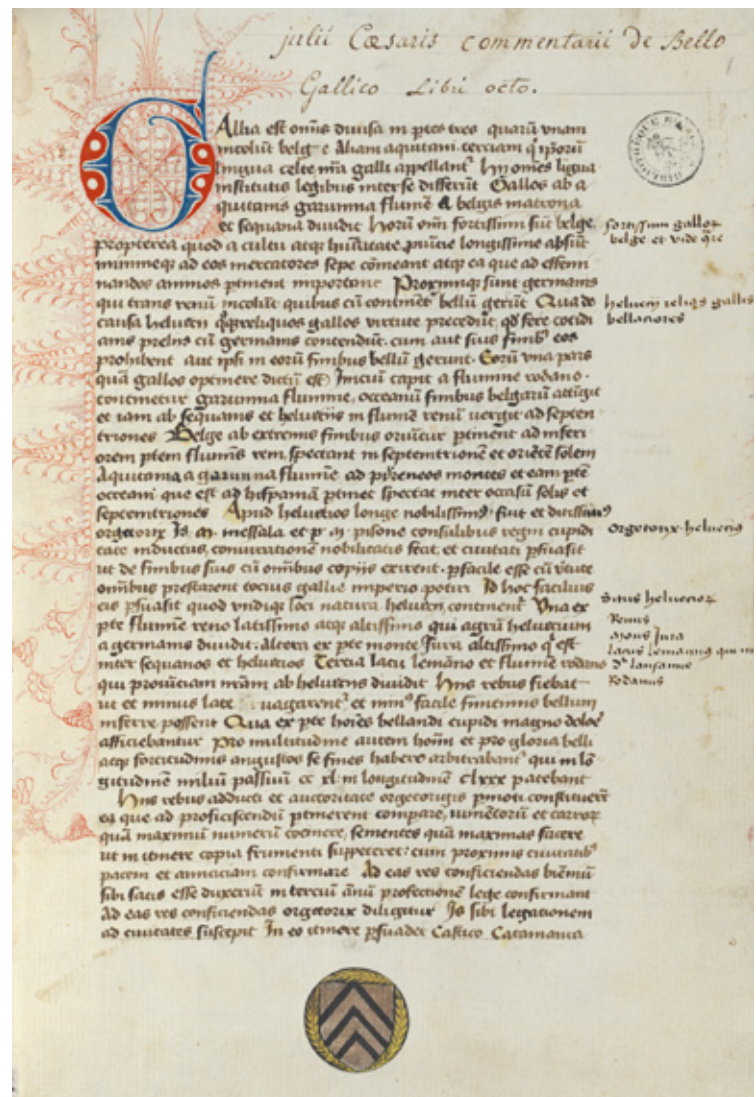
De Leuvense Lakenhal uit 1317 waar in 1432 de pas opgerichte faculteit godgeleerdheid onderdak vond. Spoedig namen ook de andere faculteiten er hun intrek, maar in het gebouw werd ook markt gehouden. Het karakteristieke zaagdak werd afgebroken toen de universiteit omstreeks 1680 de hal in volle eigendom verwierf en het gebouw in de hoogte optrok.



gelezen, maar was zeer geliefd bij de humanisten. Er is uit de Zuidelijke Nederlanden nog één ander exemplaar bekend: Brussel, KBR, ms. 9767, dat in Luik werd gekopieerd voor Anthoine Estournel († 1483), kanunnik van de Saint-Lambert in die stad. Een collega van Estournel, Jean Ricoul, had bij zijn bezoek aan Rome eigenhandig Quintilianus' werk gekopieerd en Estournel wilde eveneens een kopie bezitten. Het exemplaar van Ricoul is verloren gegaan. Dit alles toont wel aan dat dit werk de (vroeg)humanistische belangstelling genoot en dat kader past perfect bij de Quintilianuscodex van Park die ongetwijfeld op verzoek van abt Diederik zal zijn vervaardigd. Schrifttype en decoratie sluiten nauw aan bij de twee Biondocodices, maar in dit geval verraadt het watermerk dat het papier van Noordwest-Europese herkomst is. De combinatie van dit feit met wat we uit de Biondocodices weten, doet vermoeden dat het Quintilianushandschrift uit Park wel eens heel goed in de abdij zelf vervaardigd kan zijn.

Er is bovendien nóg een handschrift van een tamelijk weinig frequente klassieke tekst die hiermee in verband kan worden gebracht. Ook al hoort Caius Iulius Caesar op dit moment tot de beginlectuur van het vak Latijn, toch is dat niet altijd zo geweest. Integendeel zelfs: voor de Zuidelijke Nederlanden weten we dat pas aan het eind van de achttiende eeuw Caesar voor de humaniora werd voorgesteld. Uit de Zuidelijke Nederlanden is slechts één enkel handschrift met Caesars werk bewaard gebleven, namelijk Brussel, KBR, ms. 17937 (afb. 18).<sup>6</sup> Het schrifttype en de decoratie, maar ook de ophoging van de letters met geel en het feit dat de tekst op één kolom geschreven is, doen sterk aan de eerder besproken handschriften denken. Het probleem is alleen dat de band zeker niet van de Abdij van Park is en dat er op folio 1r in de benedenmarge een niet-geïdentificeerd wapenschild staat dat aan de zestiende of zeventiende eeuw toe te schrijven is. Dat betekent dat dit handschrift in ieder geval op dat moment geen deel uitmaakte van de bibliotheek van Park. Toch zijn er naast de nauwe verwantschap in uiterlijke kenmerken en hand, zeker met het Quintilianushandschrift, twee redenen om deze Caesarcodex wel degelijk aan Park toe te schrijven: ten eerste vertonen de eerste folia randaantekeningen in de hand van abt Diederik en ten tweede heeft het papier van het Caesarhandschrift hetzelfde watermerk als dat van Quintilianus. Met andere woorden: ook ms. 17937 is afkomstig uit Park en houdt verband met Diederik van Thulden.

Een laatste geval dat hieraan kan worden toegevoegd is de befaamde Nepos die tot 25 augustus 1914 de trots van de Leuvense Universiteitsbibliotheek was.<sup>7</sup> Deze *codex Parcensis* was in 1829 door de universiteit verworven en bevatte na een werk van de Syrische kerkvader Ephrem († 373) de reeks biografieën van Cornelius Nepos (eerste eeuw v.Chr.). Het handschrift werd in het midden van de negentiende eeuw ontdekt door Karl Ludwig Roth die er lezingen uit publiceerde in zijn *Neposeditie* uit 1853. Sindsdien geldt dit Parkhandschrift als het belangrijkste voor deze Romeinse biograaf en historicus. Op dit moment rest er nog een foto van één blad van. Op grond daarvan is het evenwel mogelijk te zien dat het qua schrifttype in dezelfde tijd en reeks thuishoort als de handschriften van Biondo, Quintilianus en Caesar.



Afb. 18 Ms. 17937: Caius Iulius Caesar, *Commentarii de Bello Gallico*, Parkabdij, 1470–1480 (Parkabdij, Heverlee). Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België.



## CONCLUSIE

De bibliotheek van de Abdij van Park was een van de belangrijkste, niet alleen van de Leuvense regio, maar van heel het hertogdom Brabant en zelfs van de Nederlanden. De omvang van wat er bewaard is gebleven, is indrukwekkend en maakt de instelling meteen tot een van de best bewaarde kloosterbibliotheken uit de Nederlanden. In de tweede helft van de vijftiende eeuw maakte de bibliotheek van Park een bijzondere bloei door door toedoen van abt Diederik van Thulden, wiens humanistische belangstelling, gewekt tijdens zijn lange verblijf in Rome, zich in Park uitte door handschriften van humanistische auteurs als Flavio Biondo en klassieke schrijvers als Quintilianus, Caesar en Nepos. Terwijl de universiteit in deze periode nog amper een humanistische activiteit tentoon spreidde, laat staan een humanistisch profiel had, was de abdijsbibliotheek van Park in wezen sterk innovatief en zelfs zeer modern voor de periode van het vroegste humanisme in onze landen.

Het intellectuele klimaat in Leuven was dus meer genuanceerd dan tot op heden werd aangenomen. De bibliotheken van het vijftiende-eeuwse Leuven tonen aan dat Bouts werkte in een omgeving die op het scharnierpunt stond tussen de middeleeuwen en de nieuwe tijd.

- 1 DEROLEZ/VICTOR/BRACKE 2009, p. 269-282, nr. 3546-3781.
- 2 BOULANGER 1929, p. 77-80 en 151-152; REYNOLDS 1984, p. 77 en 81; VERWEIJ 2013, p. 180-181 en afbeelding op p. 186 (mijn datering in dat artikel 'around 1470' is gebaseerd op de decoratie; ik zou het nu toch eerder plaatsen).
- 3 VERWEIJ 2013, p. 177; VERWEIJ 2015, p. 98-108.
- 4 VERWEIJ 2013, p. 176-177.
- 5 Dit handschrift is onbekend in de literatuur. Vermeld in DEROLEZ/VICTOR/BRACKE 2009, nr. 3682 en in VERWEIJ 2021a, p. 100.
- 6 VERWEIJ 2013.
- 7 VERWEIJ 2021b; VERWEIJ 2022.













Afb. 19 Albert van Ouwater, *De opwekking van Lazarus*, ca. 1465–1470. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 532A.



# Rogier van der Weyden, Petrus Christus of Albert van Ouwater?

## Het artistieke milieu van Dieric Bouts

Stephan Kemperdick

Over de eerste decennia van Dieric Bouts' leven tasten we in het duister. We weten niet waar en bij wie hij in de leer ging, waar hij daarna als gezelschap werkte en vanaf wanneer hij als meester op eigen benen stond. De bronnen vermelden in dit verband alleen de Brabantse stad Leuven, voor het eerst in 1457,<sup>1</sup> maar daar kwam de kunstenaar niet vandaan. Hoogstwaarschijnlijk werd hij in het Hollandse Haarlem geboren. Zo staat het in elk geval op een drieluik dat we alleen kennen van een latere beschrijving. Het opschrift vermeldt ook de plaats en de datum van ontstaan van het werk: Leuven 1462. Dat opschrift zal postuum zijn aangebracht, want in de tekst wordt tevens gebeden voor de eeuwige zielenrust van de schilder.<sup>2</sup> Ook in de teksten over kunst van Ludovico Guicciardini (1521–1589), Dominicus Lampsonius (1532–1599) en Karel van Mander (1548–1606) is sprake van een Haarlemse afkomst.<sup>3</sup> Wanneer Bouts in die stad geboren werd, is een groot vraagteken. Johannes Molanus (1533–1585) vermeldde in 1572 het epitaf van Dieric Bouts en van zijn schilderszonen Dieric de Jonge (ca. 1448–1491) en Albrecht (ca. 1451/1455–1549), dat zich in die tijd in de Leuvense Sint-Pieterskerk bevond. De historicus schreef dat de vader op 6 mei 1400 op 75-jarige leeftijd gestorven was.<sup>4</sup> Omdat dit onmogelijk juist kan zijn, is soms gesuggereerd dat 1400 niet moet worden beschouwd als het sterfjaar van de schilder, maar als zijn geboortjaar.<sup>5</sup> Een geboortedatum zonder sterfdatum op een laatmiddeleeuwse epitaf is echter nogal vreemd. Veel aannemelijker lijkt het dat Molanus een tekst met de vermelding van de dood van Bouts op 6 mei 1475 verkeerd begreep: van '1400' maakte hij het geboortjaar van de kunstenaar en '75' werd dan diens leeftijd. Bouts moet inderdaad gestorven zijn tussen 17 april 1475, de dag waarop hij zijn testament maakte, en 25 augustus van datzelfde jaar, de dag waarop zijn tweede vrouw 'weduwe' werd genoemd.<sup>6</sup>

Met Catharina van der Brugghen, zijn eerste vrouw, afkomstig uit een welgestelde Leuvense familie, trouwde Bouts waarschijnlijk omstreeks het midden of het einde van de jaren 1440. Samen hadden ze vier kinderen.<sup>7</sup> Catharina stierf voor 1473, het jaar waarin de schilder trouwde met Elisabeth van Voshem, die eveneens tot de groep bemiddelde Leuvenaars behoorde. Op grond van deze familiedata lijkt het weinig waarschijnlijk – maar niet onmogelijk – dat Dieric Bouts geboren zou zijn in het jaar 1400. Was hij echt zo vroeg geboren, dan was hij niet alleen abnormaal laat getrouwd en vader geworden, maar had hij ook zijn bewaard gebleven

werken op een voor die tijd erg gevorderde leeftijd gemaakt: zijn oudst gedateerde schilderij, het Londense *Portret van een man (Jan van Winckele?)*, is uit 1462, en aan de bewaard gebleven en met documenten gestaafde werken, de *Triptiek van het Heilig Sacrament* (cat. 7) en *De gerechtigheid van keizer Otto III* (cat. 11), was hij dan respectievelijk op vierenzestig- en zeventigjarige leeftijd begonnen. Zijn geboorte in 1400 of kort daarna zou van Dieric Bouts een generatiegenoot maken van Rogier van der Weyden (1399–1464) en zelfs van Jan van Eyck (ca. 1390/1400–1441), de pionier van de vroeg-Nederlandse schilderkunst. Wat zijn opleiding betreft en de invloeden die hij onderging, is dat van doorslaggevend belang: als hij zo vroeg geboren was, zou hij rond 1415 in de leer zijn gegaan, was hij in de jaren 1420 een gevormde gezelschap en mogelijk al aan het eind van dat decennium een zelfstandig meester. Dan rijst de vraag welke werken hij in de eerste dertig jaar van zijn loopbaan kan hebben gemaakt. Zelfs als je enkele van de bewaard gebleven schilderijen in de stijl van Bouts heel vroeg probeert te dateren, geraak je hooguit tot het midden van de jaren 1440 – niets kan in de twintig jaar daarvoor worden gesitueerd.

Om die reden nemen de meeste onderzoekers aan dat Dieric Bouts werd geboren rond 1415–1420. Op grond van wat we over zijn leven weten, is de laatste datum de meest plausibele.<sup>8</sup> Is Bouts rond 1420 geboren, dan kreeg hij zijn opleiding in de jaren 1430, werkte hij aan het eind van dat decennium en in het begin van het volgende als gezelschap en vestigde hij zich rond 1445–1450 als zelfstandige in Leuven. Zo behoort hij tot de generatie na die van Jan van Eyck en Rogier van der Weyden.

Als geboortestad van de schilder zou Haarlem ook de stad kunnen zijn waar Bouts zijn eerste opleiding genoot. Velen vinden dit vanzelfsprekend en vermoeden ook dat hij er meerdere jaren actief was.<sup>9</sup> Maar we weten echter helemaal niets over schilders in het Haarlem van de eerste helft van de vijftiende eeuw, zelfs niet of daar überhaupt een 'paneelschilderschool' bestond. Karel van Mander brengt één bewaard gebleven werk en één kunstenaarsnaam in verband met de stad in de tijd voor Geertgen tot Sint Jans (ca. 1465 – ca. 1495), dus voor ongeveer 1475: *De opwekking van Lazarus* (afb. 19). Het werk bevindt zich nu in Berlijn en wordt in Van Manders *Schilder-boeck* toegeschreven aan een zekere Albert van Ouwater.<sup>10</sup> Volgens Van Mander was deze raadselachtige schilder een directe leerling van Jan van Eyck



en de grondlegger van de roemrijke Haarlemse schilderschool. Waarschijnlijk heeft dit meer te maken met het verlangen van de historiograaf naar een mooie kunstenaarsgenealogie en nog meer naar een opwaardering van Haarlem – waar Van Mander lange tijd woonde en werkte – als artistiek centrum dan met een gedegen kennis van de geschiedenis. Toch vond deze bewering weerklank in het moderne onderzoek. Zo vermoedde Wolfgang Schöne (1910–1989) dat Van Ouwater (als de potentieel oudste), Bouts en Petrus Christus (ca. 1415–1475; vanaf 1444 gedocumenteerd in Brugge) aanvankelijk in Haarlem nauw met elkaar in contact stonden en zich bezighielden met de kunst van Jan van Eyck. Daarbij wordt gesteld dat Bouts zich liet inspireren door oudere, verloren gegane werken van Van Ouwater.<sup>11</sup> Deze laatste naam komt echter helemaal niet voor in Haarlemse bronnen, net zo min als die van beide andere kunstenaars. Ook moet nader worden onderzocht in welke artistieke en vooral chronologische relatie de al vermelde *Opwekking van Lazarus* tot de werken van Bouts staat. We komen hier later op terug.

Als voornaamste bewijs dat Bouts in Haarlem actief zou zijn geweest, wordt verwezen naar een schilderij dat alleen bekend is door een beschrijving uit 1613. Het werk was afkomstig uit het augustijner klooster in die stad en was eigendom van een lokale kunstliefhebber. Omdat het klooster tot de congregatie van Windesheim behoorde, werd een verband gelegd tussen Dieric Bouts en de Devotio Moderna, de spirituele beweging waarvoor deze congregatie bekend is.<sup>12</sup> Het schilderij toonde taferelen uit het leven van de heilige Bavo in een fraai landschap dat de omgeving van Haarlem topografisch accuraat weergaf en waarin behalve het klooster allerlei markante plekken te zien waren. Vreemd genoeg werd de toeschrijving van dit werk aan Bouts zonder uitzondering geloofwaardig geacht. Dat is ze echter niet, want echte landschappen komen in de vijftiende-eeuwse schilderkunst uit de Nederlanden in de regel niet voor. Ook bevatten Bouts' panelen waarschijnlijk geen complexe gezichten van concrete plekken. De weergave van een fraai, identificeerbaar landschap wijst eerder in de richting van een zestiende-eeuws werk. Voor iemand uit 1613 was ook zo'n werk al oud en Bouts wordt in dezelfde tekst – een Franstalige uitgave van Guicciardini – een vroege Haarlemse kunstenaar genoemd. Het moet dus om een willekeurige toeschrijving gaan, zoals toen bij oude kunstwerken vaak het geval was. Dat Bouts in zijn geboortestad heeft gewerkt of er nauwe banden mee onderhield, kan dus niet worden afgeleid uit deze toeschrijving van meer dan 130 jaar na zijn overlijden.

Dat hij in zijn vaderstad werd opgeleid of beslissende invloeden onderging, is ook breder gezien geen evidentie. Zo kwam Hans Memling (1430/1440–1494) uit Seligenstadt am Main, maar zijn aan Rogier van der Weyden schatplichtige kunst vertoont geen ander idioom dan dat van de Nederlanden, zijn tweede vaderland. Er zijn ook geen aanwijzingen dat er in Bouts' tijd in Haarlem of meer algemeen in het noorden van de Lage Landen schildersateliers bestonden die zich konden meten met de grote werkplaatsen in het zuiden – Brugge, Gent, Doornik, Brussel.<sup>13</sup> Het is vrij onwaarschijnlijk dat Bouts in Holland kon uitgroeien tot de schilder die we later in Leuven ontmoeten.

Het is dus mogelijk dat Dieric Bouts in de jaren 1430 naar het zuidelijke deel van de Nederlanden kwam en daar als leerling of gezel in een schildersatelier aan de slag ging. Rekening houdend met de artistieke en technische kwaliteit van de

werken die zeker van zijn hand zijn, komt een middelmatige werkplaats hiervoor niet in aanmerking. De meeste schilders die zich in de steden van Vlaanderen en Brabant gevestigd hadden, konden niet tippen aan toonaangevende meesters, zoals Rogier van der Weyden, Jan van Eyck of zelfs Jacques Daret (ca. 1400–na 1468) uit Doornik. Vrijwel geen enkel werk uit die vele, nu vergeten ateliers heeft de tijd en de beeldenstormen overleefd. Kijk je naar de weinige bewaard gebleven werken die niet met een van de grote namen geassocieerd worden, dan zie je een heel andere vroeg-Nederlandse schilderkunst dan die we kennen. Ze doet provinciaals aan en lijkt op middelmatig werk uit het Duitstalige gebied. Voorbeelden hiervan zijn de rond 1450 in Brussel geschilderde vleugels van een retabel uit Ternant (Bourgondië)<sup>14</sup> en de grote *Triptiek met de geboorte van Christus*, die rond 1480 voor de bemiddelde Gentse familie Wenemaer werd gemaakt.<sup>15</sup>

Als we rekening houden met de artistieke invloeden, waarvan het werk van Bouts getuigt, is Rogier van der Weyden de meest voor de hand liggende meester bij wie de jonge schilder uit Haarlem kan hebben gewerkt. Van der Weyden woonde vanaf ongeveer 1435 als stadsschilder in



Afb. 20 Rogier van der Weyden, *Miraflorestriptiek* [detail: verrijzenis], voor 1445. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 534A.

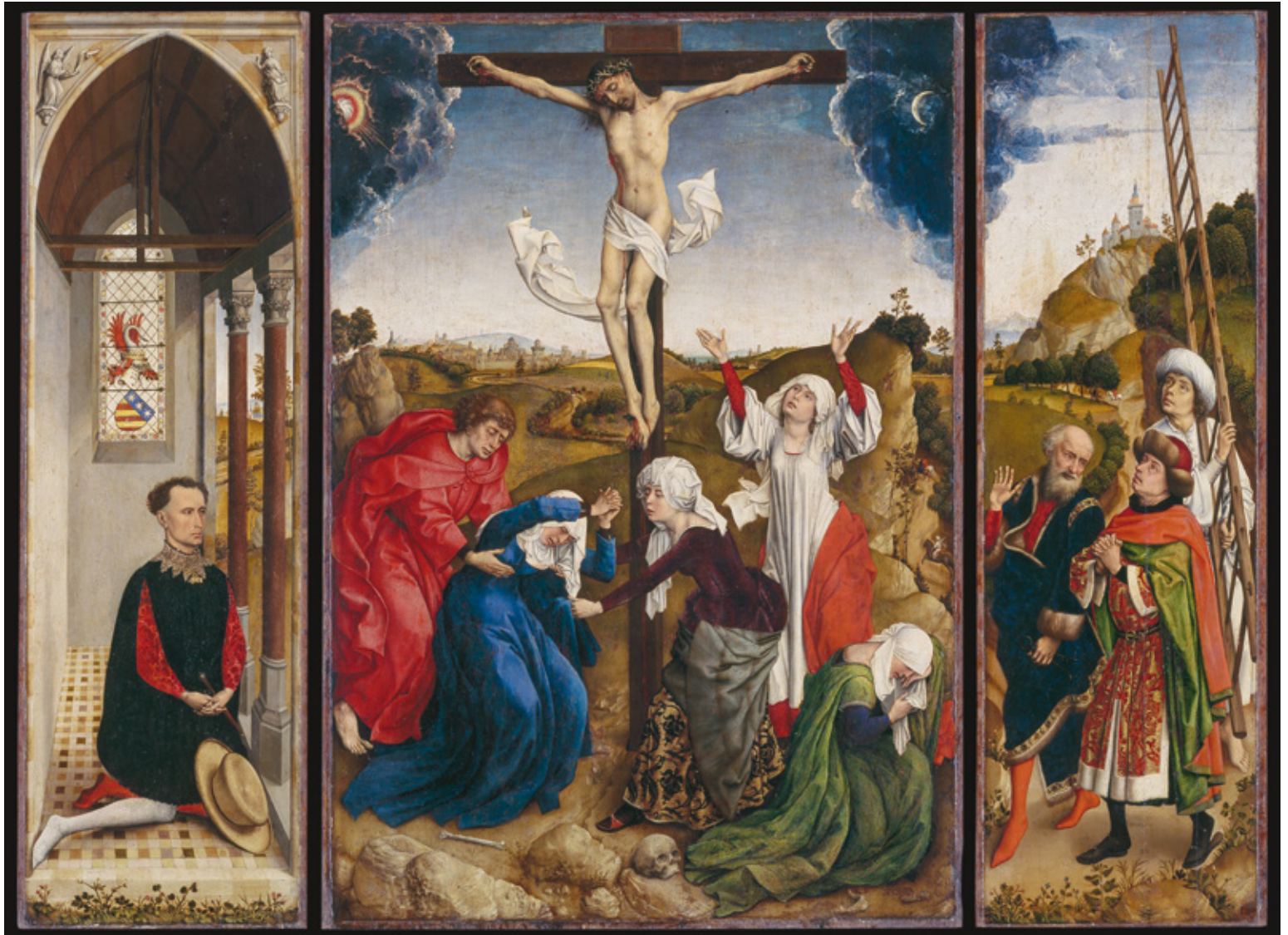


Brussel, leidde blijkbaar een groot atelier<sup>16</sup> en was in die jaren druk bezig met een enorme opdracht voor het Brusselse stadhuis: vier panelen van elk 4 bij 4,5 meter (waarvan de eerste twee in 1439 voltooid waren) die *De gerechtigheid van Trajanus* en *De gerechtigheid van Herkenbald* verbeeldden.<sup>17</sup> Al in 1926 vermoedde Georges Hulin de Loo (1862–1945) dat Bouts in Van der Weydens atelier was opgeleid, maar die hypothese vond niet veel weerklank. Rond 1450 werd Van der Weyden een spilfiguur in de schilderkunst van de Nederlanden: zijn kunst werd tot ver buiten zijn atelier gereciperd en tot voorbeeld genomen.

Bekend – en vaak beschreven – zijn de grote ontleningen aan Van der Weyden in de unaniem aan Bouts toegeschreven *Triptiek van de kruisafneming* (cat. 1) in Granada die meestal midden of eind jaren 1450 wordt gedateerd. De ineengezakte Moeder Gods in *De kruisiging* op de linkervleugel is een variatie op de figuur van Maria in Van der Weydens grote *Kruisafneming*, die voor 1443 in Leuven een plaats kreeg.<sup>18</sup> *De verrijzenis* op de rechtervleugel komt grotendeels overeen met hetzelfde tafereel op de achtergrond van het rechterpaneel van Van der Weydens *Miraflorestriptiek*, die voor 1445 voltooid

was (afb. 20).<sup>19</sup> De geschilderde portaallijsten van de triptiek in Granada met daarin beelden en reliëfs hebben voorlopers in diezelfde *Miraflorestriptiek* en in de *Johannestriptiek* die Van der Weyden zo'n tien jaar later schilderde.<sup>20</sup> Ze gelijken het sterkst op die in de *Johannestriptiek*: net zoals in dat werk geeft Bouts de architectuur en de sculpturale invulling weer in een uniforme steenkleur en anders dan in de *Miraflorestriptiek* staan de onderste heiligenbeelden op consoles en niet op zuiltjes en worden ze niet bekroond met pinakels. Bovendien vertonen de portaalwangen in het werk van Bouts hetzelfde onlogische uitzicht als in beide panelen van Van der Weyden: terwijl de holle lijsten en de schalken ernaast onderaan perspectivisch in schuinaanzicht zijn weergegeven, zodat ze de blik naar de diepte leiden, lijken ze ter hoogte van de sculpturen evenwijdig aan het beeldoppervlak te lopen.

Voor de emotioneel expressieve figuren in *De kruisiging* en *De kruisafneming* liet Bouts zich niet alleen inspireren door Van der Weydens grote *Kruisafneming*, maar ook door een ander werk uit diens atelier, de rond 1441–1445 voltooide *Abeggtriptiek* (afb. 21).<sup>21</sup> Al op het eerste gezicht valt op dat Bouts' *Kruisafneming* en de centrale *Kruisiging* in Van der



Afb. 21 Atelier van Rogier van der Weyden, *Kruisigingstriptiek* (Abeggtriptiek), ca. 1441–1445. Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv. 14.2.63.



Weydens werk beide een combinatie vertonen van een reliëfachtige figurengroep en een daarvan losstaand diep achtergrondlandschap. De geheel in het rood geklede Johannes van de *Abeggtriptiek* gaat zelf terug op 'de discipel die Jezus liefhad' in Van der Weydens grote *Kruisafneming*. Maar terwijl de mantel die over zijn linkerschouder wappert en de driehoekige punt van het overkleed dat op kniehoogte naar voren wijst van het voorbeeld afwijken, zijn beide elementen wel aanwezig bij Bouts' Johannes op het middenpaneel in

Granada. Andere gelijkenissen met de *Abeggtriptiek* betreffen de figuur van Magdalena (naderend met uitgestrekte armen en opgeschorte rok) en de treurende figuur, gehurkt en in het groen gekleed, rechtsonder (al is haar houding verschillend). De smalle wangen, de spitsboog en de twee reliëfs in de zwikken van de architectuur die de linkervleugel van Van der Weydens triptiek vooraan afsluiten, hebben heel duidelijk tot voorbeeld gediend voor de omlijsting van de vleugels van het werk van Bouts, zoals nog te zien is in de verkleinde kopie



Afb. 22 Toegeschreven aan Dieric Bouts, *Triptiek van de Heilige Maagd*, na 1460. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001461.



in Valencia (afb. 39) (in het origineel in Granada is een deel ervan weggehaald). Ook de meestal aan Bouts toegeschreven *Triptiek van de Heilige Maagd* in het Prado (afb. 22) bevat duidelijke ontleningen aan werk van Van der Weyden. Zo is de visitatie in dat drieluik een parafrase van dezelfde scène in een schilderij van Van der Weydens atelier uit circa 1450.<sup>22</sup>

Naast dit soort concrete overeenkomsten in de motieven verraden vooral Bouts' vrouwelijke gezichtstypes een duidelijke verwantschap met Van der Weyden. Hoewel

Bouts een ander handschrift heeft en artistiek verschillend ingesteld is – hij tekent minder kalligrafisch en de figuren doen stijver aan –, lijken de vrouwen op de triptiek in Granada wel de zusters van die in de *Abeggtriptiek* en andere werken uit Van der Weydens middenperiode (afb. 23–24). Op dezelfde manier zijn Bouts' Madonna's, bijvoorbeeld die van het prachtige paneel uit de National Gallery in Londen (afb. 25), slechts licht gewijzigde variaties op die van zijn voorganger. Hetzelfde kan worden gezegd van het





Deze vergelijkingen zouden de bevestiging kunnen zijn van wat Friedländer al in 1926 over *De opwekking van Lazarus* zei: als Karel van Mander dit werk niet aan de naam Van Ouwater had gekoppeld, dan zou het worden toegeschreven aan een kunstenaar uit de omgeving van Bouts.<sup>40</sup> In mijn ogen is dit werk inderdaad van zo'n kunstenaar: of die nu al dan niet Albert van Ouwater heette, hij was geen voorloper van Bouts in Haarlem, maar kwam uit zijn Leuvense omgeving van de late jaren 1450 of de jaren 1460. Mogelijk ging hij naar Haarlem. Daarvoor pleit dat hij volgens Van Mander in die stad de leermeester van Geertgen tot Sint Jans was. Geertgen is de eerste Haarlemse meester die we met naam en toenaam kennen en bepaalde elementen in zijn schilderijen doen denken aan *De opwekking van Lazarus* in Berlijn.<sup>41</sup> In de vroegmoderne tijd kwam het geregeld voor dat kunstenaars hun geboortestad verlieten maar dat hun nakomelingen ernaar terugkeerden. Dat was bijvoorbeeld het geval met Ludwig Schongauer (ca. 1440–1492/1494), die als volwassene naar Augsburg ging, de stad van waaruit zijn vader decennia eerder naar Colmar was verhuisd.<sup>42</sup> Mogelijk kwam de vader van de schilder van *De opwekking van Lazarus* samen met Dieric Bouts uit Haarlem – hij kan zelfs een verwant van hem zijn geweest.

Ten slotte is er ook een verband tussen Dieric Bouts en Hugo van der Goes (ca. 1440–1482/1483), die in de Nederlanden van de tweede helft van de vijftiende eeuw een vooraanstaand schilder was. Mogelijk kwam deze relatie pas na Bouts' dood tot stand. Van der Goes, die als lekenbroeder in het Rood Klooster in het Zoniënwoud woonde en schilderde, taxeerde in 1480 in opdracht van het Leuvense stadsbestuur het deel van *De gerechtigheid van keizer Otto III* dat door Bouts' dood onvoltooid was gebleven.<sup>43</sup> Kort daarvoor had hij het schenkersluik geschilderd van een triptiek (cat. 6) die de hoge Bourgondische beambte Hippolyte de Berthoz († 1503) en zijn vrouw bij Bouts hadden besteld, maar waarvan alleen het middenpaneel en het rechterluik voltooid waren – met Bouts' ondertekening hield Van der Goes geen rekening. Voor de schatting van *De gerechtigheid van keizer Otto III* moet de beroemde broeder-kunstenaar minstens het atelier van de overleden Bouts bezocht hebben. Hij was zeker bekend met diens kunst, maar of hij de oudere meester eerder persoonlijk had leren kennen, blijft een open vraag. Dieric's zoon Albrecht daarentegen zal Hugo persoonlijk ontmoet hebben. Mogelijk werkte hij ook bij hem in het Rood Klooster voordat hij zich omstreeks de tijd dat hij trouwde (1481), als zelfstandig meester vestigde.<sup>44</sup>

- 1 Hij aanvaardde toen de erfenis van zijn schoonouders; PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 16–17.
- 2 'In Duysent vier hondert en twee en tsestigh laer nae Christus gheboort, heeft Dirck, die te Haarlem is gheboren, my te Loven ghemaect, de eeuwighe rust moet hem ghewerden', volgens VAN MANDER (1604) 1994, fol. 206–207; zie PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 16.
- 3 PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 15–16.
- 4 PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 15–16.
- 5 Dat voorstel doet CAMPBELL 1998, p. 38; FRIEDLÄNDER 1925, p. 15–16, pleit voor 1400 of kort daarna; Maurits Smeyers (LEUVEN 1998, p. 13) en Cyriel Stroo (STROO/SYFER-D'OLNE/DUBOIS/SLACHMUYLDERS 1999, p. 51) vermoeden dat Bouts rond 1410 werd geboren en SCHÖNE 1938, p. 1, denkt dat het ergens tussen 1415 en 1425 moet zijn geweest.
- 6 PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 18.
- 7 Het belangrijkste referentiepunt is de geboorte van Dieric, de oudste zoon, die waarschijnlijk eind jaren 1440 of omstreeks 1450 plaatsvond; PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 19–23.
- 8 Ca. 1420 vermoedde HULIN DE LOO 1926; PANOFKY 1953, p. 314–315, CHÂTELET 2001, p. 4–5 en PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 22, waren dezelfde mening toegedaan.
- 9 Bijvoorbeeld SCHÖNE 1938, p. 24–27; FRIEDLÄNDER 1925, p. 11–21; Frans Baudouin in BRUSSEL/DELFT 1957–1958, p. 12–13; CHÂTELET 1980, p. 75–80; PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 23. HULIN DE LOO 1926 vermoedt dat Bouts in Brussel door Van der Weyden werd opgeleid, maar kort na zijn huwelijk voor enkele jaren naar Haarlem terugkeerde.
- 10 VAN MANDER (1604) 1994, fol. 205–206.
- 11 SCHÖNE 1938, p. 23–27.
- 12 Baudouin in BRUSSEL/DELFT 1957–1958, p. 12–13; CHÂTELET 1980, p. 75; PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 16.
- 13 Zie ROTTERDAM 2008, p. 35. PANOFKY 1953, p. 313–315, twijfelde al aan het bestaan van een Hollandse, meer bepaald Haarlemse school voor de late vijftiende eeuw.
- 14 Brussel (?), *Luiken van een gebeeldhouwd retabel, gesticht door Philippe de Ternant*, ca. 1444–1450. Ternant, Onze-Lieve-Vrouwekerk; zie KAGAN 2002.
- 15 Meester van de Wenemaertriptiek, *Triptiek met de geboorte van Christus* (Wenemaertriptiek), ca. 1480. Gent, Museum voor Schone Kunsten, inv. 1903-I; zie GENT 1975, cat. 22.
- 16 CAMPBELL 1994; FRANKFURT/BERLIJN 2008–2009, p. 95–115.
- 17 Rogier van der Weyden, *De gerechtigheid van Trajanus en De gerechtigheid van Herkenbald*. De schilderijen werden vernield toen de troepen van Lodewijk XIV in 1695 een bommenregen op Brussel lieten neerkomen; DHANENS 1995, p. 59–73.
- 18 Rogier van der Weyden, *De kruisafneming*, voor 1443. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P002825; MADRID 2015, cat. 1.
- 19 Rogier van der Weyden, *Miraflorestriptiek*, voor 1445. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 534A; FRANKFURT/BERLIJN 2008–2009, cat. 29.
- 20 Rogier van der Weyden, *Johannestriptiek*, ca. 1455. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 534B; FRANKFURT/BERLIJN 2008–2009, cat. 37.
- 21 Atelier van Rogier van der Weyden, *Kruisigingstriptiek* (Abeggstriptiek), ca. 1441–1445. Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv. 14.2.63; FRANKFURT/BERLIJN 2008–2009, cat. 31; KEMPERDICK 2014.
- 22 Een recente studie over de *Triptiek van de Heilige Maagd* is PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 301–313. Atelier van Rogier van der Weyden, *De visitatie*, ca. 1450. Leipzig, Museum der bildenden Künste, inv. 1550; FRANKFURT/BERLIJN 2008–2009, cat. 27.
- 23 Petrus Christus, *De bewening*, ca. 1455–1460. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 564; STROO/SYFER-D'OLNE/DUBOIS/SLACHMUYLDERS 1999, cat. 4.
- 24 Martens in NEW YORK 1994, p. 15–24; tegenwoordig wordt een directe relatie tussen Petrus Christus en Jan van Eyck waarschijnlijker geacht dan in deze publicatie.
- 25 Ainsworth in NEW YORK 1994, cat. 17.
- 26 PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 134–138 en 139–147; CAMPBELL 1998, p. 56–59.
- 27 NEW YORK 1994, cat. 14.
- 28 Petrus Christus, *De annunciatie*, 1452. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 529A.
- 29 NEW YORK 1994, p. 43–51.
- 30 Bijvoorbeeld CHÂTELET 1980, p. 80–86; op basis van de dendrochronologie iets later gesitueerd door PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 301.
- 31 Ainsworth in NEW YORK 1994, p. 157.
- 32 Ainsworth in NEW YORK 1994, p. 160,afb. 159.
- 33 KEMPERDICK 2001, p. 82–83.
- 34 PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 370.
- 35 PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 370.
- 36 PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 370; KEMPERDICK 2010.
- 37 De stelling van CHÂTELET 2001, p. 5, dat het hout van de 'vroegere' werken minder spinhoutringen had en veel korter of helemaal niet te drogen werd gelegd, lijkt ons vergezocht.
- 38 Reeds SCHÖNE 1938, p. 25–26, wees op de grote gelijkenis tussen de gezichten.
- 39 *De opwekking van Lazarus* grijpt terug op Van der Weydens *Opgraving van de heilige Hubertus* uit ca. 1440 in Londen, inv. NG783; KEMPERDICK 2010.
- 40 FRIEDLÄNDER 1925, p. 57.
- 41 KEMPERDICK 2010, p. 239–240.
- 42 KEMPERDICK 2004, p. 14.
- 43 DHANENS 1998, p. 390, doc. 27; een recente studie over de triptiek is BERLIJN 2023, cat. 17.
- 44 HENDERIKS 2011, p. 20–29.





**Afb. 36** Albert van Ouwater, *De opwekking van Lazarus* [detail: brokaten gewaad met leren riem], ca. 1465–1470. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Kat.Nr. 532A.



**Afb. 37** Dieric Bouts, *De marteling van de heilige Erasmus met de heiligen Hieronymus en Bernardus* [detail: brokaten gewaad met leren riem, centraal paneel], ca. 1460–1464. Leuven, M Leuven (Sint-Pieterskerk), inv. S/57/B.



## Dieric Bouts

### *Triptiek van de kruisafneming*

Ca. 1450–1458

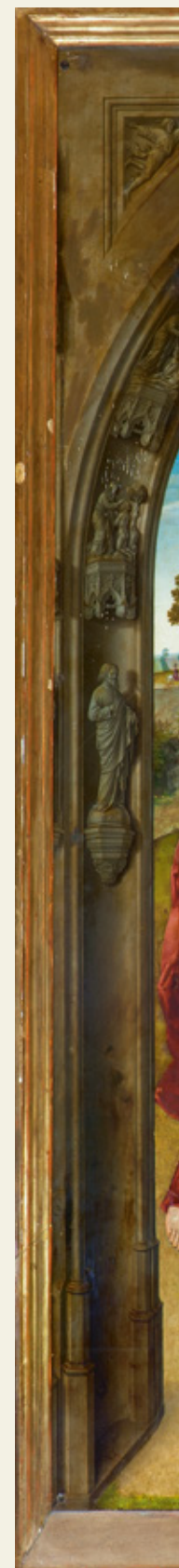
Olieverf op eikenhouten paneel

Centraal paneel: De kruisafneming (192,8 x 145,3 x 2 cm);  
linkerluik: De kruisiging (189 x 59,3 x 1,3 cm);  
rechterluik: De verrijzenis (188,5 x 59 x 1,3 cm)

Granada, Cabildo de la Capilla Real de Granada

De *Triptiek van de kruisafneming* van Dieric Bouts wordt al sinds 1505 bewaard in de Capilla Real van Granada, de versterkte stad die in 1492 door de legers van koning Ferdinand van Aragon (1452–1516) en koningin Isabella van Castilië (1451–1504) veroverd werd op de Moren. De zogenaamde Katholieke Koningen lieten er een indrukwekkende kathedraal bouwen, geïnspireerd op die van Toledo, alsook een eigen Koninklijke Kapel om er begraven te worden. Hun grafmonument uit carraramarmer staat er nog steeds, evenals dat van hun dochter, Johanna de Waanzinnige (1479–1555), en van haar echtgenoot Filips de Schone (1478–1506).

Hoe en wanneer de triptiek van Dieric Bouts in het bezit kwam van Isabella van Castilië weten we niet. De koningin staat alleszins bekend om haar grote voorliefde voor Vlaamse kunst en kunstenaars. In de zestiende eeuw werd de originele Vlaamse retabelstructuur met luiken als ouderwets beschouwd en er werd beslist om de panelen te integreren in een nieuw altaarstuk in platerescostijl, in 1523 gemaakt door Michelangelo's (1475–1564) vriend en handlanger Jacopo Florentino (1476–1526), ook bekend als Jacopo l'Indaco.<sup>1</sup> Het was een vaste structuur waarbij de luiken niet meer dicht konden en waaraan nieuwe schilderijen werden toegevoegd: een predella met *Christus' gebed op de Olijfberg*, *Het Laatste Avondmaal*, *De gevangenneming van Christus* en bovenaan een bekroning met *De nederdaling van de Heilige Geest*. Tijdens de late barok, meer dan twee eeuwen later, werd beslist om de drie panelen van Bouts uit het retabel te halen en in een nieuw groter altaarstuk (1753) in churriguereske stijl te integreren. Daarbij werden de zijpanelen bovenaan rondom afgezaagd. In 1945 werden de drie panelen terug verhuisd naar het retabel van Jacopo Florentino, waar ze zich nog steeds bevinden. De bijzonder bewogen geschiedenis van de panelen getuigt weliswaar van de eeuwige waardering voor het Vlaamse kunstwerk in Granada maar liet ook materiële sporen na op het vlak van conservering. Nooit eerder werden de panelen uitgeleend voor een tentoonstelling.







Afb. 38 Dieric Bouts, *Triptiek van de kruisafneming*, ca. 1450–1458. Granada, Cabildo de la Capilla Real de Granada.





Afb. 39 Naar Dieric Bouts, *Triptiek van de kruisafneming*, eind 15de eeuw. Valencia, Real Colegio y Seminario de Corpus Christi – Museo del Patriarca, inv. Po16.



Op het drieluik zijn in een doorlopend landschap drie episo- den uit het lijdensverhaal van Christus te zien: *De kruisiging*, *De kruisafneming* en *De verrijzenis*. Sinds het einde van de negentiende eeuw zijn de meeste kunsthistorici het eens over de toeschrijving van het werk aan Dieric Bouts.<sup>2</sup> Het altaarstuk vertoont inderdaad zijn typische stijl. Net als in zijn eigenhandige werken is veel aandacht besteed aan de opbouw van de ruimte. Op het middenpaneel is de voorgrond vrij gelaten en zijn de langgerekte figuren goed in het land- schap geïntegreerd. De diepte wordt er gesuggereerd door een opeenvolging van heuvels in subtiel gemoduleerde groene en bruine tinten, die overgaan in een blauwige horizon. Ook de puntige rotsen en de bomen met ranke stam zijn kenmer- kend voor de stijl van Bouts. De gezichten met ingehouden emoties komen ook op andere werken van de meester voor. Zo lijkt de Christus van *De verrijzenis* op die van de *Triptiek van het Heilig Sacrament* (cat. 7) in Leuven en op *Het hoofd van Christus* (afb. 106) in Rotterdam.

Zoals Catheline Périer-D'Ieteren en Annick Born aan- toonden,<sup>3</sup> is ook de uitvoeringstechniek typisch voor Bouts. De heldere, glanzende modellering gebeurt door middel van een dunne verflaag. De overgangen van schaduw naar licht zijn vloeiend. De zeer strakke en gevarieerde weergave van de details getuigt van een grote nauwkeurigheid in de uitvoering. Infraroodonderzoek uit de jaren 1960 en röntgenfoto's uit 1992 brachten veel wijzigingen aan het licht. Het gaat vooral om het verkleinen van vormen om de figuren beter in de ruimte te integreren, iets wat Bouts wel vaker deed.

Ten slotte denkt Périer-D'Ieteren dat de figuur van Nicodemus op het middenpaneel door zijn geïndividualiseerde trekken, zijn brokaten mantel en zijn kostbare gordeltas een 'verhuld' portret van de opdrachtgever kan zijn.<sup>4</sup>

Uit dendrochronologisch onderzoek door Jozef Vynckier in 1992 blijkt dat de triptiek na 1448 moet zijn gerealiseerd. Op basis hiervan en van een grondige studie van het altaar- stuk schat Périer-D'Ieteren dat het retabel geschilderd werd tussen 1450 en 1458, dus in het begin van Bouts' carrière in Leuven.<sup>5</sup> Die vroege datum zou bovendien worden bevestigd door het feit dat hij in zijn vroege werken nog afhankelijk was van Rogier van der Weyden (1399–1464). De stenen boog met van beelden voorziene lijsten en zwikken, waarachter het centrale tafereel van de triptiek van Granada zich afspeelt, en de figuren van Johannes, Maria en de handenwringende vrouw zijn inderdaad geïnspireerd op de *Miraflorestriptiek* en *De kruisafneming* in het Prado, twee werken van de Brusselse kunstenaar uit de jaren 1440. Veel kunsthistorici volgen deze redenering, maar anderen twijfelen aan deze vroege date- ring. Op basis van overeenkomsten tussen het retabel van Granada en werken van Bouts van na 1460 denken Jacques Lavalleye (1900–1974) en Roger Van Schoute (1930–2017) dat het eerder om een werk uit diens late periode gaat.<sup>6</sup> En in 1998 wees Smeyers (1937–1999) erop dat Bouts' stijl in de triptiek tekenen van een verdere ontwikkeling vertoont: de lichamen zijn langer, de contouren meer uitgesproken en de emoties menselijker.<sup>7</sup>

In Valencia bevindt zich een getrouwe kopie van het retabel van Granada (afb. 39). Ze is een derde kleiner dan het origineel en wordt door Périer-D'Ieteren en Born toegeschre- ven aan een Spaans-Vlaamse kunstenaar.<sup>8</sup>

De uitzonderlijke bruikleen voor de tentoonstelling in Leuven vormt dan ook de ideale gelegenheid om de schilde- rijen in de komende jaren te onderwerpen aan een uitvoerig onderzoek en een conserveringsbehandeling in het Brusselse Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium.

- 1 CAMPOS PALLARÉS 2019, p. 83-94.
- 2 VAN SCHOUTE 1963, nr. 95, p. 36-53; PÉRIER-D'IETEREN 2005, nr. 6, p. 240-250.
- 3 PÉRIER-D'IETEREN/BORN 2001, p. 33-55.
- 4 PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 249.
- 5 PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 244.
- 6 LAVALLEYE 1959, p. 21-29; VAN SCHOUTE 1963, p. 48-49.
- 7 DE VOS 1998, p. 94.
- 8 PÉRIER-D'IETEREN/BORN 2001, p. 33-55.



















## COLOFON

Deze publicatie verschijnt naar aanleiding van de tentoonstelling *DIERIC BOUTS. Beeldenmaker* in M Leuven, 20 oktober 2023 – 14 januari 2024  
Deze tentoonstelling is een onderdeel van 'New Horizons | Dieric Bouts Festival' (Leuven, 2023–2024)

Voorzitter M Leuven  
Bert Cornillie

Algemeen directeur M Leuven  
Peter Bary

### Tentoonstelling

Curator  
Peter Carpreau

Wetenschappelijk comité  
Inigo Bocken, KU Leuven/Radboud Universiteit  
Till-Holger Borchert, Suermondt-Ludwig-Museum  
Peter Carpreau, War Heritage Institute  
Marjan Debaene, M Leuven  
Valentine Henderiks, Université Libre  
de Bruxelles/Périer-D'leteren Foundation  
Stephan Kemperdick, Gemäldegalerie,  
Staatliche Museen zu Berlin  
Gust Van den Berghe

Scenografie  
Aslı Çiçek, Olivia De Bree (assistente)

Stuur- en werkgroepen  
Peter Bary, Tijmen Bruyndonckx, Nanou Catry,  
Bert Cornillie, Fien Degrande, Lien De Keukelaere,  
Katrien Deneff, Bart De Vos, Wies De Vos, Thomas  
Dreezen, Steven Dusoleil, Samantha Fadahunsi,  
Piet Forger, Lukas Geerens, Hanne Grégoire, Sien  
Hamelryck, Lau Nai Han, Bert Hatse, Karolien  
Hellemans, Kristien Jacobs, Pol Pardon, Goedele  
Pulinx, Lucie Rullaud, Babette Rummens,  
Bart Raeymakers, Jan Schonk, Marieke Van  
Cauwenberghe, Isabelle Van den Broeke, Carine  
Van Dyck, Lore Van Hees, Charlotte Van Peer,  
Valerie Verhack, Sophie Verhulst, Sofie Vermeire,  
Marlies Verreydt, Veerle Viaene

Dank aan  
Het volledige team van M Leuven en alle  
bruikleengevers

Met een speciale vermelding van  
Charlotte Abramow, Amira Daoudi, Tom  
Eerebout, Laela French, Jasper Jacobs, Lectr  
(Steven Degryse), Nicole Libassi, Ryan Linkof,  
Luc Shih, Adalberto Simeone, Sebastian  
Steveniers, Gust Van den Berghe

Met de steun van  
M Leuven, KU[N]ST Leuven, KU Leuven,  
Stad Leuven, Toerisme Vlaanderen,  
Vlaamse Gemeenschap, Nationale Loterij

Mediapartners  
De Standaard  
VRT

### Publicatie

Inhoudelijke redactie  
Peter Carpreau

Teksten  
Inigo Bocken, Jordan Marie Booker,  
Till-Holger Borchert, Peter Carpreau,  
Mark Derez, Valentine Henderiks,  
Stephan Kemperdick, Didier Martens,  
Gust Van den Berghe, Michiel Verweij

Catalogusnotities  
Inigo Bocken  
Jordan Marie Booker  
Till-Holger Borchert  
Peter Carpreau  
Marjan Debaene  
Bart Fransen  
Valentine Henderiks  
Stephan Kemperdick  
Didier Martens  
Gust Van den Berghe

Coördinatie  
Babette Rummens

Medewerkers  
Marjan Debaene, Goedele Pulinx,  
Isabelle Van den Broeke

Projectcoördinatie Hannibal Books  
Elizabeth Vandeweghe

Eindredactie  
Sandra Darbé

Vertaling  
Wouter Meeus

Vormgeving  
Tim Bisschop

Beeldresearch  
Babette Rummens

Beeldbewerking  
Pascal Van den Abbeele  
Peter Carpreau

Druk  
die Keure, Brugge

Inbinding  
Brepols, Turnhout

Uitgever  
Gautier Platteau

ISBN 978 94 6466 666 3  
D/2023/11922/49  
NUR 642



© Hannibal Books en M Leuven, 2023  
www.hannibalbooks.com  
www.mleuven.be

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden veelevoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.



KU[N]ST  
LEUVEN



De Standaard



Coverbeeld  
Dieric Bouts, *De marteling van de heilige Erasmus met de heiligen Hieronymus en Bernardus* [detail: duivel, rechterluik], ca. 1460–1464, M Leuven / Sint-Pieterskerk