

EDELSTENEN IN RELIGIEUZE KUNST: METAFOOR VOOR GOD OF AANZET TOT SPIRITUELE BELEVING?

ICONOGRAFISCH ONDERZOEK VAN EEN SELECTIE PANELEN
VAN DE VLAAMSE PRIMITIEVEN TUSSEN 1430-1510

Aantal woorden: 21 335

Manou De Sutter

Studentennummer: 01701988

Promotor: Prof. dr. Maximiliaan Martens

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2020 – 2021

Verklaring i.v.m. auteursrecht

De auteur en de promotor geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

Dankwoord

In de eerste plaats wil ik mijn promotor professor M. Martens bedanken om mij twee jaar geleden het onderwerp aan te reiken van imitaties van edelstenen. Het was altijd een droom om iets over de Vlaamse Primitieven te schrijven, maar zonder zijn expertise was me dat nooit gelukt.

Daarnaast wil ik graag mijn familie en dichte vrienden bedanken. Zij stonden steeds voor mij klaar met bemoedigende woorden of een warme knuffel. In het bijzonder mijn zus Noa die me bijstond met oneindige spelling- en grammaticatips en het geduld had stukken tekst telkens opnieuw te herlezen. Ook mijn vriend Nick en vriendinnen aan de unief verdienen een speciale vermelding voor hun volharding om steeds de laatste onzekerheden uit mijn hoofd te praten.

Kortom, ik ben dankbaar om een volledig traject aan de universiteit van Gent te kunnen en mogen doorlopen hebben. Studeren was voor mij een kans om me op persoonlijk en professioneel vlak te ontplooiën.

Inhoudsopgave

1. Inleiding	8
2. Bronnenonderzoek: sporen van edelstenen in geschriften	11
2.1 Vermeldingen in het Oude en Nieuwe Testament.....	11
2.2 Religieuze en minerale lapidaria uit de oudheid en de middeleeuwen.....	14
2.3 Vermeldingen in heiligenlevens en teksten van mystici	21
3. Edelstenen in de religieuze beeldende kunsten.....	24
3.1 Motivatie voor het toevoegen van edele gesteenten: verschillende waardebepalingen	24
3.2 Houding ten aanzien van afbeeldingen	30
3.2.1 Het plaatsen in de ruimere bekeringsmissie van het christendom.....	30
3.2.2 Communicatieve en artistieke retorica van de kunstenaar	32
3.2.3 De invloed van de opdrachtgever: gevalstudie.....	35
4. Toepassing op de Vlaamse Primitieven	42
4.1 De materiële en vormelijke beeldtaal van de schilder.....	42
4.2 Het inpassen van edelstenen in bijbelvoorstellingen.....	45
4.3 Betekenis van afwezigheid van edelstenen in bepaalde narratieven	53
5. Besluit.....	59
6. Lijst met afbeeldingen.....	63
7. Illustratieverantwoording.....	91
8. Bibliografie.....	94

1. Inleiding

“[...] much of what enchants the eye in the works of Jan van Eyck is due to his attempt to recapture in a different medium some of that splendor and meticulous workmanship [...] he duplicated with the brush the work of goldsmiths in metal and gems. His painting is “jewellike” in a quite literal sense, meant to recapture that glow of pearls and precious stones which for him, as for Suger, still symbolized “celestial virtues” and seemed to reflect the radiance of the Light Divine.”¹

Edelstenen lijken reeds bij hun ontdekking in de oudheid aan te zetten tot mythevorming. Vanuit een interesse naar de magische krachten spraken deze objecten zowel wereldlijke en religieuze gezaghebbenden als steenbewerkers aan. Sindsdien zijn edelstenen niet meer weg te denken uit de menselijke geschiedenis. Maar uitgaan van een onveranderlijk begrip van het object en de weergave door duizenden jaren heen lijkt een te oppervlakkige stelling. Edelstenen werden bij de Vlaamse Primitieven steeds onder de noemer van ‘schitterende afwerking van kostbare stoffen en materialen’ geplaatst. Naar aanleiding van de recente tentoonstelling ‘Van Eyck: Een optische revolutie’ werd de aandacht opnieuw gevestigd op de meesterlijke hand van schilder.²

Echter kunnen edelstenen op panelen van Vlaamse meesters ook in de religieuze context van de bijbelvoorstelling geplaatst worden. De veronderstelling dat edelstenen een hogere symboliek van goddelijkheid uitdragen of aanzetten tot spirituele beleving refereert aan de idee van een religieuze perceptie. Om het ontvangen van beelden te begrijpen vanuit het oogpunt van Van Eyck en tijdgenoten maakt men in de kunstgeschiedenis gebruik van iconografische en iconologische inzichten. Erwin Panofsky publiceerde in de loop van de twintigste eeuw diverse canonieke bijdragen aan dit onderzoeksveld.³ Bovenstaand citaat is een voorbeeld van het sporadisch alluderen op een dieper begrip van edelstenen.

Er zijn immers enkele belemmeringen inherent aan het onderzoek naar de perceptie van paneelschilderijen van de Vlaamse Primitieven. Ten eerste zijn in de lange ontwikkelingsperiode van het christendom en de late middeleeuwen weinig tot geen primaire bronnen of egodocumenten te vinden vanuit het kijkersperspectief. Ten tweede is het begrip van een ‘receptie-esthetica’ relatief nieuw in het kunsthistorisch onderzoek. Kort na

¹ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting: its origins and character* (New York: Harper & Row, 1971), 69-70.

² ‘Van Eyck: Een optische revolutie’ in het Museum voor Schone Kunsten te Gent, 01/02 t.e.m. 30/04/2020

³ *Studies in Iconology* (1939) *Early Netherlandish Painting*, 2 vol. (1953) *Meaning in the Visual Arts* (1955).

Panofsky werd het geïntroduceerd in de Duitse literatuurwetenschappen en pas recent uitgebreid naar de kunstgeschiedenis door Janneke Wesseling aan de Universiteit van Leiden.⁴

Edelstenen komen voor in primaire religieuze bronnen en secundaire literatuur over hun voorkomen in de bijbel enerzijds en in kunsthistorische werken in de context van rijkdom en schildertechnische kunde anderzijds. Desondanks vormen ze zelden het hoofdonderwerp in een iconologisch onderzoek naar de artistieke weergave en receptie in christelijke narratieven. Deze thesis focust op de zenders in de overdracht van Gods' woord en spiritualiteit, namelijk de Kerk en de kunstenaars. Het doel is om tot een interpretatie van geschilderde edelstenen op panelen van de Vlaamse Primitieven van ca. 1430 tot 1510 te komen. Aan de hand van de religieuze en artistieke context waarin edelstenen voorkwamen werd een selectie van bijbelvoorstellingen en schilders gemaakt.

Volgens de hypothese dat verschillende religieuze percepties van edelstenen tot stand kwamen onder invloed van voorkeuren en waardebeoordelingen van de zender staat volgende onderzoeksvraag centraal: is er een verband tussen christelijke connotaties van edelstenen in geschreven religieuze bronnen en hun integratie in bijbelvoorstellingen van de Vlaamse Primitieven? Daarnaast wordt een deelvraag behandeld in deze thesis: is er een verband tussen de weergave van edelstenen in specifieke narratieven op paneel en katholieke contexten zoals reliekhouders en architectuur?

Het eerste hoofdstuk probeert een beknopte beschrijving te geven van het voorkomen van edelstenen in diverse geschreven bronnen. Vanuit de wetenschappelijke traditie ontstonden minerale en medicinale traktaten en werden edelstenen omsloten in algemene natuurkundige encyclopedieën. Traktaten zoals *Naturalis Historia* van Plinius de Oudere en *Mineralibus* van Albertus Magnus gaven aanzet tot lapidaria van een mengtype. Deze types behoren tot een symbolische traditie waarbij omschrijvingen van de eigenschappen van edelstenen gecombineerd werden met toewijzingen van magische krachten. Het lijkt alsof uit de variëteit aan steensoorten een arbitraire selectie werd gemaakt tot twaalf edelstenen in de bijbel. Deze veronderstelling wordt onderzocht aan de hand van contemporaine traktaten van kerkvaders en geestelijken en secundaire literatuur uit de jaren zeventig van de vorige eeuw. De mogelijkheid dat edelstenen metaforen konden zijn voor God of spirituele aspiraties wordt getoetst via passages uit de bijbel en vermeldingen in heiligenlevens. Er werden verschillende zoektermen gebruikt, namelijk specifieke steensoorten zoals saffier of de generieke term 'edelstenen'.

⁴ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Berlijn: Suhrkamp Verlag, 1970); Janneke Wesseling, *De volmaakte beschouwer: de ervaring van het kunstwerk en receptie-esthetica* (Amsterdam: Valiz, 2015).

In het tweede hoofdstuk wordt het christelijke begrippenkader uit de geschreven traditie toegepast op edelstenen in religieuze beeldende kunsten. Het uitgangspunt voor een iconografische interpretatie is het motief van de initiële zender van katholieke boodschappen, namelijk de Kerk. Op basis van beschikbare secundaire literatuur van Erwin Panofsky en Michelle Beghelli werd de keuze gemaakt om kerkarchitectuur en reliekhouders met de schilderkunst te vergelijken. Verschillende motieven om edelstenen al dan niet te integreren komen op die manier naar voren. Uiteenlopende waardebeoordelingen van edelstenen worden vervolgens afgewogen ten opzichte van de iconologische context van religieuze afbeeldingen en hun zenders. In functie van de specifieke selectie uit het oeuvre van de Vlaamse Primitieven werd gekozen voor drie mogelijke invalshoeken: het christelijke geloof, de beeldtaal van de kunstenaar en de invloed van de opdrachtgever. In deze analyses wordt het beeldende aspect steeds afgewogen tegenover de geschreven traditie uit het eerste hoofdstuk.

In het derde en laatste hoofdstuk worden inzichten van de religieuze iconografische traditie van edelstenen toegepast op panelen van de Vlaamse Primitieven. De specifieke beeldtaal van de meesters wordt geschetst aan de hand van het medium olieverf en de vormelijke beeldconventies van edelstenen. Vervolgens wordt een selectie van panelen gemaakt. Ten eerste werd gekozen voor een aantal bijbelvoorstellingen op basis van de inzichten uit de toegepaste kunsten van reliekhouders en architectuur enerzijds en op basis van exegetische tradities uit het bronnenonderzoek anderzijds. Alle panelen zijn op die manier gerelateerd aan het Laatste Oordeel en de Zondeval. Ten tweede werden werken van een aantal schilders geselecteerd op basis van de navolging van het Eyckiaanse motief, zo komen bijvoorbeeld Hans Memling en Dirk Bouts aan bod. Jan Van Eyck werd als uitgangspunt genomen op basis van secundaire literatuur van Erwin Panofsky en Marjolijn Bol. De selectie wordt geanalyseerd vanuit schildertechnische, compositorische en symbolische aspecten. Tot slot is het laatste hoofdstuk een kleine excursie om het belang van uitzonderingen op gangbare beeldconventies, door het onderzoek heen aan bod gekomen, te belichten. De resultaten van de analyse worden ten slotte uitgebreid besproken in het besluit.

2. Bronnenonderzoek: sporen van edelstenen in geschriften

2.1 Vermeldingen in het Oude en Nieuwe Testament

Het schetsen van een christelijk begrippenkader omtrent edelstenen start bij de bijbel waarin talloze vermeldingen te vinden zijn.⁵ In sommige passages maken edelstenen het hoofdonderwerp uit, in andere betreft hun bijdrage eerder een metafoor voor rijkdom of diepere connotaties. Een eerste vaststelling is het inconsistente gebruik van soortnamen wanneer men eenzelfde edelsteen wou benoemen. Ter illustratie nemen we de casus van de blauwe edelsteen. In de meeste religieuze bronnen werd de term ‘saffier’ gebruikt. Bij nader onderzoek blijkt echter dat de term ongegrond circuleerde vanwege vaak voorkomende naamverwarringen in herwerkingen van het Oude Testament. Op het ontstaansmoment, voor de christelijke tijdsrekening, waren saffieren nog niet bekend in het Latijnse Westen en waarschijnlijk wou men verwijzen naar het diepblauwe rotsgesteente ‘lapis lazuli’.⁶ De verwarring onder theologen werd nog groter wanneer men het Nieuwe Testament las. Voor het verwijzen naar de blauwe steen werd hier de benaming ‘jacint’ of ‘hyacint’ gebruikt, terwijl de saffiersoort toen wel al bekend was.⁷ Ondanks een inconsistente naamgeving bleef de boodschap behouden, zoals blijkt uit bepaalde typologische verbanden:

The contemplation of sapphires should raise men's souls to the contemplation of the heavenly kingdom. Saint John saw these stones second in the foundations of the celestial Jerusalem because they typify the second virtue, hope; for the same reason they were put in the second row of the High Priests rational, each stone is treated in similar fashion.⁸

Ondanks verschillende soortnamen door vertalingen en boekdelen heen werd steeds gealludeerd op dezelfde kleur van edelsteen.⁹ Reeds in de eerste samenstellingen van de *Vulgaat* moet er een besef van onderscheid geweest zijn. Zo behoren de edele gesteenten saffier en robijn eigenlijk tot eenzelfde soortgroep, de ‘gem

⁵ Met alle verwijzingen naar de bijbel wordt de Latijnse Vulgaat uit ca. 400 n. Chr. bedoeld, deze werd samengesteld met 39 boeken voor het Oude Testament vertaald uit het Hebreeuws en 27 boeken voor het Nieuwe Testament.

⁶ Ruth V. Wright en Robert L. Chadbourne, *Gems and Minerals of the Bible* (US: Harper & Row, 1970), 112-115.

⁷ Michelle Beghelli, “From the Bible to the Liber Pontificalis. Gems and precious stones in the Early Medieval churches: combinations, colours and contexts,” in *Gemstones in the first millennium AD: mines, trade, workshops and symbolism. International Conference, October 20th-22nd, 2015*, red. Alexandra Hilgner, Susanne Greiff en Dieter Quast. (Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2017), 239: “The jacinth is also mentioned in a metaphorical context in the Pastoral rule written by Gregory the Great around 590, where it is described as a sky-blue (cerulean) stone.”

⁸ Joan Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance particularly in England* (Oxford: Clarendon Press, 1922), 76.

⁹ Ruth en Chadbourne, *Gems and Minerals of the Bible*, 80-82 en 112-115.

corundum'. Het is slechts door de dieprode kleur dat robijnen zich onderscheidten in naamgeving, want lichtere tinten werden vooralsnog 'roze saffier' genoemd.¹⁰

Een tweede vaststelling betreft dat er twee beduidend lange passages zijn waar edelstenen het hoofdonderwerp uitmaken. Over het algemeen werd de bijbel zo gepercipieerd dat hoe uitgebreider een gegeven beschreven stond, hoe groter het belang dat men eraan hechtte.¹¹ De twee betreffende passages komen respectievelijk uit het Oude en Nieuwe Testament.

Het boek *Exodus* omschrijft de uittocht van de Israëlieten uit Egypte naar het beloofde land onder leiding van Mozes. Boeken vijftientig tot eenendertig beschrijven hoe hij de opdracht kreeg om het Tabernakel te bouwen, een tempel die meereist met zijn volk op weg naar Kanaän.¹² De daaropvolgende passages geven naast de inrichting van de tempel tevens een beschrijving van de kledij van hogepriester Aaron. Ex. 28:15-30 geeft een gedetailleerde opsomming van twaalf edelstenen die op een welbepaalde manier bevestigd moeten worden op de borstplaat van de priestermantel. Op die manier draagt de priester symbolisch de twaalf stammen van Israël op zijn hart naar Gods' opdracht aan Mozes.¹³ De tweede passage staat helemaal aan het einde van het Nieuwe Testament in het boek *Openbaring van Johannes*. In deze Apocalyps krijgt Johannes visioenen van God over het lot van de mens op het einde der tijden. In Openb. 21:18-20 is te lezen:

De muur was gemaakt van jaspis, en de stad zelf was van zuiver goud, helder als glas. De grondstenen van de stadsmuur waren versierd met allerlei edelstenen. De eerste was van jaspis, de tweede van azuursteen, de derde kornalijn, de vierde smaragd, de vijfde sardonyx, de zesde sarder, de zevende chrysoliet, de achtste aquamarijn, de negende topaas, de tiende turkoois, de elfde granaat en de twaalfde amethyst.¹⁴

¹⁰ Ruth en Chadbourne, *Gems and Minerals of the Bible*, 107: "Ruby, so distinctive in color, has a name and classification entirely of itself. All other colors of the gem corundum are called sapphires; even pale-red stones are pink sapphires. As the color grades into deeper rose and darker red hues, the gem becomes ruby."

¹¹ William Jones, *History and mystery of precious stones* (Londen: Richard Bentley and Son, 1880), 2-3: "The minute description of the jewels in the twenty-eighth chapter of Exodus indicates the symbolical reverence attached to them even by the Israelites"; Edward, Clapton, *The precious stones of the Bible: descriptive and symbolic. Being a treatise on the breast plate of the high priest, and the foundation of the New Jerusalem with a brief history of each tribe and each Apostle* (Londen: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & co, 1899), VIII-IX.

¹² Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Exodus 25-31," laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/EXO.25/Exodus-25>.

¹³ Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Ex. 39:6-7," laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/EXO.39/Exodus-39>: "Men graveerde de namen van Israëls zonen in de onyxstenen, zoals men zegelstenen snijdt, men vatte de stenen in gouden kassen en zette ze op de schouderstukken van de priestershort, om de Heer aan de Israëlieten te herinneren; zo had de Heer het Mozes opgedragen."

¹⁴ Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Openb. 21:18-20," laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/REV.21/Openbaring-21>.

Een derde vaststelling betreft dat de meeste metaforische vermeldingen van edelstenen in het Oude Testament voorkwamen. In het eerste boek *Genesis* werd onmiddellijk een oorsprong van edelstenen gelegd in de paradijsrivieren.¹⁵ Dit gegeven werd nogmaals bevestigd in *Ezechiël* wanneer koning Tyrus op de proef gesteld werd vanwege zijn hoogmoedige claim van bezit van goddelijkheid: “Eens was jij een toonbeeld van perfectie, [...] Je leefde in Eden, in de tuin van God, en je was bekleed met een keur van edelstenen: met robijn, topaas, aquamarijn, met turkoois, onyx en jaspis, met saffier, granaat en smaragd, gevat in gouden zettingen. Op de dag dat je geschapen werd lagen ze klaar.”¹⁶ Daarnaast kan de eerdere vermelding van de priesters’ borstplaat in *Exodus* teruggevonden worden in beschrijvingen van koninklijke kledij en attributen. In verschillende passages werden edelstenen expliciet vermeld in de versiering van een kroon, bijvoorbeeld van koning David.¹⁷ Bovendien werd de kroonmetafoor symbolisch gebruikt: “Op die dag zal God, de HEER, zijn volk als een kudde in veiligheid brengen. Als edelstenen in een kroon zullen ze fonkelen op zijn land.”¹⁸ De connotatie van edelstenen met rijkdom en aardse verlokkingen werd eveneens in andere metaforen gebruikt, bijvoorbeeld in *Job* om de waarde van wijsheid te duiden of in *Spreuken* om de verachting van steekpenningen te verhogen.¹⁹

Tot slot kunnen diverse voorbodes van edelstenen op de muren van het nieuwe Jeruzalem uit de *Openbaring* gevonden worden in het Oude Testament. In het tweede *boek der Kronieken* zijn meerdere passages te vinden die vertellen hoe de tempel van Salomon bekleed werd met edelstenen als teken van zijn rijkdom en goddelijkheid.²⁰ Daarnaast beschrijft *Jesaja* het nieuwe Jeruzalem als hoop voor de Joodse ballingen in Babylonië als volgt: “Ik maak je torens van robijn, je poorten van beril, je muren van kostbare stenen.”²¹

In het Nieuwe Testament daarentegen zijn, naast de passage in de *Apocalyps* van Johannes, slechts enkele terloopse vermeldingen te vinden. Bijvoorbeeld in het eerste *boek der Korintiërs* werden edelstenen gebruikt om Jezus als fundament van een christelijke samenleving der apostelen te benadrukken: “Want niemand kan

¹⁵ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Gen. 2:10-14,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/GEN.2/Genesis-2>.

¹⁶ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Ezech. 28:12-13,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/EZK.28/Ezechi%C3%ABl-28>.

¹⁷ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 2 Samuel 12:30,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/2SA.12/2-Samuel-12>.

¹⁸ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Zacharia 9:16,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/ZEC.9/Zacharia-9>.

¹⁹ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Job 28:1-20,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/JOB.28/Job-28>; Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Spreuken 17:8,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/PRO.17/Spreuken-17>.

²⁰ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 2 Kron. 3:6,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/2CH.3/2-Kronieken-3>: “Als extra versiering liet hij de wanden met edelstenen bezetten.”

²¹ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Jesaja 54:12,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/ISA.54/Jesaja-54>.

een ander fundament leggen dan er al ligt – Jezus Christus zelf. Of er op dat fundament nu verder wordt gebouwd met goud, zilver en edelstenen of met hout [...]”²²

2.2 Religieuze en minerale lapidaria uit de oudheid en de middeleeuwen

De letterlijke geboorte van edelstenen werd in de bijbel reeds in *Genesis* geduid, maar hun oorsprong in een religieus gebruik werd in andere bronnen elders gelegd.²³ In de klassieke oudheid stonden gegraveerde edelstenen al symbool voor de aanwezigheid van goden. Volgens antieke filosoof Proclus Diadochus (412-485) werd de edelsteen op die manier verheven van corrupt aards object tot een goddelijk teken: “As in the case of ancient lapidaries and herbals, each god was believed to be sympathetically represented by certain plants or stones.”²⁴ Na de klassieke periode is het vooral in de Assyrische en Babylonische tijd dat waardevolle stenen werden vergeleken met spirituele deugden.²⁵

Vanaf deze periode is de sprong naar een vroege christelijke interpretatie niet veraf. De eerste kerkvaders gingen de magische krachten van edelstenen koppelen aan christelijke verhaallijnen en deugden.²⁶ Zo verbond Augustinus van Hippo (354-430) in zijn invloedrijke commentaar op *Genesis* de variëteit aan edelstenen in de paradijselijke rivieren met de vier kardinale deugden.²⁷ Epiphanius van Salamis (ca. 310-403) schreef een traktaat in de vorm van een brief naar de bisschop van Tyre over de twaalf edelstenen op de borstplaat van de hogepriester, waarbij: “The special virtues of each stone are also given, and this treatise may be regarded as the prototype of all the Christian writings on the symbolism of stones.”²⁸

Daarnaast verbond Gregorius de Grote (ca. 540-604) de specifieke symboliek uit de bijbel eveneens met een lijst edelstenen die overeenstemden met de negen orden der engelen.²⁹ De middeleeuwse theologie stond

²² Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 1 Korin. 3:11-12,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/1CO.3/1-Korinti%C3%ABrs-3>.

²³ David Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response* (Londen: The university of Chicago press, 1989), 88-89.

²⁴ Freedberg, *The power of images*, 88.

²⁵ George Frederick, Kunz, *The curious lore of precious stones: being a description of their sentiments and folklore, superstitions, symbolism, mysticism, use in medicine, protection, prevention, religion, and divination, crystal gazing, birthstones, lucky stones and talismans, astral, zodiacal and planetary* (Londen: J.B. Lippincott Company, 1913), 235: “It is not only in the works of the Fathers of the Christian Church that we find precious stones used as similes of religious virtue.”

²⁶ Al waren kerkvaders het onderling niet altijd eens, lees: Jones, *History and mystery of precious stones*, 135.

²⁷ Marjolijn Bol, “Gems in the Water of Paradise. The iconography and reception of heavenly stones in the Ghent Altarpiece,” in *Van Eyck Studies. Papers presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, red. C. Currie, B. Franssen, V. Henderiks, C. Stroo en D. Vanwijnsberghe. (Leuven: Peeters, 2017), 37.

²⁸ Kunz, *The curious lore of precious stones*, 16-17.

²⁹ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 79: “Gregory the Great gives a list of the stones appertaining to the nine orders of Angels: sard to the Seraphim, topaz to the Cherubim, jasper to the Thrones, chrysolite to the Dominations, onyx to the Principalities, beryl to the Powers, sapphire to the Virtues, carbuncle to the Archangels, and emerald to the Angels.”

erom bekend externe invloeden uit bijvoorbeeld de filosofie en astrologie te incorporeren indien deze een meerwaarde boden aan de christelijke boodschap. Dit had verregaande gevolgen voor de receptie van liturgische afbeeldingen.³⁰ (cfr. 3.1 waardebepalings)

Edelstenen werden niet enkel door kerkvaders geïntegreerd in het christendom, ze pasten eveneens in de invloedssfeer van de klassieke filosofen. Het is niet vroeger dan de 1^e eeuw na Christus dat Philo van Alexandrië (20 v.Chr. - 50 n. Chr.) een poging waagde om de platonische filosofie te harmoniseren met de bijbelse geschriften. Op datzelfde moment verschenen de eerste allegorische boeken over edelgesteenten. Beide elementen vonden hun weg naar de middeleeuwse exegese en naar de beeldende kunsten.³¹ Volgens Anna C. Esmeijer heerst in de ‘visuele exegese’ de idee dat contemplatie van afbeeldingen een opstap is naar de benadering van het goddelijke, analoog met de neoplatonische doctrine dat de zichtbare werkelijkheid een afspiegeling is van de onzichtbare realiteit van de ideeënwereld.³²

De platonische idee staat enerzijds onrechtstreeks beschreven in de bijbel, bijvoorbeeld in de brieven van Paulus aan de Romeinen: “Zijn onzichtbare eigenschappen zijn vanaf de schepping van de wereld zichtbaar in zijn werken, zijn eeuwige kracht en goddelijkheid zijn voor het verstand waarneembaar. Er is niets waarvoor zij te verontschuldigen zijn.”³³ Anderzijds werd deze bevestigd door de Latijnse kerkvaders Hiëronymus van Stridon (347-420) en Augustinus van Hippo.³⁴

De inpassing van edelstenen in de platonische en vroegchristelijke gedachtegang was gefundeerd op twee intrinsieke eigenschappen van het object; de associatie met kostbaarheid en helderheid. Ten eerste werden edelstenen in de bijbel vermeld als metaforen voor het kostbaarste bezit. Een waardeoordeel kon krachtiger worden in een vergelijking met edele gesteenten: “De wijsheid is niet te koop voor enig goud, nog kan ze in

³⁰ Jeffrey F. Hamburger, inleiding tot *The Mind's Eye. Art and theological Argument in the Middle Ages*, onder redactie van F. Jeffrey Hamburger en Anne-Marie Bouché (VS: Princeton University Press, 2006), 4: “Medieval theology had many branches [...] all of which had far-reaching ramifications when it came to the reception as well as the formulation of medieval images.”

³¹ Anna C. Esmeijer, *Divina Quaternitas: A Preliminary Study In the Method and Application of Visual Exegesis* (Assen: Gorcum, 1978), 10: “[...] Various elements from these works found their way into medieval exegesis and thence into medieval art.”

³² Esmeijer, *Divina Quaternitas*, 2.

³³ Morton Nirenberg, “Reviewed Work: Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert by Christel Meier,” *German Issue* 94, nr. 3 (1979): 622: “Biblical legitimation for the study of nature as a means of coming to recognize the greater glory of the Creator is offered in Paul's Epistle to the Romans (I, 20): “For the invisible things of him from the creation of the world are clearly seen, being understood by the things that are made, even his eternal power and Godhead.”

³⁴ Frans Van Liere, *An introduction to the medieval bible* (VK: Cambridge University Press, 2014), 120: “God speaks to us not only directly, through his words, but also through the things that are signified by the words.” ; Jeffrey F. Hamburger en Anne-Marie Bouché, reds. *The Mind's Eye. Art and theological Argument in the Middle Ages* (VS: Princeton University Press, 2006), 415: “As Augustine pointed out, only those with mental vision are able to resist the attraction of physical objects and see the invisible, an argument reiterated throughout the Middle Ages [...]”

zilver worden afgewogen. Kostbaarder is ze dan het goud van Ofir, dan de duurste onyx of saffier.”³⁵ Ten tweede kon de eigenschap van transparantie alluderen op het goddelijke licht naar analogie met de Platonische lichtmetafoor. Bijvoorbeeld in *Openbaring* werd het bovennatuurlijke karakter van de hemel benadrukt met deze vergelijking: “De stad schitterde door Gods luister, met een schittering als van een edelsteen, als een kristalheldere jaspis.”³⁶ Daarnaast werd in diverse bijbelpassages God impliciet gelijkgesteld aan de edelsteen die in staat was het licht door te laten. In Job 28:1-10 werd een zoektocht naar het goddelijke licht in de donkere rotsen beëindigd met de vondst van een aantal saffieren. Op die manier werd gesuggereerd dat God zijn heilige en bovennatuurlijke kwaliteiten had achtergelaten in deze waardevolle stenen.³⁷

Daarnaast had Plato zelf een mening over de oorsprong van de edelsteen. Volgens hem werden deze objecten als geanimeerde substanties geproduceerd uit een soort fermentatie van de levendmakende intelligentie die neerdaalt vanuit de sterren.³⁸ De meeste filosofen probeerden een fysieke verklaring voor de oorsprong van edelstenen te zoeken, het is daarom merkwaardig dat Plato zich liet verleiden tot een meer romantische uitspraak.³⁹

Een tweede antieke filosoof die zijn invloed had op de legitimatie van edelstenen was Aristoteles (ca. 384-322 v.Chr.). Een van zijn inzichten, “kunst kan de natuur imiteren”, werd bijvoorbeeld gebruikt door de Duitse theoloog Albertus Magnus (1200-1280) in zijn boek *Mineralibus*. Met dit citaat wou Magnus een aantal soorten edelsteenimitaties verantwoorden die aantonen op welke manieren kunst de natuur kon nabootsen zonder frauduleus te zijn.⁴⁰ Menselijke nabootsingen in de religieuze kunst zijn dus zinvol in hun weg naar de ultieme Verlossing.⁴¹ Daarnaast oefende Aristoteles onrechtstreeks een invloed uit met het traktaat *Ethica Nicomachea*, waarin hij een uitbreiding gaf op Plato’s introductie van de vier klassieke deugden; prudentia, iustitia, fortitudo en temperantia.⁴² In het vroege christendom werden de vier klassieke deugden opgenomen in de zeven christelijke deugden en later verder aangevuld met drie theologische.⁴³ Zoals

³⁵ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Job. 28:15-16,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/JOB.28/Job-28>.

³⁶ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Openb. 21:11,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/REV.21/Openbaring-21>.

³⁷ Clapton, *The precious stones of the Bible: descriptive and symbolic*, XIII.

³⁸ Jones, *History and mystery of precious stones*, 131-132.

³⁹ Bol, “Gems in the Water of Paradise,” 38.

⁴⁰ M.A.H. Bol, “Coloring Topaz, Crystal and Moonstone - Factitious gems and the imitation of art and nature, 300-1500,” in *Fakes!? Hoaxes, Counterfeits and Deception in Early Modern Science*, red. Marco Beretta en Maria Conforti. (Sagamore Beach: Science History Publications Ltd, 2014), 110; Pliny the Elder, *Natural History: book 37*, vert. Rackham H, Jones W.H.S, Eichholz D.E. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014), LXXV en LXXVI.

⁴¹ Bol, “Coloring Topaz, Crystal and Moonstone,” 121.

⁴² Jasmijn Bovendeert, “Kardinale deugden gekerstend. De vier kardinale deugden vanaf Ambrosius tot het jaar 1000,” (Doctoraatsverhandeling, Radboud Universiteit Nijmegen, 2007), 40-67.

⁴³ Bovendeert, “Kardinale deugden gekerstend,” 148-164.

eerder vermeld in dit hoofdstuk is de projectie van de deugdenethiek op de magische krachten van edelstenen een mogelijkheid om deze objecten te legitimeren in het christelijke begrippenkader. Bijvoorbeeld het gesteente ‘beryl’ dat heilzaam werkte tegen hypocrisie stond in overeenstemming met de deugd rechtvaardigheid en ‘topas’ als symbool voor vriendschap en goddelijke liefde stond gelijk aan de deugd van het geloof.⁴⁴

De traditie van religieuze geschriften over edelstenen ontwikkelde zich verder door de middeleeuwen heen en mengde zich met een meer wetenschappelijke traditie van lapidaria. Volgens A.M. Bastings zijn een aantal types te onderscheiden:

Het minerale type waarbij enkel een beschrijving en eigenschappen gegeven wordt, bijvoorbeeld stenenboeken van Damigeron en Marbod van Rennes. Ten tweede het symbolische type, dit was zeer geliefd in de middeleeuwen, zoals van Beda en Hugo van St.-Victor. Ten derde het mengtype met zowel eigenschappen, beschrijvingen en symbolische interpretaties. Het eerste stenenboek van dit type is van Epiphanius van Salamis. Ten vierde het medicinale type met voorbeeld Hildegard van Bingen. Tot slot de encyclopedieën die de complete biologische wetenschap omvatten en een deel aan edelstenen is gewijd. Bekende auteurs zijn Plinius, Isidorus van Sevilla, Thomas van Cantimpré, Jacob van Maerlant, Bartholomaeus Anglicus en Albertus Magnus.⁴⁵

Onderlinge invloeden tussen de types was niet uitgesloten en zorgde ervoor dat attributies van magische eigenschappen of christelijke interpretaties van edelstenen doorleefden. Het alfabetisch geordende minerale stenenboek van Marbod van Rennes (1035-1123) beïnvloedde een hele reeks anonieme lapidaria uit de dertiende en veertiende eeuw wat uiteindelijk leidde tot het invloedrijke werk *Mineralibus* van Albertus Magnus.⁴⁶ Naast het minerale type is de edelsteen in een medische context misschien wel de belangrijkste tak van wetenschappelijke lapidaria.⁴⁷ De uitgesproken geneeskrachtige eigenschappen omschreven in *Physica* van Hildegard van Bingen, zoals het dragen van een smaragd om de nek tegen hart- of maagpijn,⁴⁸ vonden weerklank in stenenonderdelen van algemene encyclopedieën. Bovendien werden opmerkelijke medische attributies van edelstenen, bijvoorbeeld als hulpmiddel tegen menstratiepijn en ‘het bloeden van vrouwen,’ bij verschillende auteurs herhaald.

⁴⁴ Morton, “Reviewed Work: Gemma Spiritualis,” 622.

⁴⁵ A.M. Bastings, “Edelstenen bij Maerlant en Ruusbroec,” *Scientiarum Historia* 21, nr. 2 (1995): 96.

⁴⁶ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 83.

⁴⁷ John M. Riddle, “Lithotherapy in the Middle Ages...: Lapidaries Considered as Medical Texts,” *Pharmacy in History* 12, nr. 2 (1970): 39-44.

⁴⁸ Michel Deruyttere, *Markante vrouwen in de geneeskunst* (Antwerpen: Houtekiet, 2014), 170-182.

In *Der naturen bloeme*, wat op zich al een vertaling blijkt van het eerdere werk *de Natura Rerum* van Thomas van Cantimpré (ca. 13e eeuw), vermeldde Jacob Van Maerlant: “Gagates es .i. steen al swart licht ende ne bore ard jn licia was hi eerst vonden [...] vrouwen die menstrua ybreken die doet hi thant ynesen.”⁴⁹ Dezelfde eigenschappen voor deze steensoort zijn terug te vinden in *De proprietatibus rerum* van Bartholomaeus Anglicus.⁵⁰ De zogenaamd medische krachten balanceerden op een dunne grens met magische en wonderbaarlijke attributies aan edelstenen. Interpretaties spraken elkaar eveneens tegen, bijvoorbeeld in het geval van de amethyst. Plinius de Oudere (ca. 23-79 n.Chr.) verklaarde het volgende: “The Magi falsely claim that the amethyst prevents drunkenness, and that it is this property that has given it its name.”⁵¹ Terwijl Van Maerlant in de dertiende eeuw toch opnieuw het oude geloof van een hulpmiddel tegen dronkenschap aan deze edelsteen toeschreef.⁵²

Tot slot had het stenenboek van Epiphanius van Salamis, als prototype van beschrijvingen van eigenschappen en christelijke symboliek, zijn invloed op lapidaria van het symbolische type. Een breder publiek werd bereikt door de integratie in literatuur van gezaghebbende monniken. Bijvoorbeeld Amatus van Montecassino (1010-1078) schreef letterlijk over de twaalf edelstenen en de stad van het hemelse Jeruzalem in *De Duodecim Lapidibus et Civitate Caelisti Hierusalem* en in het handschrift *De sacramentis christianae fidei* verbond Hugo van Sint-Victor (1096-1141) edelstenen met zijn theologische en mystieke ideeën over engelen en natuurwetten.⁵³

De verspreiding van het symbolische type vond echter vooral een bredere inbedding in de christelijke wereld via het volksgeloof en de vertaling naar de populaire cultuur. “The virtues attributed to the gems are for the most part not medicinal in character, but are rather the wonder-working properties made familiar by lapidaries of the popular type.”⁵⁴ In dit verband stipt Joan Evans aan dat het gewicht van filosofische en exegetische geschriften de geloofwaardigheid van religieuze edelstenen misschien net onderuit haalt en daarentegen van

⁴⁹ Barbara Swater, “De teksttraditie van Jacob van Maerlant’s *Der Naturen Bloeme*,” *Voortgang* 12, nr. 2 (1991): 181-188; Jacob Van Maerlant, “*Der naturen bloeme*,” red. Maurits Gysseling en Instituut voor Nederlandse Lexicologie. (Antwerpen: Standaard Uitgeverij, 1998), 15620-15630.

⁵⁰ Bartholomaeus Anglicus en M. C. Seymour, *On the Properties of Things: John Trevisa’s Translation of Bartholomaeus Anglicus De Proprietatibus Rerum: a Critical Text*, vert. John Trevisa (Oxford: Clarendon press, 1975), 851-52: “De gagate. Capitulum xlviii. Gete hatte gagates and is a boystous stoon and neuer Jae lesse it 35 is precious. [...] Also it is yseyde pat pis stone helpen [a3eins] fantasies and a3ens trauaylynge of feendes by nighte. Also fumosite perof excitep menstrua if it is wipdrawe by 20 ony happe. Also it is yseyde pat it swagep wombe ache if pe stomak is mystorned by ony way. Also it helpen aeins wicchecraft and fordop harde enchaumentenz, as it is yseyde in lapidario, and spedep faste birpe and helpith hire pat trauailep of childe, as it is yseyde in lapidario.”

⁵¹ Pliny, *Book 37*, XL.

⁵² Van Maerlant, “*Der naturen bloeme*,” 15065-15075.

⁵³ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 72.

⁵⁴ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 86.

een bevrijding van de Latijnse prototypes kan gesproken worden.⁵⁵ De exegetische projectie van christelijke deugden op de magische edelsteen werd grotendeels gefundeerd op een vertrouwdheid met de wonderbaarlijke eigenschappen bekend uit profane lapidaria.⁵⁶ Bovendien was op het moment dat de educatieve kloof tussen geestelijken en leken verkleinde de verbinding van christelijke deugden met edelstenen reeds gemaakt in populaire stenenboeken.⁵⁷

Daarnaast plaatsen de volkstalige traktaten een steeds positieve afstraling van magische krachten op devotionele voorwerpen in een ander perspectief. De voorgaande paragrafen kunnen de indruk wekken dat edelstenen zondermeer passen in de christelijke ethiek. Echter bewijzen de vele sporen van rechtvaardigingen in exegetische geschriften misschien net het tegendeel. In populaire lapidaria zijn eveneens stellingen te vinden die een keerzijde tonen van het adoreren van kostbare gesteenten. Vanuit eender welke overtuiging, hetzij voor hun decoratieve meerwaarde van prestige en rijkdom, hetzij voor een christelijke boodschap van goddelijke aanwezigheid, blijven de basisprincipes die hen relevant maken als psychologisch teken hetzelfde.⁵⁸ Joan Evans nuanceert in haar boek dat edelstenen geen vaststaand gegeven waren. De zonden van de persoon die de edelstenen draagt als juweel stralen af op het object en op die manier kon de edelsteen zijn deugdelijke krachten verliezen.⁵⁹ Ook in de bijbel zijn vermeldingen te vinden van meervoudige interpretaties:

The attitude towards the gemstones in the Bible, however, is anything but univocal. Exactly as other elements characterised by a high symbolic value, such as purple dye or gold, the gems are associated with the most holy as well as with the most evil figures and things. For example, as was just mentioned, in the Book of Revelation, precious stones are used to symbolise the magnificence of the New Jerusalem but, in the same book and precisely in the vision of the Whore of Babylon, they turn into a metaphor for human vanity and greed.⁶⁰

Tot slot werden edelstenen vermeld in specifieke typologische bijbelcommentaren. Deze methode van exegese zoekt allegorische analogieën tussen evenementen en personages uit het Oude en Nieuwe Testament

⁵⁵ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 53: “At the same time the rapid growth of vernacular literature brought a new influence to bear upon the form of lapidaries, and to a certain extent freed those types which were translated into the modern tongues from the domination of their Latin prototypes [...]”

⁵⁶ “The virtues attributed to the gems are for the most part not medicinal in character, but are rather the wonder-working properties made familiar by lapidaries of the popular type” in Hoofdstuk IV, Evans Joan, pg. 86

⁵⁷ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 74.

⁵⁸ Meyer Schapiro, *Late Antique, early Christian and Mediaeval art. Selected papers*, (Londen: Chatto & Windus, 1980), 8: “the religious symbolism itself depends largely on the same basic properties of objects which make them relevant as psychological signs [...]”

⁵⁹ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 64.

⁶⁰ Beghelli, “From the Bible to the Liber Pontificalis,” 233.

om prefiguraties van Jezus te vinden in de verantwoording van een uitverkoren Messias.⁶¹ Teksttradities kennen vaak een afspiegeling in de visuele exegese en bepaalde beeldconventies van christelijke voorstellingen staan specifiek in het teken van prefiguraties.⁶² Er kunnen zowel didactische als mystieke motivaties voor zijn; “since it can be used both in the sense of a concrete representation or illustration and in the sense of a prototype, a prefiguration of something higher.”⁶³

Uit voorgaande paragrafen kunnen twee typologieën met het boek *Openbaring* gevonden worden in het Oude Testament, namelijk in boek *Genesis* en *Exodus*. Ten eerste de uitgebreide beschrijving van edelstenen op Aarons’ borstplaat als onderdeel van de priesterkledij in Ex. 28:4-22. Het graveren met respectievelijk de twaalf Israëliische stammen wordt een prefiguratie van de komst van de twaalf apostelen in het Nieuwe Testament.⁶⁴ In religieuze lapidaria en exegeses werd bevestigd dat God de twaalf apostelen van het lam heeft aangewezen met de oude stammen in gedachten, aldus te lezen in Matt. 19:28: “[...] wanneer de mensenzoon in zijn majesteit zal zetelen op zijn troon, zullen ook jullie die mij gevolgd zijn plaatsnemen op de twaalf tronen en rechtspreken over de twaalf stammen van Israël.”⁶⁵ Ten tweede werd de oorsprong van edelstenen in de paradijsrivieren verbonden met de edele gesteenten als fundament voor de muren van het hemelse Jeruzalem in de Apocalyps. Marjolijn Bol past als eerste deze typologische stelling toe op haar picturaal stenenonderzoek:

In theological writings of the fifteenth century the typological analogies of the Old and New Testament, and accordingly the many parallels between the two versions of Paradise, were fervently debated. In Genesis, in the verses describing how the ‘Lord God planted eastward in Eden’ a garden of earthly delights, we read for instance that parallel to Revelation’s New Jerusalem ‘the tree of life was in the midst of the garden’ and, again similarly, it includes a river that ‘went out of Eden to water the garden [...]’.⁶⁶

⁶¹ Hamburger en Bouché, *The Mind’s Eye*, 133-134.

⁶² Van Liere, *An introduction to the medieval bible*, 119: “Typological exegesis not only informed medieval Bible commentaries; we often find it expressed in visual forms of exegesis.”

⁶³ Esmeijer, *Divina Quaternitas*, 31; een bekend voorbeeld van visuele prefiguraties als didactisch instrument zijn de *Bible Pauperum* en *Bible Moralisée*, lees: Esmeijer, *Divina Quaternitas*, 58; Van Liere, *An introduction to the medieval bible*, 247-49.

⁶⁴ Jones, *History and mystery of precious stones*, 6: “The twelve apostles were represented symbolically by precious stones, and they were called the “Apostle” gems [...]”

⁶⁵ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Matt. 19:28,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/MAT.19/Matte%C3%BCs-19>; Jones, *History and mystery of precious stones*, 6; Clapton, *The precious stones of the Bible: descriptive and symbolic*, preface XV.

⁶⁶ Bol, “Gems in the Water of Paradise,” 36.

2.3 Vermeldingen in heiligenlevens en teksten van mystici

De voorkeuren en interpretaties van edelstenen in minerale en religieuze lapidaria, verschillende mengtypes en onderdelen in compendia vonden daarnaast weerklank als metaforen in heiligenlevens. Enkele exemplarische vermeldingen worden aangehaald aan de hand van de *Legenda Aurea* (1275) van Jacobus de Voragine. Vervolgens wordt de invloed van christelijke interpretaties van edelstenen verder aangetoond met een aantal geschriften van mystici.

Ten eerste werd Johannes de Evangelist niet enkel gelinkt aan edelstenen door de uitgebreide vermelding in het boek *Openbaring* maar eveneens via zijn eigen hagiografie. Er wordt notie genomen van de heilige Johannes die wortels van bomen in fijn goud en kiezelstenen uit de zee in edelstenen zou veranderen.⁶⁷ Verder kan een korte vermelding in de *Legenda Aurea*, “the small broken pieces of gems he reformed into their first nature,” een verwijzing zijn naar het oorspronkelijke voorkomen in de paradijsrivieren.⁶⁸ Een tweede metaforische verwijzing naar een bijbelpassage is te vinden bij de heilige Sint-Maarten van Tours. De legende zegt dat hij reeds in zijn jonge jaren bekend stond voor het delen van zijn bezittingen en ooit een deel van zijn mantel had afgesneden met zijn zwaard voor een bedelaar.⁶⁹ Naar aanleiding van de heropbouw van de aan hem toegewijde kathedraal van Tours in 590 werd een gedicht graveerd in de muren. De legende van de mantel werd hiermee uitgebreid:

You who wish to know the deeds of blessed Martin, Here, can learn concisely about the man’s marvels. For example, when the holy man himself gave the needy man his tunic,

And a small part of the tunic was left to him, Because the short sleeves on the arms did not cover them, The hand of this man was seen covered with gems.⁷⁰

Dit fragment vertoont sterke overeenkomsten met de passage over Aarons’ borstplaat in *Exodus*. De idee dat de priesterkledij en bij uitbreiding deze van heiligen bestaat uit edelstenen komt hier opnieuw naar voren. Edelstenen werden op die manier een autonome indicatie van heilige figuren. Dit werd ook bevestigd in een ander verhaal van de Voragine, namelijk over de heilige Thomas. De apostel ontmoette op een gegeven moment in de vertelling een jong koppel dat graag wou trouwen. Hij vertelde hen dat een goddelijke zegening tot hen zou komen. De voorspelling werd werkelijkheid en de figuur van God werd als volgt getypeerd: “[...]”

⁶⁷ William Caxton, “The Golden Legend of Jacobus de Voragine 1275,” in *Temple Classics*, red. F.S. Ellis. (Londen: J.M. Dent & Sons, 1900), 72-78.

⁶⁸ Caxton, “The Golden Legend,” 75.

⁶⁹ Sherry L. Reames, “Saint Martin of Tours in the “Legenda aurea” and Before,” *Viator* 12, nr. 1 (1981): 131-132.

⁷⁰ Herbert L. Kessler en Marianna S. Simpson, reds. *Studies in the history of Art: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages* (Londen: The Univeristy Press of New England, 1985), 76-77.

and when he and his wife had eaten of the fruit they fell asleep, and they had one semblable dream. For them seemed that a king adorned with precious stones embraced them, and said [...].”⁷¹

Daarnaast traden edelstenen als metafoor op in hagiografieën om complexe mystieke concepten uit de bijbel duidelijk te maken. Volgens de legende liep Sint-Sebastiaan van Narbonne op een wandeling twee christelijke martelaren tegen het lijf die hem vroegen om het vertrouwen en de kracht op bekeringsstocht te gaan in het Romeinse Rijk. De martelaar Tranquillinus ontmoette na dagen stappen op zijn beurt twee gerechtelijke provoosten en startte een gesprek met hen. In deze dialoog werd een poging ondernomen het monotheïsme en het belang van scheiding tussen lichaam en ziel van de mens te verantwoorden. Een krachtige beeldspraak ontwikkelde zich rond de edelsteen: “The gold of the ring is the body human, and the precious stone signifieth the soul which is enclosed in the body. The body and the soul make a man, like as the gold and the precious stone make a ring, and much more precious is the man to Jesus Christ than the ring is to thee.”⁷²

Tot slot is er een verband tussen symbolieken van edelstenen en geschriften van mystici. Ten eerste was Hildegard van Bingen (ca. 1098-1179) niet enkel een belangrijke vertegenwoordiger van het medicinale type in middeleeuwse lapidaria, maar tevens een gekende mystica in navolging van de abt Bernardus van Clairvaux.⁷³ In de *Liber Scivias* omschreef van Bingen haar visioen van de wijsheid dat zich in de gedaante van Sofia belichaamde in de Maagd Maria. De wijsheid werd voorgesteld in een wit zijden kleed en groene mantel bezet met edelstenen. “De edelstenen zijn voor Hildegard aanmerkelijk meer dan versiering: zij stralen zuiverende, helende energie uit. [...] zijn een teken voor de mens, aan wie de hele schepping is toebedeeld en waarvoor hij verantwoordelijk is,” aldus Ingrid Riedel.⁷⁴

Maar niet elke vrouwelijke mystica maakte een strikt onderscheid tussen vermeldingen van edelstenen en de neerslag van haar visioenen. In de revelatie van de heilige Birgitta van Zweden (ca. 1303-1373) zijn verschillende religieuze connotaties van edelstenen terug te vinden, gerelateerd aan de Maagd Maria. Enerzijds verbond ze de magische krachten van edelstenen met christelijke deugden die afstraalden op Maria: “O mijn Vrouwe, O Maagd Maria [...] mijn kracht en mijn zoetheid, moge uw meest heilige armen, uw handen en uw vingers gezegend en eeuwig geëerd worden boven alle kostbare edelstenen, die vergelijkbaar

⁷¹ Caxton, “The Golden Legend,” 25-26.

⁷² Caxton, “The Golden Legend,” 104-108.

⁷³ Frances Beer, *Women and mystical experiences in the Middle Ages* (Woodbridge: The Boydell Press, 1992), 1-43.

⁷⁴ Ingrid Riedel, *Hildegard van Bingen: profetes van de kosmische wijsheid*, vert. Ruud van der Helm (Baarn: Ter Have, 1996), 95-96.

zijn met uw deugdzame werken.”⁷⁵ Anderzijds werden edelstenen vermeld als metafoor voor de onbevleete ontvangenis: “Ik heb het vlees aangenomen zonder zonde en lust, de baarmoeder van de Maagd binnenkomend net zoals de zon door een kostbare steen gaat.”⁷⁶

Ten tweede liet een van de grootste mystici uit de Zuidelijke Nederlanden zich in met het samenstellen van een symbolische lapidaria van het mengtype.⁷⁷ Jan van Ruusbroec (1293-1381) gaf in *Vanden gheesteliken tabernakel* een opsomming van de twaalf edelstenen met een verklaring van de soortnamen en vervolgens een symbolische interpretatie van de eigenschappen naar de methode van Epiphanius van Salamis.⁷⁸ Een opvallende vermelding betreft de betekenis van de vier kledingstukken die toebehoren aan de hogepriesters: tunikel, scapularis, rationale en mitre. Hij geeft de etymologische verklaring van rationale, namelijk het redelijk verstandelijk vermogen en legt het verband met de borstplaat omschreven in Ex. 28:15-30.⁷⁹

⁷⁵ Eigen vertaling Prayer 4: “The Prophecies and Revelations of Saint Bridget (Birgitta) of Sweden,” laatst geraadpleegd op 18 mei 2021, [http://www.saintsbooks.net/books/St.%20Bridget%20\(Birgitta\)%20of%20Sweden%20-%20Prophecies%20and%20Revelations.pdf](http://www.saintsbooks.net/books/St.%20Bridget%20(Birgitta)%20of%20Sweden%20-%20Prophecies%20and%20Revelations.pdf)

⁷⁶ Millard Meiss, “Light as Form and Symbol in some fifteenth-century paintings,” *The Art Bulletin* 27, nr. 3 (1945): 177.

⁷⁷ Geert Warnar, *Ruusbroec: literatuur en mystiek in de veertiende eeuw* (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2003), 121-156.

⁷⁸ Bastings, “Edelstenen bij Maerlant en Ruusbroec,” 90-91.

⁷⁹ Bastings, “Edelstenen bij Maerlant en Ruusbroec,” 90-91.

3. Edelstenen in de religieuze beeldende kunsten

3.1 Motivatie voor het toevoegen van edele gesteenten: verschillende waardebeoordelingen

Wanneer het voorkomen van edelstenen in beeldende kunst geanalyseerd wordt, dienen andere motivaties belicht te worden. In materiële gedaante op liturgische voorwerpen en architectuur en in tweedimensionale geschilderde gedaante op panelen, fresco's en in miniatuurhandschriften werd immers een breder publiek bereikt dan met geschreven tradities. Een waardebeoordeling kan verschillen naargelang de zender, in dit geval de maker of opdrachtgever van het object.

De Italiaanse renaissancetheoreticus Leon Battista Alberti (1404-1472) legde de verantwoordelijkheid van een mogelijkheid tot waardebeoordeling bij de schilder: "Ivory, gems, and all other similar precious things are made more valuable by the hand of the painter."⁸⁰ Het begrip 'waardevol' kan in deze uitspraak meervoudig geïnterpreteerd worden. Een eerste economische valutawaarde in combinatie met de inbreng van de opdrachtgever wordt verderop besproken. Daarnaast alludeerde Alberti hier misschien wel op de technische kunde van de schilder om de edelsteen weer te geven op een plat geschilderd vlak. Impliciet werd de schilder op die manier boven de ambachtsman geplaatst. De ambachtsman die echte materiële gesteenten bewerkte en via polijsten een zodanige transparantie verkreeg dat het object steeg in kostbaarheid. De marktwaarde van een steen werd namelijk bepaald aan de hand van zijn helderheid, glans en kleur.⁸¹

Het integreren van edelstenen in liturgische voorwerpen door de edelsmid was slechts een uitvoering in opdracht van de zender; een bisdom, abt of andere clericus. In deze context kan ook een symbolische waarde van de edelsteen herkend worden. Edelsteenconnotaties uit de katholieke geschreven traditie verlenen een basisbegrip aan christelijke narratieven in de beeldende kunsten. In volgende paragrafen worden verschillende voorkeuren en motieven besproken in de liturgische context van relikwieën en kerkarchitectuur.

Een eerste motief voor het toevoegen van edelstenen in decoratie van juwelen en objecten kan de rijkelijke meerwaarde zijn. In de middeleeuwse mentaliteit van een agrarische samenleving onder feodaal bewind werden kostbare materialen immers niet enkel geapprecieerd als een voorwerp in de economische handel, maar ook omwille van hun uitdrukking van macht en prestige.⁸² Door de geschiedenis heen blijkt steeds opnieuw de voorkeur om belangrijke monumenten en politieke of religieuze symbolen te decoreren met het

⁸⁰ Cecil Grayson, *Leon Battista Alberti: On Painting and On sculpture. The latin texts of De Pictura ad De Statua. Edited with translations* (Londen: Phaidon, 1972), 61: "Ebur, gemmae et istiusmodi cara omnia pictoris manu fiunt pretiosiora."

⁸¹ Bol, "Coloring Topaz, Crystal and Moonstone," 110-112.

⁸² Hans Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*, vert. Edmund Jephcott (VS: Chicago Press, 1994), 302-303.

meest kostbare bezit. Eveneens in de religieuze kunst zijn edelstenen als prestigieuze decoratie een herkenbaar topoi. Door het element van de edelsteen steeds opnieuw te zien in uiteenlopende contexten, werden associaties opgeroepen met figuren als vorsten, machtigen en heiligen, nog voor de eigenlijke interpretatie van de afbeelding plaatsvond.⁸³ Zoals Michelle Beghelli aanhaalt in haar onderzoek: “In other words, the symbolic significance was not always the only reason for the use of gemstones in the decoration of liturgical items.”⁸⁴ Voorkeuren voor decoratie kunnen eveneens in religieuze context uiteenlopend zijn. Zo schreef Abbot Suger (1081-1151) in de *Libellus alter de Consecratione Ecclesiae sancti Dionysii* dat hij de marmeren gesteenten in de kerk van Saint-Denis meer kostbaar achtte als ze werden gedecoreerd met edelstenen en goud. De uitstraling van kostbaarheid deed vervolgens meer eer aan God aan wie de kerk tenslotte in de eerste plaats was opgedragen.⁸⁵ De grootste drijfkracht van hun toevoeging is misschien vooral de associatie met prestige en rijkdom, naast de appreciatie van schilder en edelsmid voor hun vakmanschap.

Het verkiezen van edelstenen voor decoratie kon direct gefundeerd worden omwille van een hoger christelijke ideaal. Ongeacht of er in de religieuze perceptie bij de gelovige een volledig begrip van theologische implicaties was of niet: “If unaware of the religious symbolic meanings, the believers could surely appreciate the elaborate craftsmanship of the golden, jewelled church items and decorations, which no doubt contributed to the creation of a mystical atmosphere.”⁸⁶ Het feit dat edelstenen verschillend gepercipieerd werden, stemde tevens overeen met de zender die uiteenlopende beeldconventies verkoos. Bijvoorbeeld tegenover Sugers’ keuze van edelstenen boven marmer op de kerkelijke muren, stond in de context van geschilderde annunciaties het motief van het vlamme marmer als vertegenwoordiger van de mystieke geboorte van Christus voorop.⁸⁷

Het decoratiemotief van rijkdom vermengt zich op die manier met religieuze connotaties van edelstenen uit de geschreven traditie. Materiële tekens waren immers een tastbare houvast voor de gelovige om moeilijke christelijke concepten te interpreteren en te komen tot een transcendente beleving.⁸⁸ Het uitgangspunt van elke middeleeuwse gedachtegang was bovendien *reducere ad unum* oftewel het reduceren van informatie tot

⁸³ Freedberg, *The power of images*, 47: “[...] but even if these were indeed no more than conventional topoi, the very fact that they have been repeated so often, at all levels, reinforces the inclination already within us to perceive images in this way.”

⁸⁴ Beghelli, “From the Bible to the Liber Pontificalis,” 263.

⁸⁵ Erwin Panofsky en Gerda Panofsky-Soergel, *Abbot Suger On the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*. 2d ed (New Jersey: Princeton University Press, 1979), 79.

⁸⁶ Beghelli, “From the Bible to the Liber Pontificalis,” 262.

⁸⁷ Henning Laugerud et al., *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, objects and practices* (Dublin: Four courts press, 2016), 143.

⁸⁸ Laugerud et al., *The Materiality of Devotion*, 6: “Signs provided little doors of perception that could lead the way further to transcendent experiences. [...] The function of signs was to consolidate meaning in the minds of the devout.”

een eenduidige boodschap.⁸⁹ Vanuit de wetenschappelijke en symbolische lapidaria kwam de kunstenaar of ambachtsman tot het invoegen van enkele steensoorten of tweedimensionale weergaven op paneel. Hierdoor werd de plaats van edelstenen in een christelijk denkkader of rationeel schema van het universum gereduceerd tot een object.⁹⁰

Het inzetten van materiële tekens uit de profane wereld voor een spirituele beleving van God kan geduid worden aan de hand van edelstenen op kledingstukken. De connotatie van rijkdom en prestige was reeds te vinden bij de antieke letterkundige Plinius de Oudere (ca. 23-79 n.Chr.) die omschreef waarom edelstenen te waardevol waren om te graveren of hoe vorsten ze gebruikten als uitdrukking van hun macht.⁹¹ Daarnaast is de verbinding van edelstenen met koninklijke aspiraties terug te vinden in de bijbel. Bijvoorbeeld in het tweede *boek der Kronieken* bracht koningin Seba tijdens haar bezoek aan koning Salomon van Israël een gift van edelstenen mee als blijk van haar erkenning van zijn rijkdom en bezit van kostbaarheden.⁹² In christelijke context refereert het woord ‘koning’ eveneens in oorsprong aan Jezus Christus zelf. De opvallende metafoor voor Christus als levende steen, uitgekozen voor zijn kostbaarheid, voor de bouw van een geestelijke tempel in ieder mens was gangbaar.⁹³

Kunsthistoricus David Freedberg legt de verklaring van dit associatiemodel bij de opslag aan visuele ervaringen dat in elke mens aanwezig is. In onze gedachtegang construeren we beelden op basis van onze zichtbare herinneringen, in dit geval vorsten en belangrijke personen met juwelen, om ons in staat te stellen onzichtbare elementen grijpbaar te maken, bijvoorbeeld een goddelijke aanwezigheid.⁹⁴ In de voorkeur van clerici tot het dragen van ringen en kostbare materialen en in hun weergave in de beeldende kunst met deze objecten werden associaties steeds bevestigd. Uiteindelijk werden figuren uit de bijbel, zoals God de Vader

⁸⁹ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 94: “The aim of mediaeval thought was reduce ad unum. How wide was its province and how consistent were its activities may be judged by the way in which it received the lore of the properties of gems, and gave to an inchoate mass of popular tradition a theoretical basis, uniformity of principle, and a place in its reasoned scheme of the universe”

⁹⁰ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 94-95.

⁹¹ Pliny, *Book 37*, II-IV; Maximiliaan, Martens, “Jan van Eycks Optische Revolutie,” in *Van Eyck: Een Optische Revolutie*, red. Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet, en Frederica Van Dam. (Veurne: Hannibal, 2020), 163: “We krijgen wel een idee van de extravagante luxe in sommige anekdotes die Plinius vertelt, bijvoorbeeld met betrekking tot parels, waarover hij het heeft in boek IX. Zo heeft hij het over Lollia Paulina, de vrouw van keizer Caligula, die op een banket verscheen ‘beladen met aaneengeregen smaragden en parels om haar hele hoofd, haar, oren, nek en vingers, voor een waarde van 40 miljoen sestertiën’. Die overdadige luxe, die de auteur trouwens scherp veroordeelde lijkt wel een extravagante, geprofaniseerde Fellini-interpretatie van de rijkdom aan edelstenen en juwelen die te bewonderen is op de binnenluiken van het Lam Gods.”

⁹² Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 2 Kron. 9:1-10,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/2CH.9/2-Kronieken-9>.

⁹³ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 1 Petrus 2:4-5,” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/1PE.2/1-Petrus-2>: “Voeg u bij Jezus, bij de levende steen die door de mensen werd afgekeurd, maar door God werd uitgekozen om zijn kostbaarheid, en laat u ook zelf als levende stenen gebruiken voor de bouw van een geestelijke tempel.”

⁹⁴ Freedberg, *The power of images*, 188.

en aartsengel Gabriël, op paneelschilderijen weergegeven met edelstenen. (cfr. 4.2) In dat geval kon een dubbele symboliek herkend worden:

The members of the Church of God are also compared to jewels (Mai. iii. 17), and to stones of a crown (Zech. ix. 16; Isa. lxii. 3), to show their preciousness in His sight. But all without exception, however varied in appearance and quality, must reflect Christ, the Sun of Righteousness; and we know that the more intensely light falls on any precious stone, the more brilliantly it is made to shine.⁹⁵

Een tweede motief voor het toevoegen van edelstenen vertrok vanuit een waardebeoordeling van de symbolische iconografie. De notie van het goddelijke licht naar een vroegchristelijke interpretatie van de platonische filosofie nam vele vormen en uitdrukkingen aan in de religieuze beeldende kunsten. Zowel in de schilderkunst als in de bijbel is een gangbare metafoor de transparantie van glas. In *Openbaring* was God spiritueel aanwezig in edelstenen aan de muren en in de gouden geplaveide straten van het hemelse Jeruzalem; “met een schittering, alsof het transparant glas was.”⁹⁶ Terwijl in de schilderkunst zonnestrallen door glas een artistiek topos werd om de onbevleete ontvangenis van de Maagd Maria weer te geven.⁹⁷ Het veelvuldig voorkomen van edelstenen in voorstellingen van Maria en hun eigenschap van reflectie werd vervolgens door mystica Birgitta van Zweden gelinkt aan de glasmaetafoor.⁹⁸

De edelsteenmetafoor voor het goddelijke licht kan daarnaast als motief gezien worden bij reliekhouders. Henning Laugerud haalt dit verband aan in zijn onderzoek: “These biblical associations with Heaven were confirmed in theological writings and so strengthened the idea of the precious reliquary as the heavenly body of the saint, radiating the heavenly light of God.”⁹⁹ De relieken, met name fysieke lichaamselementen van een vereerde heilige of martelaar, kregen een extra metafysische betekenis door de rijkelijk gedecoreerde reliekhouders. Men geloofde dat edelstenen de heilzame werking van het relikwie versterkte. Deze objecten zouden met hun intrinsieke krachten de devotie deugden van de vereerde persoon zichtbaar maken aan de gelovige.¹⁰⁰ Deze traditie van reliekhouders kaderde in een bredere symbolische representatie van het hoofdaltaar in de kerk:

⁹⁵ Clapton, *The precious stones of the Bible: descriptive and symbolic*, preface X.

⁹⁶ Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Openb. 21:18-20”

⁹⁷ Carol Purtle, *The Marian Paintings of Jan van Eyck* (Princeton: Princeton University Press, 1982), 34-41.

⁹⁸ Meiss, “Light as Form and Symbol,” 177.

⁹⁹ Laugerud et al., *The Materiality of Devotion*, 112.

¹⁰⁰ Laugerud et al., *The Materiality of Devotion*, 110: “Gems, on the other hand, were believed to contain powers themselves and thereby strengthened, even complemented, those of the relic in the reliquary; they carried the virtue across to the faithful.”

The martyrs were often compared with precious stones, a tradition which derived from the biblical description of the Heavenly Jerusalem, and which was probably related to the manufacturing of gem-studded reliquaries. In all likelihood, the close connection between altars and relics was one of the grounds for the custom of decorating the early medieval altars with gemstones, as was done with the reliquaries.¹⁰¹

In *De Consecratione* omschreef Abt Suger (ca. 1080-1151) eveneens het belang van edelstenen op panelen rond het hoofdaltaar en op de gouden kruisreliëk van Saint-Denis. Hij benadrukte dat de aanblik van de meerkleurige edelstenen hem wegdreven van externe zorgen en een meditatie op gang bracht tot aan de immateriële regionen van de heilige deugden.¹⁰² De kerk was in de middeleeuwen een belangrijke devotieplek en elk element van de architectonische organisatie had zijn sensorische en symbolische betekenis in het leiden van de gelovige naar de brandpunten van het christelijke geloof.¹⁰³ De platonische lichtmetafoor zat intrinsiek vervat in de gotische kathedraalbouw en de geschriften van Suger.¹⁰⁴ Deze architectuur was helemaal opgebouwd rond het idee dat de gelovige zich in het huis van God bevond, de schitterende lichtinval op de kostbare materialen werd tevens versterkt door middel van verticaliteit.¹⁰⁵ De intenties van Suger om God eer aan te doen in Saint-Denis spreken voor zich in de inscripties op de vergulde deuren:

Bright is the noble work; but, being nobly bright, the work
Should brighten the minds, so that they may travel,
Through the true lights,
To the True Light where Christ is the true door.
In what manner it be inherent in this world the golden door defines;¹⁰⁶

Een zeldzaam voorbeeld waarbij een geschreven traditie, een heiligenverering en de architectuurcontext samenkomen betreft de legende van Sint-Maarten in Tours. In het bronnenonderzoek kwam het mirakel van de bedelaar al aan bod. Sint-Maarten scheurde een deel van zijn mantel af voor een arme voorbijganger en daarop verschenen edelstenen op de armen van de man. Dit verband van edelstenen en heiligenkledij gaat

¹⁰¹ Beghelli, "From the Bible to the Liber Pontificalis," 253.

¹⁰² Panofsky en Panofsky-Soergel, *Abbot Suger On the Abbey Church of St.-Denis*, 63: "[...] the loveliness of the many-colored gems has called me away from external cares, and worthy meditation has induced me to reflect, transferring that which is material to that which is immaterial, on the diversity of the sacred virtues [...]."

¹⁰³ Laura Katrine Skinnebach, "Practices of Perception. Devotion and the senses in late medieval Northern Europe," (Doctoraatsverhandeling, Universiteit Bergen Noorwegen, 2013), 148.

¹⁰⁴ Panofsky en Panofsky-Soergel, *Abbot Suger On the Abbey Church of St.-Denis*, 65.

¹⁰⁵ Horst Zwebel, "Regarding the relation between church and architecture," in *Theology in Built Environments: Exploring Religion, Architecture, and Design*, red. Sigurd Bergmann. (Londen: Transaction Publishers, 2012), 247-251.

¹⁰⁶ Panofsky en Panofsky-Soergel, *Abbot Suger On the Abbey Church of St.-Denis*, 47-49.

terug op de vermelding van de borstplaat van de hogepriester Aaron in *Exodus*. Wanneer de kathedraal van Tours heropgebouwd werd, gaf paus Gregorius de Grote de opdracht om dit mirakel te graveren in de muren.¹⁰⁷ De edelsteen als metafoor voor God werd zo intrinsiek verbonden aan de heilige, de kathedraal en de relieken in de kerk. Het is opvallend dat in voorstellingen van de heilige Maarten op panelen of muurschilderingen de edelstenen zelden terugkomen.¹⁰⁸ Dit doet veronderstellen dat andere voorkeuren hierin meespeelden.

Een enkele voorstelling op paneel rond 1500 van Johannes Polack (ca. 1438-1519) van *Sint Maarten en de bedelaar* (Bonniefantemuseum, Maastricht) zaait echter verwarring. De armen en benen van de man rechts onderaan lijken bedekt te zijn met blaren. Maar wanneer nader gekeken wordt kunnen deze ronde aanduidingen in diverse kleuren misschien geïnterpreteerd worden als edelstenen die uit het vlees groeien (afb. 1).



Afb. 1: Johannes Polack, *Sint Maarten en de bedelaar*, detail bedelaar onderaan

¹⁰⁷ Kessler en Simpson, *Pictorial Narrative*, 76-77.

¹⁰⁸ Bijvoorbeeld: Jaume and Perre Serra, *Sint Maarten en de bedelaar*, ca. 1375-1385, ei-tempera op paneel, 134 x 146.6 cm, Laurent Horny collection, Barcelona; Lieven van Lathem, *Sint-Maarten verdeelt zijn mantel*, ca. 1469, verlicht handschrift perkament, 12.4 x 9.2 cm, Getty Center, Los Angeles, inv. nr. Ms. 37 (89.ML.35), fol. 34v

3.2 Houding ten aanzien van afbeeldingen

3.2.1 Het plaatsen in de ruimere bekeringsmissie van het christendom

Het iconografisch onderzoek naar symbolische connotaties van edelstenen in religieuze beeldende kunst is afgerond. In dit tweede deel wordt dieper ingegaan op de iconologische context. De afbeelding of integratie van edelstenen in liturgische voorwerpen plaatst zich in een evoluerende houding ten opzichte van afbeeldingen in het katholieke geloof. Fundamenteel komt het hierop neer: “the idea of the image could never free itself of theological connotations.”¹⁰⁹ Door de ontwikkeling van het christendom heen zijn verschillende functies te onderscheiden.

Geschriften van eerste kerkvaders tonen aan dat een tweeledige rol voor afbeeldingen was weggelegd: een mystiek anagogische en een didactische functie.¹¹⁰ De prestigieuze uitstraling en symbolische bijbelconnotaties van de edelsteen maken een inpassing in beide functies mogelijk. Paus Gregorius de Grote (540-604) was van mening dat heilige afbeeldingen in de eerste plaats bedoeld waren om te onderwijzen en pas daarna eventueel een hulpmiddel in het aanbidden van God konden zijn.¹¹¹ Bovendien was het Gregorius die als eerste een symbolische betekenis aan edelstenen gaf naast hun bijbelvermeldingen, namelijk gekoppeld aan de negen orden der engelen.¹¹² De Amerikaanse kunsthistoricus Herbert L. Kessler stelt het als volgt:

Gregory argued that because images are man-made things, man-made, they must not be adored, but he asserted that they can serve useful functions, particularly among the unlettered. Pictures, and here Gregory always means narrative pictures, can stimulate religious emotions [...] Painted likeness (are) made for the instruction of the ignorant, so that they might understand the stories and so learn what occurred.¹¹³

Evenwel was Gregorius niet de eerste die kunst aanzag als waardevol instrument om een massa ongeletterden te bekeren. Heidense filosofen zoals de Griekse Chrysóstomus (ca. 40-120 n.Chr.) en Maximus van Tyre (2^e eeuw n.Chr.) omschreven afbeeldingen reeds als toepasselijk voor het onderwijzen van de ‘simpele zielen’. In zijn *Olympische redevoering* laat Chrysostomus Phidias (5^e eeuw v.Chr.) aan het woord. De antieke kunstenaar verdedigde in een monoloog het belang van artistieke vaardigheden om afbeeldingen doeltreffend

¹⁰⁹ Hamburger en Bouché, *The Mind's Eye*, 16.

¹¹⁰ Esmeijer, *Divina Quaternitas*, 2.

¹¹¹ Esmeijer, *Divina Quaternitas*, 238-39.

¹¹² Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 79-80.

¹¹³ Kessler en Simpson, *Pictorial Narrative*, 75.

weer te geven in functie van een hoger ideaal.¹¹⁴ Dit in tegenstelling tot Gregorius die vooral geïnteresseerd was in het missionaire gebruik van kunst.¹¹⁵ In de antieke context werd de nadruk vaak op ongeletterdheid gelegd. Indien de sprong naar de middeleeuwen wordt gemaakt, onderscheidt men een wisselende graad van analfabetisme in verschillende lagen van de bevolking. “Mary J. Carruthers’ investigation of medieval memory has shown that the devotional use of images was embraced by people from all social strata, and was not related to individual abilities to read or write,” aldus L. K. Skinnebach.¹¹⁶

De invloed van de letteringsgraad op de devotieele receptie van afbeeldingen kan dus genuanceerd worden. Men verbond echter een sociale status aan het al dan niet kunnen lezen of schrijven, wat vervolgens een invloed had op de productie van religieuze afbeeldingen. Het afbeelden van kostbare materialen en edelstenen in opdracht van vermogende clerici kon eveneens als doel het verkondigen van rijkdom en macht inhouden. In dit verband wees kardinaal Giovanni Dominicus (ca. 1355-1419) op een strikte semiotiek van visuele signalen in religieuze kunst. De materialiteit van tekens zoals goud en juwelen mag niet het uitgangspunt zijn voor hun representatie. In plaats daarvan moeten de hogere waarheden omsloten in deze ‘figuren’ de drijfveer zijn.¹¹⁷ Een onderliggende boodschap gaat hieraan vooraf. De spirituele strijd in elke gelovige om ieder aards genot, ervaren tijdens het kijken naar een afbeelding, om te zetten in een goddelijke contemplatie.¹¹⁸

Volgens Sint Bonaventure (1221-1274) was de verbeeldingskracht het belangrijkste element in de receptie van devotieele afbeeldingen.¹¹⁹ Vooral de lagere klasse haalde voordelen uit het toevoegen van edelstenen en kostbare materialen in hun beleving van een bovenzinnelijke atmosfeer.¹²⁰ Wanneer verwezen werd naar diepere theologische referenties van edelstenen, viel te betwijfelen of de ongeletterde gelovige de volledige boodschap naast oppervlakkige associaties meekreeg.¹²¹ In dat geval had de geprivilegieerde gelovige die kon lezen een voordeel, aldus abt Suger: “And because the diversity of the materials such as gold, gems and

¹¹⁴ Freedberg, *The power of images*, 43: “The role of artistic skill in this process is undeniable. It is most nobly described in Dio Chrysostom’s Olympic Discourse, where Phidias himself explains the artist’s role in ensuring that images work effectively, but there is no need to be mystical about this role.”

¹¹⁵ Kessler en Simpson, *Pictorial Narrative*, 76.

¹¹⁶ Skinnebach, “Practices of Perception,” 75-76.

¹¹⁷ Freedberg, *The power of images*, 12: “Here is the most explicit insistence that one should not focus on the materiality of the sign – the gold and jewels – but on the figures, or beter stil on ‘the truths represented by those figures’: alle figure ovvero verità per quelle figure rappresentate.”

¹¹⁸ Hamburger en Bouché, *The Mind’s Eye*, 419.

¹¹⁹ Laugerud et al., *The Materiality of Devotion*, 4.

¹²⁰ Beghelli, “From the Bible to the Liber Pontificalis,” 235: “[...] must have really been perceived by the ordinary, lower class people as almost supernatural: the use of gems and precious metals surely contributed to create a »mystical« atmosphere in the ecclesiastical buildings, being one of the ways at the Church’s disposal to associate itself with the domain of the supersensible “From the bible to the liber pontificalis gems and precious stones in the early medieval churches: combinations, colours and contexts”

¹²¹ Kessler en Simpson, *Pictorial Narrative*, 88.

pearls is not easily understood by the mute perception of sight without a description, we have seen to it that this work, which is intelligible only to the literate [...].”¹²²

Ondanks het sociale onderscheid op basis van geletterdheid lag in de middeleeuwse periode een nadruk op elke vorm van zintuigelijke kracht, niet enkel op het waarnemen van beeld of schrift. Scholastisch theoloog Thomas van Aquino (1225-1274) definieerde de praktijk van het zintuigelijk ervaren: “to be affected in some way by a sense object.”¹²³ In zijn geschriften had elk object dat een mens kan voelen, ruiken, horen, proeven en zien, een potentiële invloed op de ziel, aangezien de zintuigen hiertoe de toegang zijn.¹²⁴ Overigens heerste er in de middeleeuwse populaire cultuur het sterke geloof dat edelstenen een zin en gevoel hadden.¹²⁵ De contemplatie van edelstenen op religieuze afbeeldingen bood aldus een dubbele weg voor de menselijke ziel naar God. “An image of cult may be an image playing a significant role in the cultus, the service of God. It is venerated because of a holiness which may be signified, substantiated or heightened by precious metals and gems, but which has its roots in liturgy.”¹²⁶ De metaforische kracht van de edelsteen op paneelschilderijen mag niet onderschat worden in de vorming van een perceptie door de gelovige toeschouwer van eender welke sociale status.¹²⁷ In het middeleeuwse verklaringsmodel van sacramentaliteit was er hoe dan ook een sterke connectie tussen zichtbare tekens en onzichtbare goddelijkheid.¹²⁸

3.2.2 Communicatieve en artistieke retorica van de kunstenaar

De houding van de Kerk ten opzichte van afbeeldingen werd eveneens gecommuniceerd via beelden van kunstenaars. In de volgende paragrafen wordt specifiek de schilderkunst belicht. Volgens Alberti was een belangrijke rol in het overbrengen van symbolische connotaties weggelegd voor de schilder: “We should also consider it a very great gift to men that painting has represented the gods they worship, for painting has contributed considerably to the piety which binds us to the gods, and to filling our minds with sounds religious beliefs.”¹²⁹ Het aandeel van de maker als zender van goddelijke overtuigingen wordt in perspectief geplaatst.

¹²² Panofsky en Panofsky-Soergel, *Abbot Suger On the Abbey Church of St.-Denis*, 65.

¹²³ Esmeijer, *Divina Quaternitas*, 226.

¹²⁴ Esmeijer, *Divina Quaternitas*, 226.

¹²⁵ Kunz, *The curious lore of precious stones*, 257: “That precious stones had sense and feeling was quite generally believed in medieval times, and a legend told of St. Martial illustrates this idea.”

¹²⁶ Soren Kaspersen, *Images of cult and devotion: function and reception of Christian images in Medieval and Post-Medieval Europe*, (Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2004), II.

¹²⁷ Freedberg, *The power of images*, 30.

¹²⁸ Skinnebach, “Practices of Perception,” 134: “This ability of different communicative media to appeal to the mind and sanctify perception must be seen in relation to the medieval understanding of the connection between visible signs and invisible divinity found in the medieval explanation of sacramentality: the ability of some objects to refer directly to God.”

¹²⁹ Grayson, *Leon Battista Alberti: On Painting and On sculpture*, 61.

De kunstenaars' retoriek kan zowel aansluiten bij de ruimere religieuze opvattingen, als er een kritiek op vormen via zijn beeldtaal.

Beeldtaal bestaat uit een wisselwerking tussen visuele elementen, het gebruikte medium en narratieve composities. In de communicatie van religieuze boodschappen gaven kleine iconografische tekens aanzet tot diepere percepties: "The function of signs was to consolidate meaning in the minds of the devout."¹³⁰ Hoezeer de kunstenaar erin slaagde edelstenen als goddelijke teken te laten optreden, blijft in het midden. Een mogelijke werkwijze om deze elementen te integreren in de middeleeuwse beeldtraditie wordt onderzocht aan de hand van de retoriek. De van oorsprong literaire retorica kan een motief zijn in het visualiseren van religieuze beedspraak.

De term retoriek associeert men vrijwel onmiddellijk met de klassieke literatuur en het middeleeuwse onderwijscurriculum van de 'Artes Liberales'. In deze context was de retorica de leer van de welsprekendheid, de kunde van de redevoering in het publieke domein.¹³¹ In de overdracht van complexe literaire thematieken op een esthetische en begrijpbare manier werden bepaalde stijlfiguren gebruikt.¹³² De beedspraak is hier een voorbeeld van en speelde eveneens een rol in de verspreiding van het katholieke geloof:

The poetic manner of conveying theological ideas addresses a beholder versed in rhetoric who enjoyed the subtle alliterations, analogies, and antitheses, in which a character depiction becomes a theological figure of speech.¹³³

Retorica is bovendien zowel in theologische verhandelingen als in lapidaria terug te vinden. De edelsteen kent vermeldingen in klassieke geschriften, middeleeuwse literatuur en in de bijbel, wat het object uitstekend leent tot een metaforische rol. Ter illustratie van overlappingsen tussen beide soorten geschriften analyseren we *de Naturis Rerum* van de Engelse abt Alexander Neckam (1157-1217). In het onderdeel over edele gesteenten is een duidelijke invloed te merken van zijn eerdere poëtische geschrift *de Landibus Divinae Sapientiae*.¹³⁴ Hoewel het natuurtraktaat vooral gebaseerd was op contemporaine rationele inzichten, is het

¹³⁰ Laugerud et al., *The Materiality of Devotion*, 6-7.

¹³¹ Gerard Bartelink, "Het christendom en de literaire erfenis uit de oudheid," *Leidschrift: De donkerste Middeleeuwen*, nr. 11 (1996): 7-13.

¹³² Hamburger en Bouché, *The Mind's Eye*, 288-302.

¹³³ Belting, *Likeness and presence*, 291.

¹³⁴ Thomas Wright et al., reds. *Alexandri Neckam De naturis rerum libri duo: with the poem of the same author, De laudibus divinae sapientiae* (Londen: Longman, Green, Longman, Roberts, and Green, 1863), IXXIV.

opvallend dat de wetenschappelijke elementen gecombineerd werden met een populaire literaire symboliek uit de traditie van lapidaria.¹³⁵

Beeldspraak kan een hulpmiddel zijn in de visuele expressie om complexe christelijke concepten naar voren te brengen.¹³⁶ Ofschoon de schilder zich bewust was van zijn mogelijke rol in het didactisch verspreiden van bijbelvoorstellingen valt te betwijfelen, hoewel het duidelijk is dat er een traditie bestond in het herhalen van elementen waarmee de toeschouwer vertrouwd was:

Visual expression often made use of repetition as a rhetorical device; images constantly reused and repeated the same stories again and again, often accentuating the exact same events, objects, movements or settings. This made the stories easily recognizable. Images observe accepted conventions, types and exempla, with which the beholder were familiar and in which they had confidence.¹³⁷

Edelstenen passen in een conventionele beeldtaal van profane en religieuze voorstellingen. Als een metaforisch element konden ze symbool staan voor de rijkdom van vorsten en heiligen, goddelijke aspiraties, de twaalf apostelen, christelijke deugden en evenzeer voor het onheil van aardse verlokkingen.¹³⁸ De edelsteen als metafoer in beelden kende zijn oorsprong in verschillende religieuze geschriften, zoals de bijbel, hagiografieën en teksten van mystica.

De kunstenaar speelde een impliciete rol in het aanzetten tot mentale contemplaties. Echter moet een veralgemening van edelstenen op liturgische voorwerpen als leidraad voor een christelijke symboliek uit geschreven bronnen genuanceerd worden. Ondanks een sterke analogie tussen religieuze geschriften en visuele representaties blijft de exegese van middeleeuwse teksten en afbeeldingen een radicaal ander discours. Schilderijen, relieken en architectuur bleven uiteindelijk onafhankelijke artistieke media ingezet als visueel communicatiemiddel.¹³⁹ Aan deze rol waren verantwoordelijkheden verbonden: “the artist’s job, therefore, was to accomodate – and then control – the vagaries of the scanning eye.”¹⁴⁰ Desondanks had de

¹³⁵ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 61.

¹³⁶ Skinnebach, "Practices of Perception," 138: "Images as well as metaphorical images could be understood as abbreviations; these short forms were easier to implant in the visual memory than objects that provided too much unnecessary information."

¹³⁷ Esmeijer, *Divina Quaternitas*, 77.

¹³⁸ Belting, *Likeness and presence*, 155; Marc De Mey, "Waarneming. De visione Dei: optica, theologie en filosofie in het Lam Gods," in *Het Lam Gods: Van Eyck: Kunst, Geschiedenis, Wetenschap en Religie*, reds. Danny Praet en Maximiliaan Martens. (Veurne: Hannibal, 2019), 209-213.

¹³⁹ Hamburger en Bouché, *The Mind's Eye*, 13: "The often radical disjunction between medieval texts and images could in itself be read as confirmation of the importance and independence of artistic media as means of visual communication. We appear, for the most, part, to be dealing with two divergent discourses [...]."

¹⁴⁰ Hamburger en Bouché, *The Mind's Eye*, 148.

kunstenaar geen verplichting zich aan specifieke narratieve composities te houden. In dit verband kan niet enkel een overvloed maar ook een afwezigheid van edelstenen op paneelschilderijen een indicatie zijn voor hun iconografische interpretatie. (cfr. 4.3) In de vorige paragraaf werd al aangehaald dat het middeleeuwse denkkader sterk gebaseerd was op het zintuigelijke ervaren. De ingreep van kunstenaars om de mens te leiden in zijn ervaren van de tactiele wereld kon er eveneens uit bestaan elementen weg te laten:

Trapped in a world of sensual experience, humans need (or at least benefit from) material props; but, to avoid confusing what they see with God's invisible divinity, they must transform the sensual impressions derived from looking at artistic representations into mental contemplations.¹⁴¹

De clericus Lucas de Tuy gaf al in de dertiende eeuw aan dat het doel van religieuze kunst was om een reeks gevoelens op gang te brengen. Hierin moest de schilder de vrijheid hebben om tot een effectieve overdracht van Gods' woord te komen.¹⁴² Zelfs als dit betekent dat edelstenen achterwege gelaten worden in een verhaallijn waarin ze volgens het schrift wel thuishoren. In de interpretatie van edelstenen ligt de nadruk soms minder op de betekenis van middeleeuwse afbeeldingen dan wel op hoe de betekenis geconstrueerd en overgebracht werd.¹⁴³

3.2.3 De invloed van de opdrachtgever: gevalstudie

Tot slot werd de perceptie van christelijke afbeeldingen, naast de Kerk en kunstenaars, eveneens beïnvloed door de opdrachtgevers. Specifiek werden panelen bij de Vlaamse Primitieven besteld door rijke stadselites of vorsten met verschillende doelstellingen in gedachten: een plaats verzekeren in het hiernamaals, het laten gelden van macht of het tonen van rijkdom.¹⁴⁴ De middeleeuwse mens was vertrouwd met een notie van een fundamenteel onderscheid tussen rijkdom omwille van zelfbelang of in dienst van de samenleving. Bovendien hadden kostbare materialen zoals edelstenen een plaats in het systeem van sociale prestige en boden visuele expressies in kunst en cultuur een weerklank.¹⁴⁵ Omdat er geen strikt onderscheid was tussen kerkelijke en wereldlijke macht drongen christelijke ideeën diep door in de maatschappij en vonden ze tevens de weg naar afbeeldingen met profane beeldelementen.

¹⁴¹ Hamburger en Bouché, *The Mind's Eye*, 413.

¹⁴² Hamburger en Bouché, *The Mind's Eye*, 431: "Since the aim of religious art is to arouse the emotions of the spectator, the artist must have liberty to compose his works, so as to assure to them the greatest effectiveness."

¹⁴³ Hamburger en Bouché, *The Mind's Eye*, 5-6.

¹⁴⁴ Susie Nash, *Oxford History of Art: Northern Renaissance Art* (New York: Oxford University Press, 2008), 101-110.

¹⁴⁵ Tomáš Petráček en David Livingstone. *Man, Values and the Dynamics of Medieval Society: Anthropological Concepts of the Middle Ages In a Transcultural Perspective* (Lublin: EL-Press, 2014), 117.

De inpassing van edelstenen in een evoluerend gebruik van religieuze afbeeldingen wordt geschetst aan de hand van een vergelijking tussen *het Laatste Oordeel* (Arenakapel, Padua) van Giotto di Bondone en het *Lam Gods* (Sint-Baafskathedraal, Gent) van de gebroeders Van Eyck (afb. 2-3). Er loopt een algemene tendens door de anderhalve eeuw heen dat deze kunstwerken scheidde: “[...] the fact remains that new types of images were created in the decades around 1300, and a general and radical development of Christian iconography and narration took place in the late medieval period.”¹⁴⁶ De schilder past zijn beeldtaal aan de veranderende representaties van bijbelvoorstellingen aan, een evolutie naar steeds meer realisme is waarneembaar. In volgende paragrafen analyseren we de invloed van de sociaalpolitieke status van de opdrachtgever en de invloed van omgeving en gebruikte medium van de schilder op de voorstelling van edelstenen.

Ten eerste het aspect van nieuwe types van afbeeldingen dat professor Søren Kaspersen aanhaalde in bovenstaand citaat. Rond 1300 verschoof de functie van zuivere devotieele cultusafbeelding naar een hulpmiddel om tot persoonlijke contemplatie te komen. Een verinnerlijkte band met de afgebeelde goddelijke figuren kwam tot stand met nadruk op de individuele emoties.¹⁴⁷ De perceptie van edelstenen onderging eveneens een verandering in deze context. Het voorbeeld van een paneelschilderij uit de tweede helft van de twaalfde eeuw in vergelijking met de Arenakapel van Giotto, beide in temperatechniek, maakt dit duidelijk. De broers Nicolò en Giovanni schilderden voor het oratorium van de Kerk van San Gregorio Nazianzeno te Rome *het Laatste Oordeel* (afb. 4). In een onconventionele cirkelvorm werd het openbaringsverhaal op zes niveaus voorgesteld, waarbij helemaal onderaan het narratief eindigde met links de hemel en rechts de hel.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Kaspersen, *Images of cult and devotion*, VI.

¹⁴⁷ Frederick Antal, *Florentine Painting And Its Social Background* (Londen: Kegan Paul, 2015), 143-146.

¹⁴⁸ “Nicolò et Giovanni, Jugement Dernier,” Laatst geraadpleegd op 15 mei 2021,

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-i---secolo-xii-xv/nicolo-e-giovanni--giudizio-finale.html>.



Afb. 4: Nicolò en Giovanni, *Laatste Oordeel*, detail hemel en hel onderaan



Afb. 5: Giotto di Bondone, *Arenakapel, Laatste Oordeel*, detail engelen links en rechts bovenaan

De edelstenen op de hemelse architectuur zijn een letterlijke representatie van de schriftelijke beschrijving uit de bijbel.¹⁴⁹ Al treedt er net zoals bij *het Laatste Oordeel* van Giotto (1303-1306) een vereenvoudiging op. Het heilige Jeruzalem wordt gesuggereerd door een vlakke muur met toren en de steensoorten worden herleid tot rode, blauwe en groenen stenen.

Desondanks sluit Giotto zich aan bij veranderende beeldconventies die optraden in de veertiende eeuw. Edelstenen vormen niet zomaar een indicatie van een bijbelnarratief maar werden op een speelse wijze geïntroduceerd aan de toeschouwer. Twee engelen ontrollen de blauwe hemel en tonen op die manier zowel aan figuren in de hemel als in de hel een glimp van de rijkdom uit het hiernamaals (afb. 5). Het zijn deze subtiele details die een meer persoonlijke contemplatie in de Arenakapel aanwakkerden.

¹⁴⁹ Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Openb. 21:18-20"

Ten tweede spreekt Frederick Antal in zijn kunsthistorische analyse van een nieuwe aanpak geïntroduceerd door Giotto, waarvoor het fundament in de passieserie van Padua werd gelegd.¹⁵⁰ De schilder streefde ernaar om een organische structuur te creëren en een compacte compositie naar voren te brengen. “[...] compositions built up in diagonals, violently agitated figures, and gestures full of passionate expression.”¹⁵¹ De innoverende manier om de hemelse edelsteen in beeld te brengen betreft slechts een eerste poging tot het inspelen op passionele emoties. Ondanks de veranderende beeldtaal van de broers in Rome en Giotto in Padua, zijn beide representaties van het laatste oordeel geschilderd in hetzelfde medium. De vlakke weergave en matte afwerking van de edelstenen staat haaks op de realistische schittering waarmee deze elementen een eeuw later door Jan Van Eyck werden geschilderd in olieverf. Het feit dat tempera nog niet de mogelijkheden bezat om een waarheidsgetrouwe weergave van materialen te tonen, kan een verklaring zijn waarom edelstenen tot ver in de veertiende eeuw in een duidelijke omkadering van bijbelnarratieven bleven.

Naast het schildertechnische aspect haalt Antal een tweede beïnvloedende factor aan, namelijk de economie van Noord-Italiaanse steden in de vroege veertiende eeuw. Het economische klimaat van Firenze verbond Giotto en de opdrachtgever van de passieserie, Enrico Scrovegni: “The artistic career of Giotto (b. 1266, d. 1337) is intimately connected with the Commune and its most representative citizens, and also with the Curia, the close associate of the Florentine upper middle class and with the King of Naples, the ally of both.”¹⁵² De frictie tussen een wereldlijke en religieuze symboliek van de edelsteen komt naar boven. Enerzijds past de associatie met rijkdom en macht in het sociale milieu van schilder en opdrachtgever, anderzijds was de edelsteen in deze voorstelling van een specifiek bijbelverhaal een onderdeel van het didactisch functioneren van afbeeldingen. Een achterliggende mystieke drijfveer wordt gevonden in de biografie van opdrachtgever Enrico:

Enrico Scrovegni was Padua’s richest citizen; his father had been imprisoned for usury, being on that account placed by Dante, among the damned, and the son no doubt had the chapel built and decorated as an atonement for the sins of usury committed by his father. Giotto portrayed Enrico in the scene of the Last Judgment, where his kneeling figure — almost as large as the angels themselves — is seen offering to three celestial figures the chapel he has endowed.¹⁵³

In de aanblik van *het Laatste Oordeel* leggen de edelstenen een tegenstrijdigheid bloot. Het schuldbesef van Enrico werd benadrukt door zijn knielende houding en sobere kledij. Toch had hij ondanks de zonden van

¹⁵⁰ Antal, *Florentine Painting*, 162.

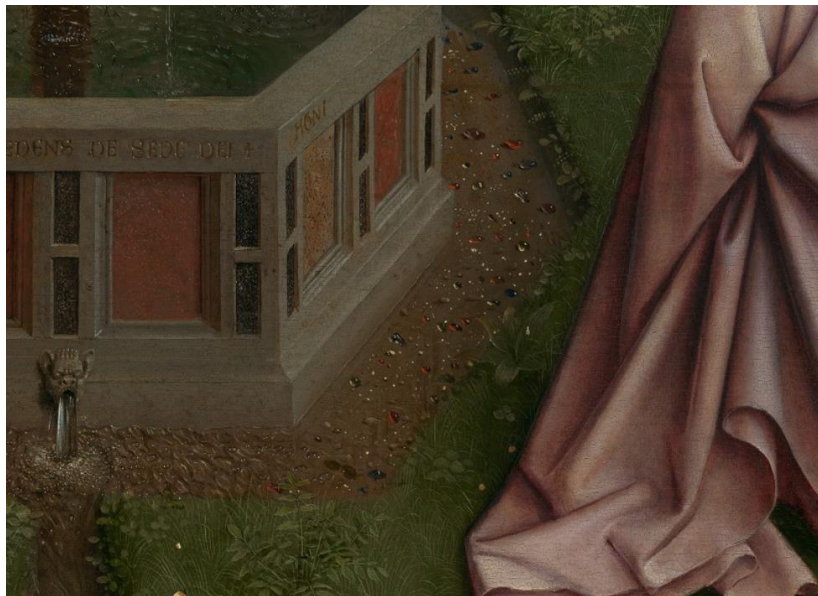
¹⁵¹ Antal, *Florentine Painting*, 162-163.

¹⁵² Antal, *Florentine Painting*, 159.

¹⁵³ Antal, *Florentine Painting*, 159.

zijn vader nog recht op hemelse rijkdom in de gratie van God, paradoxaal voorgesteld door edelstenen die eveneens symbool stonden voor aardse rijkdom en corruptie. Antal koppelt Giotto's sociale positie en persoonlijke denkwereld aan dit interpretatiemodel. De schilder was dankzij de roem van stadsarchitect, zijn groot atelier en zakelijk vermogen de enige Florentijnse kunstenaar in de veertiende eeuw die echte rijkdom had verworven.¹⁵⁴

Na het bestuderen van Giotto's *Laatste Oordeel* springen we naar het begin van de vijftiende eeuw in de vergelijking met het *Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck. Zoals eerder aangehaald veranderde het gangbare medium geleidelijk van tempera naar olieverf door de verfijning van de techniek. Dit bood mogelijkheden om edelstenen met een meer realistische schittering af te beelden. Het integreren van edelstenen in bijbelvoorstellingen was geen vereiste meer om deze elementen correct te interpreteren in het gekozen narratief, wat de schilder bovendien toeliet om te spelen met christelijke iconografie en beeldconventies. Jan Van Eyck (ca. 1390-1440) paste in het *Lam Gods* een gangbare exegetische praktijk van typologie toe wanneer hij het voorkomen van edelstenen in *Genesis* en *Openbaring* koppelde in de voorstelling van het lam in een tuinlandschap op het middenpaneel (afb. 6).



Afb. 6: Jan en Hubert Van Eyck, *Lam Gods*, *De aanbidding van het Lam*, detail van de kanalen rond de fontein onderaan

¹⁵⁴ Antal, *Florentine Painting*, 160: "Thanks to his fame, his large workshop, his position as official architect to the city, and also to his business skill, for which we have the evidence not merely of anecdotes but also of legal documents, Giotto was perhaps the only Florentine artist of the fourteenth century who achieved real wealth."

Van Eyck creëerde volgens Erwin Panofsky (1882-1968) enerzijds een eigen unieke beeldtaal en anderzijds sloot hij zich aan bij een algemene tendens tot veranderde iconografie vanaf de late middeleeuwen. Panofsky benoemde deze nieuwe generatie schilders rond 1400 met de term ‘International Style’ omdat duidelijke gemeenschappelijke factoren tussen verschillende gebieden te herkennen vielen waaronder Vlaanderen en Noord-Italië: “This process was facilitated by a peculiar fluidity in the relationship between art production and art consumption.”¹⁵⁵ De edelsteen kan zowel ingepast worden in de beeldtaal als de christelijke iconografie. Panofsky haalt edelstenen als intrinsiek kenmerk van de schildertechniek aan in de discussie om de hand van respectievelijk Jan of Hubert toe te schrijven aan verschillende delen van de polyptiek.¹⁵⁶ Daarnaast wordt eveneens een diepere symboliek van edelstenen herkend:

His painting is “jewelike” in a quite literal sense, meant to recapture that glow of pearls and precious stones which for him, as for Suger, still symbolized “celestial virtues” and seemed to reflect the radiance of the Light Divine.”¹⁵⁷

De verbindende factor van rijkdom tussen schilder en opdrachtgever, zoals bij Giotto en Scrovegni, werd in de context van Jan Van Eyck verpersoonlijkt door de Bourgondische hertog Filips de Goede. Het patriciërskoppel Joos Vijd en Elisabeth Borluut gaven initieel aan Hubert Van Eyck de opdracht tot het schilderen van een altaarstuk voor hun kapel in de toenmalige Sint-Janskerk.¹⁵⁸ Na zijn dood in 1426 werkte zijn jongere broer Jan het *Lam Gods* verder af. Op dat moment was Jan al aangesteld als hofschilder van Filips en had hij tevens toestemming van de hertog nodig om de polyptiek af te werken. Daarnaast was Vijd bekend in de hertogelijke kringen en kan het haast als een eerbetoon aan Filips worden opgevat dat de inhuldiging van het altaarstuk op 6 mei 1432 samenviel met de doopplechtigheid van Filips’ eerstgeborene zoon.¹⁵⁹

Naast het milieu van de schilder zijn het opnieuw de beweegredenen van de opdrachtgevers die een hogere symboliek van edelstenen verklaren in hun weergave op de polyptiek. In plaats van het weggeven van een herinnering, in het geval van Enrico Scrovegni, wouden de opdrachtgevers in dit geval een herinnering levendig houden. Joos en Elisabeth waren een kinderloos echtpaar uit de laatmiddeleeuwse elite en bovendien was Joos de laatste telg van zijn familie. De drang naar een blijvende plaats van memorie voor zijn aanzienrijke familie in de stedelijke context van Gent was voor hem van belang met het oog op een plek in

¹⁵⁵ Panofsky, *Early Netherlandish painting*, 67.

¹⁵⁶ Panofsky, *Early Netherlandish painting*, 226-227.

¹⁵⁷ Panofsky, *Early Netherlandish painting*, 69-70.

¹⁵⁸ Frederik Buylaert en Erik Verroken, “De opdrachtgevers. Een adellijk altaarstuk: de socio-historische context van het *Lam Gods*,” in *Het Lam Gods: Van Eyck: Kunst, Geschiedenis, Wetenschap en Religie*, reds. Danny Praet en Maximiliaan Martens. (Veurne: Hannibal, 2019), 50-52.

¹⁵⁹ Buylaert en Verroken, “De opdrachtgevers. Een adellijk altaarstuk,” 52.

het hiernamaals als devoot christen.¹⁶⁰ De overvloedige toevoeging van edelstenen in het graslandschap en op de kledij van God de vader gaven een afspiegeling van de hemelse rijkdommen die het koppel toebehoorde tot in de eeuwigheid. De stedelijke context is een parallel met de Scrovegni in Firenze, al gaat het hier eerder om oude adel in plaats van een opkomende stadselite: “[...] Het was meer specifiek een publiek monument, dat aangaf dat met het overlijden van Joos Vijd een adellijke familie voorgoed van het toneel zou verdwijnen.”¹⁶¹

¹⁶⁰ Buylaert en Verroken, “De opdrachtgevers. Een adellijk altaarstuk,” 60: “Het Lam Godsretabel in de eerste plaats begrepen moet worden als een onderdeel van de memoriabeleving van een kinderloos echtpaar uit de laatmiddeleeuwse elite [...] Door het plaatsen van een uitzonderlijk altaarstuk in een van de belangrijkste stadskerken van Gent kon hij de herinnering aan de betekenis van zijn aanzienrijke familie voorgoed in het collectieve bewustzijn verankeren.”

¹⁶¹ Buylaert en Verroken, “De opdrachtgevers. Een adellijk altaarstuk,” 62.

4. Toepassing op de Vlaamse Primitieven

Hervé Martin geeft in zijn middeleeuwse mentaliteitsgeschiedenis twee pijlers voor de interpretatie van de Vlaamse kunst: “L’art flamand ‘fouille le monde des apparences sensibles’ et déploie une double cohérence, celle des coordonnées empiriques et celle du symbolisme religieux.”¹⁶² In volgende paragrafen wordt de inpassing van edelstenen in de materialiteit van het schilderij besproken en vervolgens de integratie in specifieke bijbelvoorstellingen met bijhorende iconografische interpretaties.

4.1 De materiële en vormelijke beeldtaal van de schilder

De beeldtaal van een Vlaamse meester werd fundamenteel opgebouwd aan de hand van het gebruikte medium olieverf.¹⁶³ In het streven naar realisme werd het mogelijk om de suggestie van een levensechte edelsteen te schilderen op paneel. In dit opzicht kan een analogie gezien worden tussen de intrinsieke kenmerken van olieverf en de eigenschappen die een edelsteen zijn waarde verlenen, namelijk transparantie en helderheid.¹⁶⁴ Enerzijds betreft een belangrijk optische effect om een edelsteen tweedimensionaal weer te geven de glanzende reflectie en anderzijds is het unieke kenmerk van de olieverftechniek het bekomen van een driedimensionale weerspiegeling via glacislagen. Dit zijn transparante verflagen van gesatureerde kleuren die lichtstralen doorlaten naar binnen om ze vervolgens terug naar buiten te reflecteren.¹⁶⁵ Bovendien blijkt de eigenschap van glans te passen binnen de lichtmetafoor voor goddelijke aanwezigheid, verbonden aan een christelijke symboliek.

Naast het medium zijn twee andere componenten in de visuele uitdrukking eveneens van belang voor de schilder, namelijk kleur en vormgeving. Bij een nadere analyse van het kleurgebruik wordt duidelijk dat de mineralogie een prominente factor is bij het tot stand komen van een kleurenpalet. Uit traktaten zoals het *Bolognese Manuscript* (ca. 1400) en het *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584) van Giovan Paolo Lomazzo blijkt dat paneelschilders zeer gelijkaardige materialen gebruikten als edelsteenbewerkers voor hun driedimensionale imitaties. Bijvoorbeeld een mengsel van lijnolie met pigmenten kopergroen en ultramarijn om respectievelijk de gesteenten smaragd en saffier af te beelden.¹⁶⁶

¹⁶² Hervé Martin, *Mentalités Médiévales XIe- XVe siècle* (Parijs: Presses Universitaires de France, 1996), 88.

¹⁶³ Nash, *Northern Renaissance Art*, 204-209.

¹⁶⁴ M.A.H. Bol, “Polito et Claro - The art and knowledge of polishing, 1200-1500,” in *Gems in the Early Modern World: Materials, Knowledge and Global Trade, 1450–1800*, reds. Michael Bycroft en Sven Dupré. (Zwitserland AG: Palgrave Macmillan, 2019), 224.

¹⁶⁵ Stephen Hanley, “Optical Symbolism as Optical Description: A Case Study of Canon van der Paele’s Spectacles,” *JHNA 1*, nr. 1 (2009), laatst geraadpleegd op 8 mei 2021, <https://jhna.org/articles/optical-symbolism-optical-description-case-study-canon-van-der-paeles-spectacles>.

¹⁶⁶ Bol, “Coloring Topaz, Crystal and Moonstone,” 114-119; 124-127.

Aangezien ettelijke pigmenten ook mineralen zijn, is het niet onwaarschijnlijk dat overlappingsen tussen edele gesteenten in lapidaria en in schildershandboeken bestonden.¹⁶⁷

Wanneer de kleursoorten van geschilderde edelstenen onder de loep genomen worden, valt op dat er drie kleuren het meest voorkomen, namelijk rood, groen en blauw, respectievelijk voor de edelstenen robijn, smaragd en saffier. Ten eerste zijn dit de meeste gebruikte edelstenen in juwelen en bekend uit geschriften door de klassieke periode tot in de late middeleeuwen heen.¹⁶⁸ Bovendien kon voor deze pigmentkleuren optimaal gebruik gemaakt worden van de eigenschappen wanneer men ze mengde met olie. Rode lakken, kopergroen en ultramarijn werden doorzichtig en waren hierdoor uitstekend geschikt voor glacislagen: “Northern painters show a sophisticated understanding and exploitation of these properties and the relative advantages and potential of different pigments.”¹⁶⁹

Een tweede verklaring kan gezocht worden in de christelijke kleurensymboliek die in grote mate de aanwezigheid van bepaalde edelstenen op devotionele objecten heeft bepaald.¹⁷⁰ Primair stond rood voor het bloed, blauw voor de hemel en groen voor de aarde.¹⁷¹ Drie basiskleuren die zowel edelstenen als diepere bijbelconnotaties verbond. De symboliek zat soms letterlijk in de terminologie vervat. Bijvoorbeeld betekende de voorloper van ‘robijn’ in het Oude Testament, ‘sardius’, in zijn Hebreeuwse vertaling ‘bloedrood’. Daarbij zijn in de bijbel indirecte verwijzingen naar het lijden en martelaarschap van Christus te vinden in vermeldingen van rode edelstenen. Het is niet toevallig dat de robijn aan de muur van het hemelse Jeruzalem, beschreven in *Openbaring*, de apostel Bartholomeus symboliseert:

It seems peculiarly appropriate that the ruby should be thus assigned to that Apostle who suffered the most terrible and bloody death of all, and who has been looked upon as the chief representative of the Apostolic band of Christian Martyrs, whose blood was the seed of the Church,¹⁷²

De vereenvoudiging tot bepaalde kleursoorten in de bijbel komt uiteindelijk tot uiting in visuele representaties van edelstenen op schilderijen.

¹⁶⁷ Sylvie Neven, “Transmission of Alchemical and Artistic Knowledge in German Mediaeval and Premodern Recipe Books,” in *Laboratories of Art. Archimedes (New Studies in the History and Philosophy of Science and Technology)*. Red. S. Dupré. (Zwitserland: Springer, 2014), 24-48.

¹⁶⁸ Walter Schumann, *Gemstones of the World* (New York: Sterling Publishing Company, 2009), pg. 24-110.

¹⁶⁹ Nash, *Northern Renaissance Art*, 206-207.

¹⁷⁰ Kunz, *The curious lore of precious stones*, 273.

¹⁷¹ Clapton, *The precious stones of the Bible: descriptive and symbolic*, 78-91: “The colour of a clear sky at noon, the fulfilment of love and joy in heaven, as the emerald represents the fulfilment of joy upon the earth.”

¹⁷² Clapton, *The precious stones of the Bible: descriptive and symbolic*, 1-19.



Afb. 7: Hieronymus Bosch, *Tuin der Lusten*, middenpaneel, detail edelstenen onderaan

De tweede component betreft de vormelijke beeldtaal. Parallel aan de herleiding van edelsteensoorten tot drie basiskleuren, werd ook de vorm vereenvoudigd tot simpele geometrische figuren zoals een onnauwkeurige cirkel of een willekeurige veelhoek in een juweel (afb. 7). Al is het merkwaardig dat in mozaïeken of verluchte handschriften, de voorlopers van vijftiende eeuwse paneelschilderijen, groene stenen steeds een vierhoekige, en blauwe stenen steeds een ovale of ronde vorm kregen.¹⁷³

Het uiteindelijke doel is de illusie van tastbare gesteenten te creëren op een tweedimensionaal vlak. In dit streven blijkt dat kleur en optische effecten van transparantie belangrijker worden geacht dan de vorm van de edelsteen. Immers komen vorm en betekenis finaal samen in de perceptie van de toeschouwer wanneer een afbeelding aanschouwd wordt. “Form and content renounce their unmediated meaning in favor of the mediated meaning of aesthetic experience and concealed argumentation,” aldus kunsthistoricus Hans Belting.¹⁷⁴ Naast de letterlijke weergave van het object, kan vormgeving ook ruimer opgevat worden, met name als de figuur waarin de edelsteen omsloten wordt.

De meest voorkomende configuraties en hun symboliek kwamen reeds aan bod in het bronnenonderzoek en in de motivaties voor het integreren van edelstenen in religieuze beeldende kunsten. De edelsteen komt voor op panelen in versiering van kledingstukken zoals priestermantels en borstspelden, in het bedekken van architecturale structuren zoals muren en gewelven, of liggen verspreid in het gras van een tuin eventueel aan de oevers van een rivier. Aansluitend in deze opsomming past het artistieke topos van de Mariakroon. De

¹⁷³ Beghelli, “From the Bible to the Liber Pontificalis,” 241: “Moreover, it is interesting to notice that both in the mosaics and in the real items the green stones have a quadrangular form and the blue stones have an oval or rounded form.”

¹⁷⁴ Belting, *Likeness and presence*, 16.

vormgeving bestaat meestal uit zes sterren, zes bloemen en twaalf edelstenen er willekeurig tussen.¹⁷⁵ Mogelijke iconografische verklaringen zijn vindbaar in geschriften van zowel theologen als Gregorius de Grote en mystica als St. Brigitta van Zweden vanaf het einde van de dertiende eeuw.¹⁷⁶

Tot slot kan nog een opvallende christelijke context van edelstenen vermeld worden, namelijk het hoofdaltaar in de kerk.¹⁷⁷ De ruimere symboliek van kostbare materialen in kerkarchitectuur en op liturgische voorwerpen zoals reliekhouders werd in het vorige hoofdstuk reeds geduid. Uiteindelijk beïnvloedde deze context eveneens paneelschilderijen van de Vlaamse Primitieven omsloten in retabels of in polyptieken boven het altaar. Daarbij is het opvallend dat veelluiken expliciet besteld als altaarstuk of devotieel object in de kerk vaak overladen zijn met kostbare gesteenten daar waar in religieuze panelen bestemd voor huiselijke sferen of wereldlijke instellingen deze toevoegingen veel minder uitdrukkelijk zijn.¹⁷⁸ De invloed van het kapitaal en het sociaalpolitieke milieu van schilder en opdrachtgever werd kort geschetst aan hand van de gevalstudie van Giotto en Van Eyck.

4.2 Het inpassen van edelstenen in bijbelvoorstellingen

“Medieval art thus hardly ever offered a straightforward illustration of the biblical narrative; its presentation was dictated by a range of theological and exegetical assumptions,” aldus kunsthistoricus Émile Mâle.¹⁷⁹ Mogelijke symbolische interpretaties van edelstenen in religieuze beeldende contexten vanaf de vroege middeleeuwen werden in vorige hoofdstukken aangehaald. Iconografische en iconologische inzichten worden tot slot toegepast op specifieke panelen van de Vlaamse Primitieven.

¹⁷⁵ Bijvoorbeeld: Jan en Hubert Van Eyck, *Lezende madonna op de Aanbidding van het Lam Gods* (binnenzijde, linkerpaneel), ca. 1432, olieverf op paneel, 72.3 x 166.8 cm, Gent, SintBaaftskathedraal, inv. nr. 10000097; Dirk Bouts, *De kroning van Maria met engelen*, ca. 1450, tempera op paneel, 83.5 x 85 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen, inv. nr. 558

¹⁷⁶ Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance*, 79: “A second type of imaginative treatise on stones which may have had some decorative influence includes literary descriptions of the stones of the Crown of the Virgin, the best known example of which is usually falsely attributed to St. Hildefonse. This is planned to comprise six stars, six flowers and twelve stones placed between them ; another such treatise describes and gives a symbolical explanation of twelve stones arranged I in three tiers.” ; “The Prophecies and Revelations of Saint Bridget (Birgitta) of Sweden,” laatst geraadpleegd op 18 mei 2021, [http://www.saintsbooks.net/books/St.%20Bridget%20\(Birgitta\)%20of%20Sweden%20-%20Prophecies%20and%20Revelations.pdf](http://www.saintsbooks.net/books/St.%20Bridget%20(Birgitta)%20of%20Sweden%20-%20Prophecies%20and%20Revelations.pdf).

¹⁷⁷ Panofsky en Panofsky-Soergel, *Abbot Suger On the Abbey Church of St.-Denis*, 61-62.

¹⁷⁸ Bijvoorbeeld: Hans Memling, *Diptiek van Maarten van Nieuwenhove met Madonna*, ca. 1487, olieverf op paneel, 33.5 x 44.7 cm, Brugge, Sint-Janshospitaal, inv. nr. 0000.SJ0178.I; Gerard David, *Oordeel van Cambyses*, ca. 1498, olieverf op paneel, 318 x 182.3 cm, Groeningemuseum, Brugge, inv. nr. 0000.GRO0040.I-0041.I

¹⁷⁹ Van Liere, *An introduction to the medieval bible*, 258.

De groepering van Vlaamse meesters uit de vijftiende eeuw ging van start met de gelijknamige tentoonstelling *Des Primitifs Flamands* te Brugge uit 1902.¹⁸⁰ In de loop van de twintigste eeuw werd het gelijknamige onderzoeksveld uitgebreid met diverse studies. Edelstenen werden slechts sporadisch vermeld en de insteek voor een iconografische verklaring kon bovendien verschillen.

Ten eerste werden edelstenen opgemerkt voor de decoratieve meerwaarde aan het paneel. Bijvoorbeeld in een uitgave van alle panelen van Vlaamse meesters in Franse musea uit 1988 is een zeldzame lange beschrijving te vinden. Onder de sectie ‘couleurs’ worden de juwelen op het portret van Filips de Goede (Dijon, Musée des Beaux-Arts) van Rogier van der Weyden expliciet geduid: “L ’afliaquet, en métal doré, porte un rubis au centre; un cristal de roche forme pendentif. La croix pattée, de métal doré, a un rubis au centre, des pierres bleues (?) dans les bras et un décor de perles. Dans le collier de la Toison d’or, de métal doré, sont serties des pierres sombres.”¹⁸¹ De wereldlijke associatie van edelstenen met rijkdom op profane portretten werd eveneens geprojecteerd op religieuze schilderijen. Erwin Panofsky (1892-1968) erkende enerzijds juwelen als indicatie van luxe voor een opkomende bourgeoisie handelsklasse in de late middeleeuwen, anderzijds verbond hij deze rijkelijke materialen met idiosyncratische technieken van de meester in kwestie.¹⁸²

Een tweede insteek in het kunsthistorisch onderzoek betreft de schildertechnische meerwaarde van edelstenen. Panofsky sprak naast een diepere symboliek vooral over edelstenen als uniek kenmerk voor Jan Van Eycks’ hand. Echter worden deze elementen, behalve het argument in de discussie van mogelijke toekenning van delen in het *Lam Gods* aan hem of zijn broer Hubert, verder niet besproken.¹⁸³ Max J. Friedländer (1867-1958) breidde de insteek verder uit door edelstenen niet enkel in lijn met de meesterlijke schildershand te interpreteren, maar tevens in vergelijking met het vakmanschap van de edelsmid. Hij benadrukte bijvoorbeeld de technische kunde van de ‘Brugse meester van 1499’ als volgt: “This painter finds the courage to pursue his own ways almost exclusively in matters of ornament and still life decoration.

¹⁸⁰ *Catalogus Exposition des Primitifs Flamands et d’art Ancien: Bruges 15 juin au 15 septembre 1902*, 1902, Frank Simpson Library, Sb ND 635. E96, Los Angeles: J. Paul Getty Museum Library.

¹⁸¹ Micheline Comblen-Sonkers, “Les musées de l’Institut de France. Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, Musée condé à Chantilly,” in *Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux au quinzième siècle*, red. Micheline Comblen-Sonkers en Secrétaire scientifique du Centre national de Recherches «Primitifs flamands», Vol. 15 van *Centre national de Recherches «Primitifs flamands»*, red. Centre national de Recherches «Primitifs flamands» et de l’institut royal du Patrimoine artistique, Ministère de L’Education Nationale (Brussel: z.u., 1988), 110.

¹⁸² Panofsky, *Early Netherlandish painting*, 66-70.

¹⁸³ Panofsky, *Early Netherlandish painting*, 226-227; Nash, *Northern Renaissance Art*, 208-209.

Craftsman that he is, he monotonously adds rows of precious stones to the garments and the throne structure, like a jeweller or embroiderer.”¹⁸⁴

De gevalstudie in punt 3.2.3 toonde reeds geleidelijke veranderingen van christelijke afbeeldingen aan vanaf de late dertiende eeuw tot en met de late middeleeuwen. Een eerste iconografische shift voor het integreren van edelstenen in bijbelvoorstellingen kwam er volgens Marjolijn Bol door het *Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck:

With the inclusion of the fountain of living water, Van Eyck ingeniously transformed this conventional image of the Adoration of the Lamb into a representation of the Heavenly Jerusalem. He does not depict it as the great city in the sky with the jewelled walls [...] but rather as an earthly garden [...] without visual precedent, Van Eyck associates the heavenly New Jerusalem with the first Paradise on earth: Adam and Eve’s Garden of Eden.¹⁸⁵

In typologische interpretaties van passages uit de bijbel werden edelstenen op die manier weergegeven in een graslandschap op panelen met de voorstelling van het Laatste Oordeel. In de volgende analyse verschuift het perspectief van een evoluerend gebruik van afbeeldingen door eeuwen heen naar de shift in de vijftiende eeuw in navolging van Jan Van Eyck. Er zijn twee uitkomsten mogelijk: ofwel werden edelstenen als goddelijke indicatoren een conventioneel topos, ofwel was dit typologische beeldnarratief onderhevig aan artistieke interpretaties van de schilder.

Kort voor de inhuldiging van het *Lam Gods* in 1432 schilderde Jan Van Eyck en zijn atelier een diptiek met *Kruisiging en Laatste Oordeel* (Metropolitan, New York) (afb. 8).¹⁸⁶ De panelen zijn duidelijk in een andere context ontstaan en geven een traditionele weergave van het bijbelverhaal. De soberheid staat haaks op de rijkelijke toevoegingen van juwelen op het *Lam Gods* een paar jaren later. Slechts een edelsteen is te vinden op de sluiting van Christus’ mantel op het rechterpaneel. De blauwe kleur en de plaatsing ter hoogte van zijn borst kan een subtiele verwijzing zijn naar het hemelse in analogie met een christelijke symboliek.

¹⁸⁴ Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting Volume IV: Hugo van der Goes*, vert. Heinz Norden (New York: Frederick A. Praeger, 1967), 44; Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting Volume VIa: Hans Memlinc en Gerard David*, vert. Heinz Norden (New York: Frederick A. Praeger, 1967), 41-42; Bol, “Coloring Topaz, Crystal and Moonstone,” 108-127.

¹⁸⁵ Bol, “Gems in the Water of Paradise,” 36.

¹⁸⁶ Door de loop van de 20^e eeuw heen zijn verschillende toewijzingen en dateringen geweest voor deze diptiek. Volgens de recentste studies is de toewijzing aan Jan Van Eyck en een ateliermedewerker tussen 1400-1440, lees: Till-Holger Borchert, *Jan van Eyck* (Keulen: Taschen, 2008), 86-87.

Petrus Christus (ca. 1410-1476) werd door Friedländer aangewezen als een rechtstreekse opvolger uit de atelierwerking van Van Eyck.¹⁸⁷ In 1452 schilderde Christus twee luiken met *Annunciatie en Geboorte* en het *Laatste Oordeel* (Gemäldegalerie, Berlijn) waarin verschillende elementen wijzen op de invloed van zijn meester (afb. 9). Stilistisch komen de panelen grotendeels overeen met de vroegste diptiek van Jan Van Eyck. Echter compositorisch is de invloed van een nieuwe iconografie geïntroduceerd met het *Lam Gods* waarneembaar, het *Laatste Oordeel* werd namelijk voorgesteld in een tuinlandschap. Het is opvallend dat de indicatoren voor deze typologische verbinding, de edelstenen, niet weergegeven werden.

Naast Van Eyck was Rogier van der Weyden (1400-1464) een tweede invloedrijke schilder van de eerste generatie Vlaamse Primitieven. Van der Weyden werkte nog steeds in de oudere traditie van tempera waarbij het impasto, nat in nat, schilderen kenmerkend was.¹⁸⁸ Het topos van een reflecterende edelsteen in olieverf paste minder in de beeldtaal van deze meester, wat het voorkomen van edelstenen op zijn panelen echter niet uitsloot.

Chary of ornament, he never overlaid draperies with embroidery and precious stones, but faithful to the system of reproducing what he saw, he accurately copied the monstrosities of costume which prevailed in his time. It was during his life that singularity of dress was carried to its most extravagant height.¹⁸⁹

Het toevoegen van juwelen en kostbare materialen werd zorgvuldig gekozen in functie van de afgebeelde of de bijbelvoorstelling. Het thema van het Laatste Oordeel vindt men in het oeuvre van de meester bijvoorbeeld in het *Beaune altaarstuk* (Hospices de Beaune, Frankrijk) (afb. 10). Deze polyptiek werd besteld door kanselier Rolin en was bedoeld voor het hoofdaltaar in de kapel van het armenhospitaal in Beaune. Ondanks het feit dat geen edelstenen afgebeeld werden aan de hemelse poort uiterst links of bezaaid lagen in het gras onderaan, werden deze objecten in subtiele christelijke verwijzingen weergegeven.

Ten eerste wordt net zoals bij Van Eyck de mantel van Jezus Christus bijeengehouden door een blauwkleurig gesteente. Maar het is vooral de kledij en borstspeld van aartsengel Gabriël die prominent versierd zijn met rode en blauwe stenen. Ten tweede is de wereldbol waar Christus op staat onderaan verdeeld met twee rijen van edelstenen (afb. 11). De T-vorm is een duidelijke referentie naar de middeleeuwse *mappa mundi*. De

¹⁸⁷ Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting Volume I: The Van Eycks and Petrus Christus*, vert. Heinz Norden (New York: Frederick A. Praeger, 1967), 80-82.

¹⁸⁸ Joseph Archer Crowe en Giovanni Battista Cavalcaselle, *Lives of the early Flemish painters. With notices of their works* (Londen: John Murray, 1879), 186-187: "The uniform lightness which marks Van der Weyden's panels suggests a long habit of painting in tempera. The pains which he took to model flesh with delicacy are highly commendable; his colours though pale, are invariably blended to a nicety, which is the more remarkable as they are of substantial impast."

¹⁸⁹ Crowe en Cavalcaselle, *Lives of the early Flemish painters*, 187.

verdeling was gebaseerd op de toen reeds drie bekende continenten en zeeën en was bovendien een poging om het hof van Eden aan te duiden op kaart.¹⁹⁰ Van der Weyden refereert met deze edelstenen op die manier aan hun oorsprongsverhaal in *Genesis* en de gekende zoektochten in de middeleeuwen naar de paradijsrivieren op aarde.¹⁹¹



Afb. 11: Rogier van der Weyden, *Beaune altaarstuk*, middenpaneel, detail van aartsengel Gabriël

In navolging van Rogier van der Weyden analyseren we een polyptiek van zijn rechtstreekse leerling Hans Memling (1430-1494).¹⁹² Het *Laatste Oordeel* (Nationaal museum, Gdańsk) in opdracht van de Italiaanse handelaar Tani is compositorisch gelijkend aan het werk van zijn meester (afb. 12). Opnieuw wordt links de hemel weergegeven met een architecturale structuur, in het midden staat Jezus Christus op een wereldbol met Gabriël onder hem en rechts wordt de hel aangeduid. Het valt op dat de kenmerkende T-vorm op de wereldbol werd geschilderd maar de edelstenen werden achterwege gelaten. Stilistisch werd Memling echter beïnvloed door de Eyckiaanse traditie die hij meekreeg tijdens zijn periode in Brugge.¹⁹³ De integratie van het iconografische edelsteentopos, geïntroduceerd in het *Lam Gods*, is op twee plaatsen terug te vinden in het *Laatste Oordeel* van Gdańsk.

¹⁹⁰ Evelyn Edson, *Mapping time and space: how medieval mapmakers viewed their world* (Londen: British Library, 1997), 175-200.

¹⁹¹ Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Gen. 2:10-14" ; Bol, "Gems in the Water of Paradise," 39.

¹⁹² Friedländer, *Early Netherlandish Painting Volume VIa*, 12-18.

¹⁹³ Nash, *Northern Renaissance Art*, 122-123.

Eenzijds wordt het verhaal van de Apocalyps voorgesteld in een graslandschap, anderzijds liggen onderaan op het linkerpaneel edelstenen verspreid tussen de rotsen naar analogie met het typologische verband tussen het hemelse Jeruzalem en de paradijstuinen van Eden (afb. 13).



Afb. 13: Hans Memling, *Laatste Oordeel*, linkerpaneel *Hemel*, detail van edelstenen aan de rotsten onderaan

Volgens Anna C. Esmeijer moet echter voorzichtig omgesprongen worden met het picturaal doortrekken van typologische verbanden: “In coming to conclusions about scenes and programmes which portray the relation between Old and New Testaments in terms of concordance, contrast or historical continuity, a certain amount of assistance is provided by the concrete nature of the representations [...]”¹⁹⁴ Edelstenen kunnen geïntegreerd worden in bijbelvoorstellingen zonder een prefiguratie te impliceren. Bovendien moet de artistieke interpretatie en beeldtaal van de kunstenaar in acht genomen worden.

Bijvoorbeeld *Tuin der Lusten* (Museo del Prado, Madrid) van Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516) (afb. 14). De iconografische lezing van de edelstenen verspreid over het tuinlandschap betreft een loutere interpretatie van het thema van de triptiek, namelijk het aardse paradijs. Volgens Friedländer kan Bosch niet op een lijn kan geplaatst worden met andere vertegenwoordigers van de Vlaamse Primitieven.¹⁹⁵

Zijn unieke beeldtaal komt naar voren in een opvallend element. In de linker bovenhoek op het middenpaneel is een griffioen afgebeeld, gekenmerkt door het lichaam van een leeuw met de kop en vleugels van een adelaar (afb. 15). Jacob van Maerlant omschreef in *Der naturen Bloeme* onder de sectie vogels dit mythologische fabeldier als een angstaanjagende vogel afkomstig uit Skythia, waar hij op een ontoegankelijke plaats goud en edelstenen bewaakte.¹⁹⁶ Alsof dit fabeldier door God geschapen zou zijn om

¹⁹⁴ Esmeijer, *Divina Quaternitas*, 27.

¹⁹⁵ Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting Volume V: Geertgen tot Sint Jans en Jerome Bosch*, vert. Heinz Norden (New York: Frederick A. Praeger, 1967), 59.

¹⁹⁶ Van Maerlant, “Der naturen bloeme,” 6425-6445: “6425 jacob hine vants nemme hort uort uoghele namen in .g. Gricis seit iacob van uitri dattet een uremt uogel si so groot datsi den man bestaen 6430 ghewapint ente doot slaen hare clawen sijn so groot dat merre hute drinket ter noot alse oft ute enen orne ware jn icia oric des mare 6435 dat

de hebzucht van de mens te bestraffen.¹⁹⁷ De gelijkenis is treffend, Bosch schilderde de griffioen zwevend over een landschap van mensen die hun lusten ten volle beleven terwijl edelstenen verspreid liggen langs de rivieroever.



Afb. 15: Hieronymus Bosch, *Tuin der Lusten*, middenpaneel, detail van de zwevende griffioen bovenaan

Dit wil niet noodzakelijk zeggen dat hij edelstenen toevoegde aan het *Laatste Oordeel* (Akademie der bildenden Künste, Wenen), een werk dat eveneens geschilderd werd in de periode 1480-90. Hoewel er net zoals in voorgaande panelen van Van Eyck, Christus en Memling architecturale structuren en een graslandschap werden weergegeven, liet hij de typologische edelstenen achterwege.

Bosch was overigens niet de enige schilder die zich beperkte tot letterlijke interpretaties uit de bijbel en geschreven tradities in het integreren van edelstenen in bepaalde onderwerpen. Dirk Bouts (1410-1475) was opvallend consistent in het implementeren van edelstenen in panelen gerelateerd aan het aards paradijs. Het betreft geen toeval dat zijn beeldtaal schatplichtig was aan het Eyckiaanse motief.¹⁹⁸ Bijvoorbeeld in de werken *Ecce Agnus Dei* (Alte Pinakothek, München) en *De weg naar het paradijs* (Palais des Beaux-Arts de Lille) liggen edelstenen verspreid langs een pad of aan de oevers van een rivier (afb. 16-17). Daarnaast speelde Bouts ook in op hagiografieën van bijbelfiguren, bijvoorbeeld in *De heilige Johannes de Evangelist op Patmos* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen) liggen edelstenen bezaaid op het pad vooraan (afb. 18).

inden lande es van endi lesemen dat sulc uogel si jn enen lande ouden si daer dar die toeganc es te swaer dart goud es ende diere steene.”

¹⁹⁷ Peter Burger en Jacob van Maerlant, *Het boek der natuur* (Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 1995), 70-71.

¹⁹⁸ Bol, “Gems in the Water of Paradise,” 43.



Afb. 18: Dirck Bouts, *De heilige Johannes de Evangelist op Patmos*, detail van de edelstenen op het pad onderaan

Naast Jan Van Eyck voor het begin van de vijftiende eeuw, wordt Hugo van der Goes (1440-1482) als een innovatieve Vlaamse schilder voor de tweede helft van deze eeuw beschouwd.¹⁹⁹ In zijn meest beroemde werk het *Portinari-altaarstuk* (Galleria degli Uffizi, Firenze) zijn opvallend weinig edelstenen uitgesproken weergegeven, behalve op de kledij en kroon van de engelen in het middenpaneel (afb. 19). Deze vaststelling kan geïnterpreteerd worden als een uitgesproken voorkeur van de bankiersfamilie om op een sobere manier afgebeeld te worden. Terwijl in andere werken rond dezelfde periode van 1470 van der Goes wel edelstenen integreerde in specifieke bijbelvoorstellingen. Bijvoorbeeld in een diptiek met *De Zondeval* en *Bewening* (Kunsthistorisches Museum, Wenen). In het linkerpaneel liggen op het pad naast Adam en Eva rode en blauwe edelstenen naar analogie met de paradijstuinen (afb. 20).



Afb. 20: Hugo van der Goes, *Diptiek met De Zondeval en Bewening*, linkerpaneel Adam en Eva, detail van het pad rechts onderaan

¹⁹⁹ Till-Holger Borchert, "Hugo van der Goes," laatst geraadpleegd op 19 mei 2021, <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/biografieen/hugo-van-der-goes>.

Friedländer merkte deze subtiele toevoeging in het paneel op, maar hij omschreef de edelstenen onder de noemer ‘smaragden’ terwijl geen groene stenen te zien zijn: “The bright bodies are set off against the emerald foliage, modelled with light, transparent shadows and enlivened with reflections.”²⁰⁰ Deze sporadische vermelding bevestigt opnieuw de nadruk in het kunsthistorisch onderzoek op de schildertechnische kunde van de meester om edelstenen weer te geven.

4.3 Betekenis van afwezigheid van edelstenen in bepaalde narratieven

Tot nu toe werd in de analyse steeds gezocht naar edelstenen in functie van mogelijke typologische verbanden of invloeden tussen de generaties Vlaamse Primitieven onderling. Het is echter ook interessant om panelen met onderwerpen die afwijken van deze topoi bij het onderzoek te betrekken.

Uit de volgende voorbeelden wordt duidelijk dat de schilder in de vorming van een unieke beeldtaal creatief omspringt met beeldnarratieven waarin edelstenen voorkwamen. Bijvoorbeeld de vormgeving van de mariakroon die volgens geschriften van kerkvaders en mystica bestaat uit sterren, bloemen en edelstenen. Bij verschillende Vlaamse Primitieven en diverse onderwerpen werd deze conventie toegepast.²⁰¹ Het toevoegen van edelstenen kan echter verrassend zijn in combinatie met bepaalde onderwerpen of in de beeldtaal van de schilder.

Ten eerste in de *Allegorie van de kuisheid met Maagd* (Musée Jacquemart-André, Parijs) stelde Hans Memling de Maagd voor te midden van een rotspartij die onderaan uitmondt in een rivier, haar kroon is een vrije interpretatie van florale en minerale motieven. De edelstenen onderaan in het water alluderen subtiel op de kuisheid van Maria (afb. 21).²⁰² De katholieke leer predikt namelijk haar onbevleete ontvangenis van Jezus Christus en dus de vrijstelling van de Erfzonde. Edelstenen in een rivier zijn dan zowel een verwijzing naar het Aards Paradijs als naar het goddelijke licht dat door deze stenen gaat zonder een spoor achter te laten.

²⁰⁰ Friedländer, *Early Netherlandish Painting Volume IV*, 24.

²⁰¹ Voorbeelden schilderijen Bijvoorbeeld: Jan en Hubert Van Eyck, *Lezende madonna op de Aanbidding van het Lam Gods* (binnenzijde, linkerpaneel), ca. 1432, olieverf op paneel, 72.3 x 166.8 cm, Gent, SintBaafskathedraal, inv. nr. 10000097; Dirk Bouts, *De kroning van Maria met engelen*, ca. 1450, tempera op paneel, 83.5 x 85 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wenen, inv. nr. 558

²⁰² Comblen-Sonkers, “Les musées de l’Institut de France,” 80: “Ses cheveux d’un blond vénitien sont maintenus par un serre-tête de perles enrichi de quatre rosaces formées d’un rubis ou d’une pierre sombre entourée de cinq perles. [...] L’eau, brun verdâtre derrière celle-ci, devient brun foncé au premier plan, où elle coule entre des rives d’un gris tirant sur le mauve; elle charrie un corail rouge, des perles grises et des rubis; on en observe aussi sur la rive droite.”



Afb. 21: Hans Memling, *Allegorie van de kuisheid met Maagd*, detail van de edelstenen in de rivier onderaan tussen de rotsen

Ten tweede is een verrassende toevoeging van edelstenen terug te vinden bij Rogier van der Weyden. In de reeds aangehaalde idiosyncratische beeldtaal van de meester bleken weergaven van rijkelijke materialen in bijbelvoorstellingen schaars te zijn. Aangezien zijn schilderstechniek zich niet specifiek leende tot het integreren van reflecterende edelstenen, werd de moeite in sommige panelen opgemerkt door kunsthistorici: “Hoe gewaagd en snel Van der Weyden bij het opbrengen van de verf ook te werk ging, hij had ook aandacht voor kleine details. Zo heeft hij in de kroon van de Maria in het torenretabel boven het centrale altaar op de Zeven Sacramenten minuscule rode edelstenen geschilderd die amper zichtbaar zijn.”²⁰³

Het toevoegen van edelstenen was een keuze van de schilder dat voor elk schilderij anders kon zijn. In de analyse mogen daarom niet te snelle conclusies getrokken worden op basis van onderwerpen of eerdere integraties in panelen. Het plaatsen van bijbelvoorstellingen in natuurlandschappen was conventioneel bij de Vlaamse Primitieven, wat niet wil zeggen dat elke kiezelsteen aan een rotswand of in een rivier als edelsteen geïnterpreteerd kan worden. We nemen het voorbeeld van *Johannes op Patmos* als onderdeel van het Johannesretabel (Sint-Janshospitaal, Brugge) van Hans Memling (afb. 22).²⁰⁴ Elementen in deze bijbelcyclus kunnen op meerdere manieren gelinkt worden aan edelstenen, namelijk via het tuinlandschap, het verhaal van de Openbaring en de figuur van Johannes de Evangelist zelf. Daarnaast gaf Memling reeds in andere polyptieken blijk van kennis van mogelijke typologische verbanden. In dit specifieke retabel voegt hij echter geen edelstenen toe.

²⁰³ Cathy Metzger en Griet Steyaert, “Schilderen, een vak apart,” in *Rogier Van Der Weyden 1400-1464: De Passie Van De Meester*, red. Lorne Campbell, Jan Van Der Stock en, Rogier Van Der Weyden. (Leuven: Davidsfonds, 2009), 172.

²⁰⁴ Hans Memling, Altaarstuk van de Heilige Johannes de Doper en de Heilige Johannes de Evangelist, ca. 1479, olieverf op paneel, 173.7 x 173.6 cm, Sint-Janshospitaal, Brugge, inv. nr. 0000.SJ0175.I

Een tweede voorbeeld is te vinden bij de Spaanse schilder Juan de Flandes (1465-1519) afkomstig uit de Zuidelijke Nederlanden.²⁰⁵ In de *Kruisiging* (Prado, Madrid) als onderdeel van een groter altaarstuk, integreerde hij prominente rode en blauwe edelstenen vooraan verspreid op de tegels (afb. 23). Echter is in deze compositie geen directe link zichtbaar met de hemelse muren uit het Laatste Oordeel of een graslandschap naar analogie met de paradijstuinen uit Genesis. Een mogelijke verklaring is de Flandes' leerperiode in Brugge en schatplichtigheid aan de Eyckiaanse traditie.²⁰⁶ Marjolijn Bol legt op basis van deze vaststelling van edelstenen in de *Kruisiging* een verband met een ander werk van de Flandes, namelijk *Doop van Christus* (National Gallery, Washington) (afb. 24).²⁰⁷ Dit werk vertoont wel de typische kenmerken van het edelsteentopos in een rivier aan een tuinlandschap. Maar een enkele toevoeging van witte hoogsels op de kiezelstenen aan de oever lijkt een te sterke veralgemening om deze objecten als edelstenen te interpreteren.



Afb. 23: Juan de Flandes, *Kruisiging*, detail van de edelstenen op de tegels onderaan



Afb. 24: Juan de Flandes, *Doopsel van Christus*, detail van de kiezelstenen op de rotsen onderaan

²⁰⁵ “Juan de Flandes,” laatst geraadpleegd op 15 mei 2021, <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=Juan+de+Flandes&start=0>.

²⁰⁶ P. Sylvia, “La Crucifixión,” laatst geraadpleegd op 15 mei 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/43bbf96a-516d-4e75-ab29-7ea521e7afce>.

²⁰⁷ Bol, “Gems in the Water of Paradise,” 48.

Tot slot kan het *Lam Gods* van de gebroeders Van Eyck naast de focus op het typologische verband ook in een andere beeldconventie geplaatst worden. Het toevoegen van edelstenen op kledij van christelijke figuren past enerzijds in de traditie van profane portretten en anderzijds in de vermelding van Aarons' priesterkleding in *Exodus*. Het stilistische motief van een rozasvormige metalen sluiting bezet met edelstenen op een mantel is een terugkerend fenomeen op panelen van de Vlaamse Primitieven. De intrinsieke tweespalt van aardse rijkdom en goddelijke afspiegeling van de edelsteen komt op deze manier in verschillende narratieven naar voren. De drie panelen van *de lezende Maria*, *God de vader* en *Johannes de Doper* (Sint-Baafskathedraal, Gent) worden hier als uitgangspunt genomen voor een vergelijking (afb. 25). Een zeldzame nadruk in het kunsthistorisch onderzoek werd gelegd op de edelstenen en hun bijbelconnotatie in volgende beschrijving van Gods' mantel:

The gorgeous red mantle which completely enshrouds his form is fastened at the breast by a large jewelled brooch. The mantle itself is bordered with a double row of pearls and amethysts. The feet rest on a golden pedestal, carpeted with black, and on the dark ground, which is cut into perspective squares by lines of gold, lies a richly jewelled open-worked crown, emblematic of martyrdom. This figure of the Redeemer is grandly imposing; the mantle, though laden with precious stones, in obedience to a somewhat literal interpretation of Scripture falls from the shoulders and over the knees to the feet in ample and simple folds.²⁰⁸

Vanuit het iconografische inzicht van Panofsky kan deze beeldvorming verklaard worden door het feit dat edelstenen essentieel waren in Jan Van Eycks' beeldtaal en zijn gebruik van olieverf.²⁰⁹ Dit gegeven wordt bevestigd in een vergelijking met het werk *Christus tussen de maagd Maria en Johannes de Doper* (Prado, Madrid) van Jan Gossaert (1478-1532) (afb. 26).



Afb. 26: Jan Gossaert, *Christus tussen de maagd Maria en Johannes de Doper*, detail van de drie figuren onderaan

²⁰⁸ Crowe en Cavalcaselle, *Lives of the early Flemish painters*, 50-51.

²⁰⁹ Panofsky, *Early Netherlandish painting*, 66-70.

In deze kopie uit 1501-1520 treedt een duidelijke versobering op. Hoewel uit de studie van de ondertekening blijkt dat Gossaert vrij getrouw de gezichten overnam van Van Eyck, liet hij de meeste prominente edelstenen achterwege.²¹⁰ Misschien wou Gossaert zich niet wagen aan de technische kunde om deze objecten op papier weer te geven.



Afb. 27: Rogier van der Weyden, *Braque triptiek*, middenpaneel Christus tussen Maria en Johannes de Doper



Afb. 28: Gerard David, *Cervararetabel*, God de vader

Daarnaast blijkt uit deze vergelijking tussen Van Eyck en Gossaert dat edelstenen niet intrinsiek verbonden waren aan de voorstelling van bijbelse figuren. De arbitraire keuze tussen het wel of niet toevoegen van juwelen en edelstenen kende zijn precedentes. Opnieuw was het Rogier van der Weyden die bewust koos voor een versobering bijvoorbeeld in de *Braque triptiek* (Louvre, Parijs) (afb. 27).

²¹⁰ “Cristo entre la Virgen María y San Juan Bautista,” laatst geraadpleegd op 19 mei 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-entre-la-virgen-maria-y-san-juan-bautista/9a4eca15-07b3-40d5-a0a9-00fa8b20a705>.

Terwijl een tijdgenoot van Gossaert, Gerard David (1455-1523) in de voorstelling van *God de vader* (Louvre, Parijs) wel rijkelijk edelstenen toevoegde (afb. 28). Stilistisch vormde dit paneel als onderdeel van het Cervararetabel een uitzondering. Het retabel werd gemaakt in opdracht van een benedictijns klooster in Italië. Het motief om God in een meer uitgesproken afbeelding weer te geven tegenover de andere voorstellingen van de Passiecyclus kan in deze context gevonden worden. De edelstenen gaven een weerklank van de hemelse rijkdommen en stimuleerden de monniken tot een persoonlijke contemplatie van het goddelijke.

5. Besluit

In deze thesis werd het voorkomen van edelstenen in religieuze beeldende kunst onderzocht om tot een interpretatie van de geschilderde weergaven op panelen uit de vijftiende eeuw te komen. Aan de hand van het iconografisch en iconologisch onderzoek naar geschreven tradities en het decoreren van liturgische voorwerpen werd een algemeen begrippenkader van edelstenen vastgesteld. Deze inzichten werden vervolgens gebruikt om een zinvolle selectie van bijbelvoorstellingen en schilders te maken. Het doel was om tot een religieuze perceptie van edelstenen bij de Vlaamse Primitieven te komen vanuit het perspectief van de zender. De kunstenaar werd in de keuze van onderwerpen en het integreren van edelstenen beïnvloed door artistieke conventies en religieuze connotaties. De volgende hypothese werd getoetst; verschillende religieuze percepties van edelstenen kwamen tot stand onder invloed van voorkeuren en waardebepalingen van de zender.

De algemene conclusie is dat een religieuze perceptie van edelstenen in de beeldende kunsten altijd gebaseerd werd op arbitraire keuzes van de zender. Een sluitende iconografische lezing van edelstenen als metafoor voor God of christelijke aspiraties is niet mogelijk door een inconsistent gebruik zowel in de geschreven als beeldende traditie. Ten eerste werd in de bijbel en de exegese een willekeurige keuze gemaakt voor twaalf edelstenen uit een enorme variatie aan steensoorten in wetenschappelijke lapidaria. Vervolgens werden edelsteenmetaforen sporadisch teruggevonden in teksten waarbij de interpretatie afhing van de context. In heiligenlevens en teksten van mystica werden edelstenen vaak goddelijk gepercipieerd, terwijl in populaire literatuur de voorkeur gegeven werd aan magische en pseudo-medische krachten.

Ten tweede werd eveneens in edelsteenmetaforen op paneelschilderijen geen systematiek ontdekt. Onderlinge overeenkomsten in bijbelvoorstellingen moeten eerder begrepen worden vanuit de specifieke context van de kunstenaar. In hoeverre de schilder kennis had van bijbelverhalen en in welke mate een accurate weergave van edelstenen gewenst was. Het uiteindelijke integreren van edelstenen was vaak een accumulatie van intenties van de opdrachtgever en de gevormde beeldtaal van de schilder. Hoe zeer ook een bepaalde religieuze perceptie bedoeld werd voor elke religieuze afbeelding, er kwamen toch verschillende waardebepalingen naar voren door de eigenlijke context van het beeld. Edelstenen werden gewaardeerd voor hun rijkelijke uitstraling, decoratieve functie en religieuze symboliek. De hypothese kan dus bevestigd worden.

Het omzetten van religieuze percepties van edelstenen van woord naar beeld wordt genuanceerd in het beantwoorden van de onderzoeksvraag: is er een verband tussen christelijke connotaties van edelstenen in geschreven religieuze bronnen en hun integratie in bijbelvoorstellingen van de Vlaamse Primitieven?

In een eerste interpretatie van paneelschilderijen als letterlijke uitbeeldingen van narratieven uit de bijbel kan zeker een verband erkend worden. Edelstenen werden metaforisch ingevoegd naar analogie met beeldspraken uit de geschreven christelijke traditie. Enerzijds vanuit de exegetische praktijk van typologieën kwamen edelstenen voor als prefiguraties van Genesis op altaarstukken met Openbaring uit het Nieuwe Testament. Het *Lam Gods* en het *Laatste Oordeel* in Gdańsk zijn hier voorbeelden van. Anderzijds gaven Vlaamse meesters blijk van diepere bijbelkennis in subtiele toevoegingen door hun oeuvre heen. Zo stond Rogier van der Weyden over het algemeen niet bekend voor het weergeven van rijkelijke materialen in zijn panelen, toch schilderde hij edelstenen in de vorm van een *mappa mundi* op de wereldbol van Jezus Christus of op de kroon van Maria met diepere religieuze referenties in gedachten.

Maar de inconsistente edelsteenweergaven op de panelen tonen aan dat deze geen conventioneel iconografisch element werden bij de Vlaamse Primitieven. In voorstellingen waar ze volgens het overeenkomstig narratief in de bijbel wel verwacht werden, kwamen edelstenen soms niet voor. Er werden een aantal externe factoren gevonden die de keuze voor het al dan niet integreren van edele gesteenten beïnvloedde.

Ten eerste waren tweedimensionale weergaven van edelstenen inherent verbonden aan de evoluerende houding ten opzichte van afbeeldingen. Dit geldt zowel voor de integratie van cultusbeelden in het Christendom als voor veranderende iconografieën in het artistieke milieu. Een wisselwerking tussen beide factoren bleek uit de contemporaine blik van Leon Battista Alberti in de vijftiende eeuw. Hij benadrukte enerzijds de technische capaciteiten van de schilder om edelstenen waardevol af te beelden en anderzijds de rol van de schilder in het overbrengen van het katholieke geloof.

Ten tweede bleef de schilder trouw aan zijn eigen beeldtaal of aan iconografische beeldtradities bekend van zijn voorgangers. Een wisselwerking vond plaats tussen het gebruikte medium, de invloed van leermeesters en de idiosyncratische schilderstijl. Olieverf leende zich tot het weergeven van waarheidsgetrouwe reflecties van edelstenen waardoor inventiever omgesprongen werd met de narratieven waarin ze voorkwamen. Uit de analyse bleek dat Jan Van Eyck hierin een voorbeeldrol opnam en op die manier een nieuw iconografisch topos in gang zette vanaf het begin van de vijftiende eeuw. Haast elk voorkomen van edelstenen in een tuinlandschap, typologisch geïnterpreteerd of niet, bij schilders na Van Eyck zoals Hans Memling of Dirk Bouts kon tot zijn beeldtraditie herleid worden. Terwijl tempera behoorde tot een oudere traditie van het suggestieve weergeven van objecten. In de periode voor 1450 werden edelstenen vaker weergegeven in een letterlijke uitbeelding van het verhaal uit de bijbel, bijvoorbeeld op de muren van het hemelse Jeruzalem.

Ten derde bepaalden intenties van de opdrachtgever mee de keuze om edelstenen te integreren in panelen. Zo kan de constante van juwelen en kostbare materialen op kledij van geestelijken en belangrijke figuren

voor de bijbelvoorstelling eerder gezien worden als uiting van prestige van de opdrachtgever, dan een analogie met de hoge priesterkledij in *Exodus*. Het volgens Panofsky unieke klimaat tussen kunstproductie en kunstconsumptie in de vijftiende eeuw overschaduwde de christelijke context waarin deze schilderijen tot stand kwamen. Bijvoorbeeld in het Cervararetabel werden edelstenen enkel toegevoegd aan de Godsfiguur om zijn hemelse rijkdom te benadrukken voor de kloosterlingen, terwijl in de herwerking van *God de Vader* naar Van Eyck door Jan Gossaert de prominente edelstenen weggelaten werden omdat de unieke context van de opdrachtgever niet meer aanwezig was.

Daarnaast kan eveneens een antwoord op de deelvraag geformuleerd worden: is er een verband tussen de weergave van edelstenen in specifieke narratieven op paneel en katholieke contexten zoals reliekhouders en architectuur?

Er is inderdaad een verband tussen de interpretatie van edelstenen op reliekhouders en in kerkdecoratie. De edelsteen werd hier gepercipieerd als zender of metafoor voor het goddelijke licht en christelijke deugden. Zoals Michelle Beghelli aanhaalde in haar onderzoek werd een mystieke sfeer gecreëerd die afstraalde op de gehele liturgische context van het hoofdaltaar. De keuze voor specifieke bijbelvoorstellingen en de mystieke interpretatie van edelstenen uit de geschreven traditie werkten elkaar in de hand.

Het betreft geen toeval dat voor bestellingen van altaarstukken door belangrijke opdrachtgevers gekozen werd voor een groter narratief uit de bijbel zoals het Laatste Oordeel. Enerzijds bood deze keuze de mogelijkheid aan de schilder om zijn technische kunde en kennis van de bijbel te etaleren. Anderzijds konden specifieke doelstellingen van de opdrachtgever gevat worden in iconografische elementen zoals de edelsteen.

Daarnaast kon het specifieke edelsteentopos als een typologische referentie aan het hemelse rijk gepercipieerd worden net omdat deze schilderijen in de context van het hoofdaltaar of zijkappelen werden geplaatst. Uit de geschriften van abt Suger bleek meermaals het belang van edelstenen in de kerkdecoratie en op relieken voor het aanzetten tot spirituele bezinning. De religieuze perceptie van de materiële en geschilderde edelstenen werd op die manier geconstrueerd.

In deze thesis was de selectie van panelen van de Vlaamse Primitieven beperkt tot bijbelvoorstellingen van het Laatste Oordeel en gerelateerd aan de Zondeval. Verder onderzoek is nodig om andere thema's te belichten. De methodologie vertrok vanuit een geschreven traditie, wanneer echter vanuit een beeldende traditie vertrokken wordt, kunnen andere conclusies getrokken worden. Edelstenen werden dan wel geen conventioneel topos in de christelijke iconografie van de Vlaamse meesters, maar waarom werd in sommige gevallen dan toch zo veel moeite gedaan om ze te integreren? En kan een typologisch voorkomen van edelstenen ook ontdekt worden in devotiediptieken of polyptieken expliciet niet bedoelt voor een

hoofdaltaar? Deze aspecten werden in deze thesis slechts kort belicht. Het zou interessant zijn de inconsistentie als uitgangspunt te nemen en een onderzoek enkel aan gevalstudies te wijden. Op deze manier kan misschien alsnog een systematiek onderscheiden worden. Deze thesis gaf een eerste aanzet tot het integreren van edelstenen in iconografische inzichten en vulde daarmee een hiaat op in het kunsthistorisch onderzoek naar de Vlaamse Primitieven. Mede werd aangetoond dat ondanks het brede spectrum van secundaire studies in dit veld de beeldinterpretatie van de Vlaamse meesters onuitputtelijk blijkt.

6. Lijst met afbeeldingen



Afbeelding 1: Johannes Polack, *Heilige Martinus en de bedelaar*, ca. 1500, tempera op paneel, 125 x 55.5 cm, Maastricht, Bonnefantenmuseum, inv. nr. 1004918



Afbeelding 2: Giotto di Bondone, *het Laatste Oordeel*, ca. 1304-1305, fresco, 1000 x 840 cm, Cappella degli Scrovegni (Arenakapel), Padua



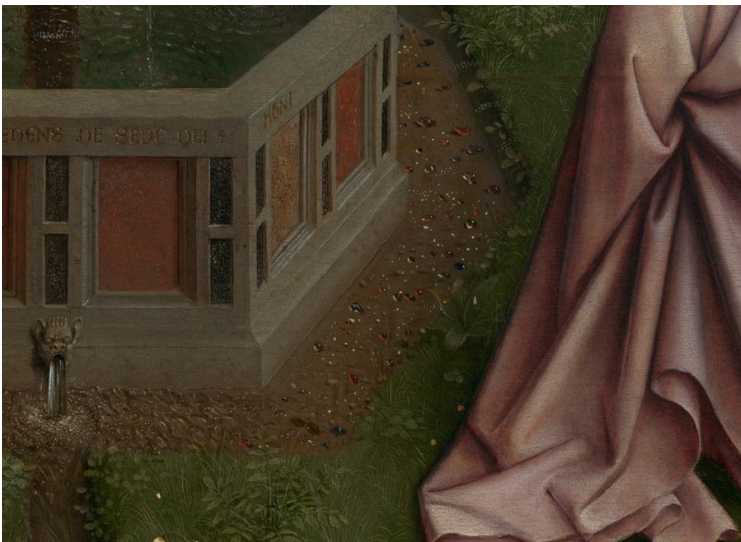
Afbeelding 3: Jan en Hubert Van Eyck, *De aanbidding van het Lam Gods (open toestand)*, ca. 1432, 520 x 375 cm, olieverf op paneel, Sint-Baafskathedraal, Gent, inv. nr. 10000092



Afbeelding 4: Nicolò en Giovanni, *het Laatste Oordeel*, ca. 1150-1200, tempera op paneel, 288 x 243 cm, Pauselijke musea, Vaticaanstad, inv. nr. 40526



Afbeelding 5: Giotto di Bondone, *het Laatste Oordeel* (detail rondboog links en rechts bovenaan), ca. 1304-1305, fresco, 1000 x 840 cm, Cappella degli Scrovegni (Arenakapel), Padua



Afbeelding 6: Jan en Hubert Van Eyck, *De aanbidding van het Lams Gods* (middenpaneel detail fontein), ca. 1432, olieverf op paneel, 134.3 x 237.5 cm, Sint-Baafskathedraal, Gent, inv. nr. 10000104



Afbeelding 7: Hieronymus Bosch, *Tuin der Lusten* (middenpaneel detail links onderaan), ca. 1490-1500, grisaille en olieverf op paneel, 185.8 x 172.5 cm, Museo del Prado, Madrid, inv. nr. P002823



Afbeelding 8: Jan Van Eyck, *Diptiek met Kruisiging en Laatste Oordeel* (detail *Jezus Christus*), ca. 1420-1430, olieverf op paneel, 56.5 × 19.7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. nr. 33.92ab



Afbeelding 9: Petrus Christus, *Diptiek met Annunciatie, Geboorte en Laatste Oordeel*, ca. 1452, olieverf op paneel, 134 x 56 cm, Gemäldegalerie, Berlijn, inv. nr. 529B



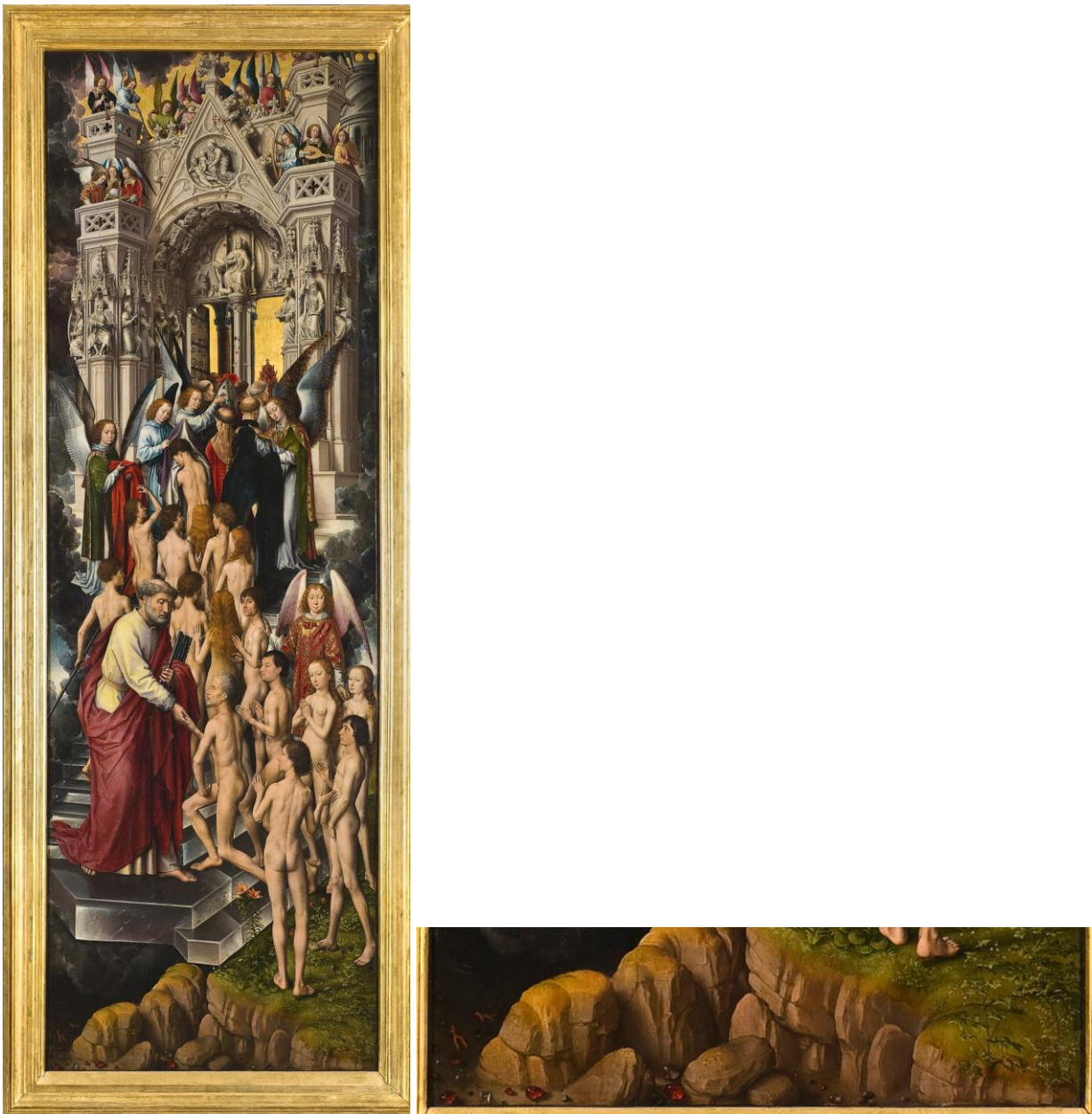
Afbeelding 10: Rogier van der Weyden, *Beaune altaarstuk*, ca. 1446-1452, olieverf op paneel, 215 x 560 cm, Hospices de Beaune, Frankrijk



Afbeelding 11: Rogier van der Weyden, *Beaune altaarstuk* (detail middenpaneel), ca. 1446-1452, olieverf op paneel, 215 x 560 cm, Hospices de Beaune, Frankrijk



Afbeelding 12: Hans Memling, *Triptiek met Laatste Oordeel*, ca. 1467-1471, olieverf op paneel, 241 x 270.8 cm, Nationaal Museum, Gdańsk, inv. nr. MNG/SD/413/M



Afbeelding 13: Hans Memling, *Triptiek met Laatste Oordeel (Linkerpaneel detail onderaan)*, ca. 1467-1471, olieverf op paneel, 241 x 270.8 cm, Nationaal Museum, Gdańsk, inv. nr. MNG/SD/413/M



Afbeelding 14: Hieronymus Bosch, *Tuin der Lusten*, ca. 1490-1500, grisaille en olieverf op paneel, 185.8 x 172.5 cm, Museo del Prado, Madrid, inv. nr. P002823



Afbeelding 15: Hieronymus Bosch, *Tuin der Lusten* (detail middenpaneel), ca. 1490-1500, grisaille en olieverf op paneel, 185.8 x 172.5 cm, Museo del Prado, Madrid, inv. nr. P002823



Afbeelding 16: Dirk Bouts, *Ecce Agnus Dei*, ca. 1462-1464, olieverf op paneel, 53.8 x 41.2 cm, Alte Pinakothek, Munchen, inv. nr. 15192



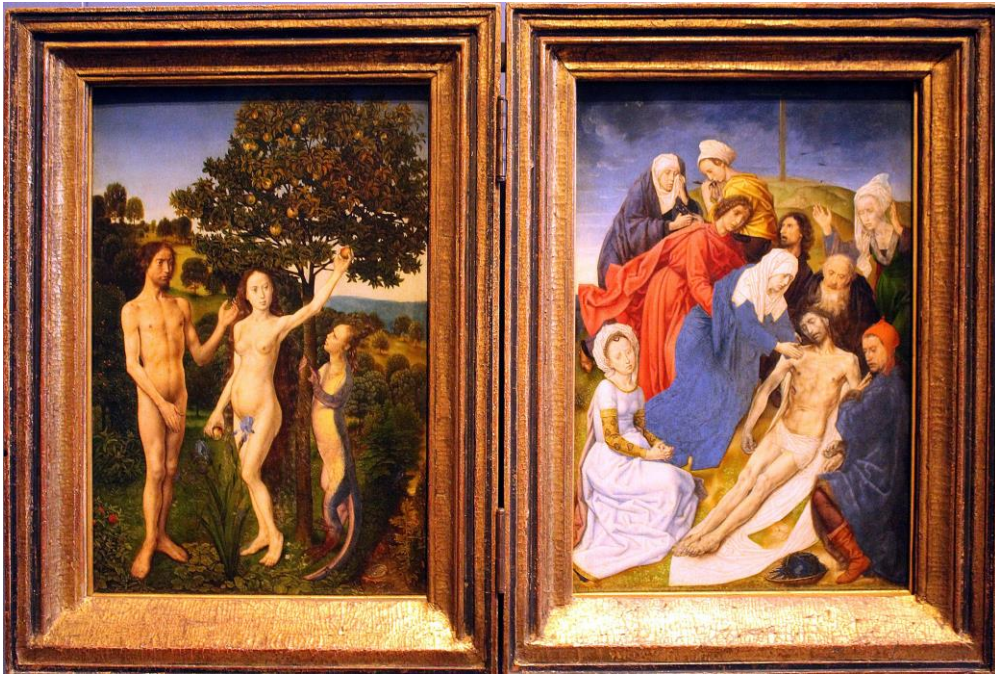
Afbeelding 17: Dirk Bouts, *De weg naar het Paradijs*, ca. 1468, olieverf op paneel, 115 x 69.5 cm, Lille, Palais des Beaux Arts, inv. nr. P820



Afbeelding 18: Omgeving van Dirk Bouts, *De heilige Johannes de Evangelist op Patmos*, ca. 1475, olieverf op paneel, 69.5 x 65 cm, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. nr. 1083 recto



Afbeelding 19: Hugo van der Goes, *Portinari altaarstuk*, ca. 1476-1478, olieverf op paneel, 583 × 304 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze, inv. nr. 00281184



Afbeelding 20: Hugo van der Goes, *Diptiek met Bewening en Zondeval (detail Adam en Eva)*, ca. 1475-1477, olieverf op paneel, 33.8 x 23.5 cm, Kunsthistorisch Museum, Wenen , inv. nr. GG 5822b



Afbeelding 21: Hans Memling, *Allegorie van de kuisheid met Maagd*, ca. 1479-80, olieverf op paneel, 38.3 x 31.9 cm, Musée Jacquemart-André, Parijs, inv. nr. 1035



Afbeelding 22: Hans Memling, *Johannesretabel*, ca. 1479, olieverf op paneel, 173.6 x 173.7 cm, Sint-Janshospitaal, Brugge, inv. nr. 0000.SJ0175.I



Afbeelding 23: Juan de Flandes, *de Kruisiging*, ca. 1509-1519, olieverf op paneel, 123 x 169 cm, Museo del Prado, Madrid, inv. nr. P007878



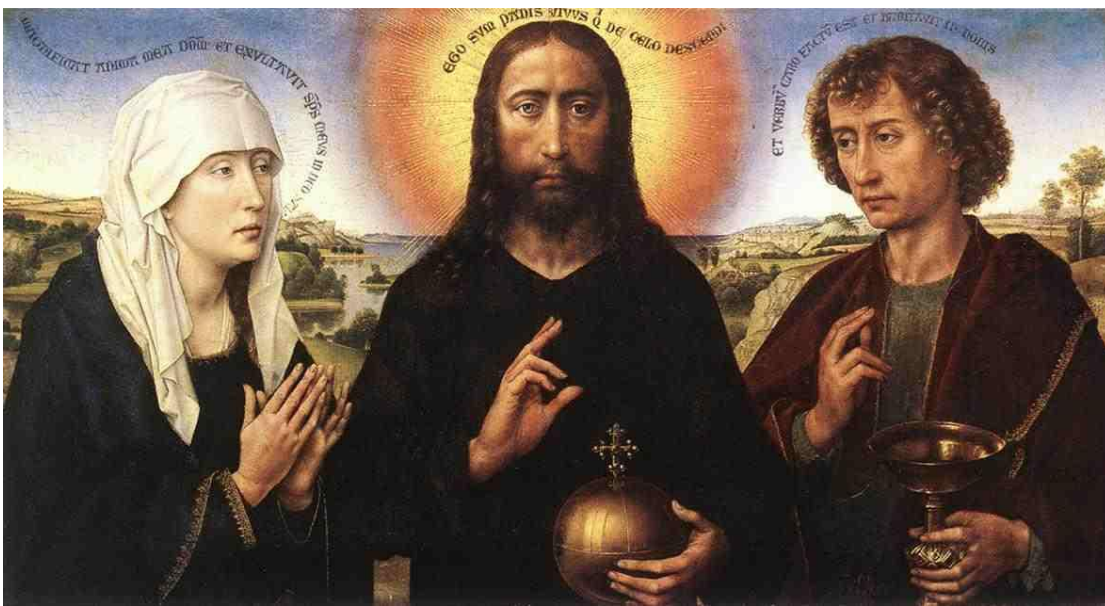
Afbeelding 24: Juan de Flandes, *De doop van Christus*, ca. 1508-1519, olieverf op paneel, 125 x 81.1 cm, National Gallery of Art, Washington, inv. nr. 1961.9.25



Afbeelding 25: Jan en Hubert Van Eyck, *Madonna, God de Vader en Johannes de Doper (De aanbidding van het Lams Gods, open toestand, middenpaneel)*, ca. 1432, 210.5 x 237.5 cm, olieverf op paneel, Sint-Baafskathedraal, Gent, inv. nr. 10000092



Afbeelding 26: Jan Gossaert, *Christus tussen de Maagd Maria en Johannes de Doper*, ca. 1510-1520, olieverf op papier, 122 x 133 cm, Museo del Prado, Madrid, inv. nr. P001510



Afbeelding 27: Rogier van der Weyden, *Braquetriptyek* (detail *Maria, Jezus Christus en Johannes de Doper*), ca. 1450-1452, olieverf op paneel, 41 x 137 cm, Louvre, Parijs, inv. nr. RF 2063



Afbeelding 28: Gerard David, *God de vader tussen twee engelen* (onderdeel Cervara altaarstuk), ca. 1506, olieverf op paneel, 46 x 88 cm, Louvre, Parijs, inv. nr. R.F. 2228

7. Illustratieverantwoording

Afbeelding 1:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Polack_-_H_Martinus_en_de_bedelaar.jpg. Laatst geraadpleegd op 18/05/2021.

Afbeelding 2:

<https://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/398.html>. Laatst geraadpleegd op 18/05/2021.

Afbeelding 3:

<http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/de-aanbidding-van-het-lam-gods-open>.

Laatst geraadpleegd op 21/05/2021.

Afbeelding 4:

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-i---secolo-xii-xv/nicolo-e-giovanni--giudizio-finale.html>. Laatst geraadpleegd op 22/05/2021.

Afbeelding 5:

https://static.kunstelo.nl/ckv2/ckv3/kunstentechniek1/giotto/cappella_degli_scrovegni.htm. Laatst geraadpleegd op 18/05/2021.

Afbeelding 6:

<http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/de-aanbidding-van-het-lam-gods-de-aanbidding>. Laatst geraadpleegd op 19/05/2021.

Afbeelding 7:

<https://www.museasculpta.be/tuin-der-lusten/>. Laatst geraadpleegd op 15/05/2021.

Afbeelding 8:

<http://clostertovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=4ec28e64b6bab5fa66e2b51ed078e5ea>.

Laatst geraadpleegd op 19/05/2021.

Afbeelding 9:

<https://beautiful-belgium.tumblr.com/image/107973381702>. Laatst geraadpleegd op 20/05/2021.

Afbeelding 10:

<https://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/752.html>. Laatst geraadpleegd op 19/05/2021.

Afbeelding 11:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/218946>. Laatst geraadpleegd op 19/05/2021.

Afbeelding 12:

<https://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/309.html>. Laatst geraadpleegd op 15/05/2021.

Afbeelding 13:

<https://www.museasculpta.be/galery/>. Laatst geraadpleegd op 15/05/2021.

Afbeelding 14:

<http://boschproject.org/view.html?pointer=0.600,0.036&i=00MCPVIS>. Laatst geraadpleegd op 15/05/2021.

Afbeelding 15:

<http://boschproject.org/view.html?pointer=0.600,0.036&i=00MCPVIS>. Laatst geraadpleegd op 15/05/2021.

Afbeelding 16:

Uit: Bol, Marjolijn. "Gems in the Water of Paradise. The iconography and reception of heavenly stones in the Ghent Altarpiece." In *Van Eyck Studies. Papers presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*. Onder redactie van C. Currie, B. Fransen, V. Henderiks, C. Stroo en D. Vanwijnsberghe, 35- 48. Leuven: Peeters, 2017, 43.

Afbeelding 17:

Uit: Bol, Marjolijn. "Gems in the Water of Paradise. The iconography and reception of heavenly stones in the Ghent Altarpiece." In *Van Eyck Studies. Papers presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*. Onder redactie van C. Currie, B. Fransen, V. Henderiks, C. Stroo en D. Vanwijnsberghe, 35- 48. Leuven: Peeters, 2017, 42.

Afbeelding 18:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/27594>. Laatst geraadpleegd op 18/05/2021.

Afbeelding 19:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/216288>. Laatst geraadpleegd op 19/05/2021.

Afbeelding 20:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/215860>. Laatst geraadpleegd op 19/05/2021.

Afbeelding 21:

Uit: Micheline Comblen-Sonkers, "Les musées de l'Institut de France. Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, Musée condé à Chantilly," in *Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux au quinzième siècle*, red. Micheline Comblen-Sonkers en Secrétaire scientifique du Centre national de Recherches «Primitifs flamands», Vol. 15 van *Centre national de Recherches «Primitifs flamands»*, red. Centre national de Recherches «Primitifs flamands» et de l'institut royal du Patrimoine artistique, Ministère de L'Education Nationale (Brussel: z.u., 1988), Pl. LXXXV A.

Afbeelding 22:

<https://www.statenvertaling.net/tags/johannesretabel-memling.html>. Laatst geraadpleegd op 18/05/2021.

Afbeelding 23:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/43bbf96a-516d-4e75-ab29-7ea521e7afce>. Laatst geraadpleegd op 18/05/2021.

Afbeelding 24:

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46124.html>. Laatst geraadpleegd op 18/05/2021.

Afbeelding 25:

<http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/aanbidding-van-het-lam-gods-god>. Laatst geraadpleegd op 21/05/2021.

Afbeelding 26:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-entre-la-virgen-maria-y-san-juan-bautista/9a4eca15-07b3-40d5-a0a9-00fa8b20a705>. Laatst geraadpleegd op 18/05/2021.

Afbeelding 27:

<https://www.wikiart.org/en/rogier-van-der-weyden/braque-family-triptych-1450>. Laatst geraadpleegd op 19/05/2021.

Afbeelding 28:

<https://rkd.nl/nl/explore/images/49466>. Laatst geraadpleegd op 21/05/2021.

8. Bibliografie

Bronnen

Anglicus, Bartholomaeus en M. C. Seymour. *On the Properties of Things: John Trevisa's Translation of Bartholomaeus Anglicus De Proprietatibus Rerum: a Critical Text*. Vertaald door John Trevisa. Oxford: Clarendon press, 1975.

Burger, Peter en Jacob van Maerlant. *Het boek der natuur*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 1995.

Catalogus Exposition des Primitifs Flamands et d'art Ancien: Bruges 15 juin au 15 septembre 1902. 1902, Frank Simpson Library, Sb ND 635. E96. Los Angeles: J. Paul Getty Museum Library.

Caxton, William. "The Golden Legend of Jacobus de Voragine 1275." In *Temple Classics*. Onder redactie van F.S. Ellis, 1-141. Londen: J.M. Dent & Sons, 1900.

Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting Volume I: The Van Eycks and Petrus Christus*. Vertaald door Heinz Norden. New York: Frederick A. Praeger, 1967.

Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting Volume IV: Hugo van der Goes*. Vertaald door Heinz Norden. New York: Frederick A. Praeger, 1967.

Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting Volume V: Geertgen tot Sint Jans en Jerome Bosch*. Vertaald door Heinz Norden. New York: Frederick A. Praeger, 1967.

Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting Volume VIa: Hans Memlinc en Gerard David*. Vertaald door Heinz Norden. New York: Frederick A. Praeger, 1967.

Grayson, Cecil. *Leon Battista Alberti: On Painting and On sculpture. The latin texts of De Pictura ad De Statua. Edited with translations*. Londen: Phaidon, 1972.

Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish painting: its origins and character*. New York: Harper & Row, 1971.

Panofsky, Erwin en Gerda Panofsky-Soergel. *Abbot Suger On the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures. 2d ed.* New Jersey: Princeton University Press, 1979.

Pliny, the Elder. *Natural History: book 37*. Vertaald door Rackham H, Jones W.H.S, Eichholz D.E. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.

Van Maerlant, Jacob. "Der naturen bloeme." Onder redactie van Maurits Gysseling en Instituut voor Nederlandse Lexicologie. Antwerpen: Standaard Uitgeverij, 1998.

Wright Thomas et al., reds. *Alexandri Neckam De naturis rerum libri duo: with the poem of the same author, De laudibus divinae sapientiae*. Londen: Longman, Green, Longman, Roberts, and Green, 1863.

Literatuur

- Antal, Frederick. *Florentine Painting And Its Social Background*. Londen: Kegan Paul, 2015.
- Bartelink, Gerard. "Het christendom en de literaire erfenis uit de oudheid." *Leidschrift: De donkerste Middeleeuwen*, nr. 11 (1996): 5-15.
- Bastings, A.M. "Edelstenen bij Maerlant en Ruusbroec." *Scientiarum Historia* 21, nr. 2 (1995): 89-98.
- Beer, Frances. *Women and mystical experiences in the Middle Ages*. Woodbridge: The Boydell Press, 1992.
- Beghelli, Michelle. "From the Bible to the Liber Pontificalis. Gems and precious stones in the Early Medieval churches: combinations, colours and contexts." In *Gemstones in the first millennium AD: mines, trade, workshops and symbolism. International Conference, October 20th -22nd, 2015*. Onder redactie van Alexandra Hilgner, Susanne Greiff en Dieter Quast, 233-274. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2017.
- Belting, Hans. *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Vertaald door Edmund Jephcott. VS: Chicago Press, 1994.
- Bol, Marjolijn. "Gems in the Water of Paradise. The iconography and reception of heavenly stones in the Ghent Altarpiece." In *Van Eyck Studies. Papers presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*. Onder redactie van C. Currie, B. Fransen, V. Henderiks, C. Stroo en D. Vanwijnsberghe, 35-48. Leuven: Peeters, 2017.
- Bol, M.A.H. "Polito et Claro - The art and knowledge of polishing, 1200-1500." In *Gems in the Early Modern World: Materials, Knowledge and Global Trade, 1450-1800*. Onder redactie van Michael Bycroft en Sven Dupré, 223-257. Zwitserland AG: Palgrave Macmillan, 2019.
- Bol, M.A.H. "Coloring Topaz, Crystal and Moonstone - Factitious gems and the imitation of art and nature, 300-1500," In *Fakes!? Hoaxes, Counterfeits and Deception in Early Modern Science*. Onder redactie van Marco Beretta en Maria Conforti, 108-129. Sagamore Beach: Science History Publications Ltd, 2014.
- Borchert, Till-Holger. *Jan van Eyck*. Keulen: Taschen, 2008.
- Bovendeert, Jasmijn. "Kardinale deugden gekerstend. De vier kardinale deugden vanaf Ambrosius tot het jaar 1000." Doctoraatsverhandeling, Radboud Universiteit Nijmegen, 2007.
- Buylaert, Frederik en Erik Verroken. "De opdrachtgevers. Een adellijk altaarstuk: de socio-historische context van het Lam Gods." In *Het Lam Gods: Van Eyck: Kunst, Geschiedenis, Wetenschap en Religie*. Onder redactie van Danny Praet en Maximiliaan Martens, 50-115. Veurne: Hannibal, 2019.
- Clapton, Edward. *The precious stones of the Bible: descriptive and symbolic. Being a treatise on the breast plate of the high priest, and the foundation of the New Jerusalem with a brief history of each tribe and each Apostle*. Londen: Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & co, 1899.

Comblen-Sonkers, Micheline. "Les musées de l'Institut de France. Musées Jacquemart-André et Marmottan à Paris, Musée condé à Chantilly." In *Les Primitifs Flamands. Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux au quinzième siècle*, onder redactie van Micheline Comblen-Sonkers en Secrétaire scientifique du Centre national de Recherches «Primitifs flamands». Vol. 15 van *Centre national de Recherches «Primitifs flamands»*, onder redactie van Centre national de Recherches «Primitifs flamands» et de l'institut royal du Patrimoine artistique, Ministère de L'Education Nationale, 1-275. Brussel: z.u., 1988

Crowe, Joseph Archer en Giovanni Battista Cavalcaselle. *Lives of the early Flemish painters. With notices of their works*. Londen: John Murray, 1879.

De Mey, Marc. "Waarneming. De visioe Dei: optica, theologie en filosofie in het Lam Gods." In *Het Lam Gods: Van Eyck: Kunst, Geschiedenis, Wetenschap en Religie*. Onder redactie van Danny Praet en Maximiliaan Martens, 202-239. Veurne: Hannibal, 2019.

Deruyttere, Michel. *Markante vrouwen in de geneeskunst*. Antwerpen: Houtekiet, 2014.

Edson, Evelyn. *Mapping time and space: how medieval mapmakers viewed their world*. London: British Library, 1997.

Esmeijer, Anna C. *Divina Quaternitas: A Preliminary Study In the Method and Application of Visual Exegesis*. Assen: Gorcum, 1978.

Evans, Joan. *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance particularly in England*. Oxford: Clarendon Press, 1922.

Freedberg, David. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Londen: The university of Chicago press, 1989.

Hamburger, Jeffrey F., en Bouché Anne-Marie, reds. *The Mind's Eye. Art and theological Argument in the Middle Ages*. VS: Princeton University Press, 2006.

Hamburger, Jeffrey F. inleiding tot *The Mind's Eye. Art and theological Argument in the Middle Ages*, onder redactie van F. Jeffrey Hamburger en Anne-Marie Bouché, 3-10. VS: Princeton University Press, 2006.

Hanley, Stephan. "Optical Symbolism as Optical Description: A Case Study of Canon van der Paele's Spectacles." *JHNA 1*, nr. 1 (2009). Laatst geraadpleegd op 8 mei 2021. <https://jhna.org/articles/optical-symbolism-optical-description-case-study-canon-van-der-paeles-spectacles>.

Jones, William. *History and mystery of precious stones*. Londen: Richard Bentley and Son, 1880.

Kaspersen, Soren. *Images of cult and devotion: function and reception of Christian images in Medieval and Post-Medieval Europe*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, 2004.

Kessler, Herbert L., en Marianna S. Simpson, reds. *Studies in the history of Art: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. London: The Univeristy Press of New England, 1985.

- Kunz, George Frederick. *The curious lore of precious stones: being a description of their sentiments and folklore, superstitions, symbolism, mysticism, use in medicine, protection, prevention, religion, and divination, crystal gazing, birthstones, lucky stones and talismans, astral, zodiacal and planetary*. Londen: J.B. Lippincott Company, 1913.
- Laugerud, Henning, Salvador Ryan en Laura Katrine Skinnebach, reds. *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe. Images, objects and practices*. Dublin: Four courts press, 2016.
- Martens, Maximiliaan. "Jan van Eycks Optische Revolutie," In *Van Eyck: Een Optische Revolutie*. Onder redactie van Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet, en Frederica Van Dam, 141-179. Veurne: Hannibal, 2020.
- Martin, Hervé. *Mentalités Médiévales XIe- XVe siècle*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1996.
- Meiss, Millard. "Light as Form and Symbol in some fifteenth-century paintings." *The Art Bulletin* 27, nr. 3 (1945): 175-181.
- Metzger, Cathy en Griet Steyaert. "Schilderen, een vak apart." In *Rogier Van Der Weyden 1400-1464: De Passie Van De Meester*. Onder redactie van Lorne Campbell, Jan Van Der Stock en, Rogier Van Der Weyden, 162-179. (Leuven: Davidsfonds, 2009), 172.
- Nash, Susie. *Oxford History of Art: Northern Renaissance Art*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Neven, Sylvie. "Transmission of Alchemical and Artistic Knowledge in German Mediaeval and Premodern Recipe Books." In *Laboratories of Art. Archimedes (New Studies in the History and Philosophy of Science and Technology)*. Onder redactie van S. Dupré, 23-51. Zwitserland: Springer, 2014.
- Nirenberg, Morton. "Reviewed Work: Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert by Christel Meier." *German Issue* 94, nr. 3 (1979): 621-623.
- Petráček, Tomáš, en David Livingstone. *Man, Values and the Dynamics of Medieval Society: Anthropological Concepts of the Middle Ages In a Transcultural Perspective*. Lublin: EL-Press, 2014.
- Purtle, Carol. *The Marian Paintings of Jan van Eyck*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Reames, Sherry L. "Saint Martin of Tours in the "Legenda aurea" and Before." *Viator* 12, nr. 1 (1981): 131-164.
- Riddle, John M. "Lithotherapy in the Middle Ages...: Lapidaries Considered as Medical Texts." *Pharmacy in History* 12, nr. 2 (1970): 39-50.
- Riedel, Ingrid. *Hildegard van Bingen: profetes van de kosmische wijsheid*. Vertaald door Ruud van der Helm. Baarn: Ter Have, 1996.
- Schapiro, Meyer. *Late Antique, early Christian and Mediaeval art. Selected papers*. Londen: Chatto & Windus, 1980.
- Schumann, Walter. *Gemstones of the World*. New York: Sterling Publishing Company, 2009.

Skinnebach, Laura Katrine. "Practices of Perception. Devotion and the senses in late medieval Northern Europe." Doctoraatsverhandeling, Universiteit Bergen Noorwegen, 2013.

Swater, Barbara. "De teksttraditie van Jacob van Maerlant's *Der Naturen Bloeme*." *Voortgang* 12, nr. 2 (1991): 181-199.

Van Liere, Frans. *An introduction to the medieval bible*. VK: Cambridge University Press, 2014.

Warnar, Geert. *Ruusbroec: literatuur en mystiek in de veertiende eeuw*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2003.

Wright, V. Ruth, en Chadbourne L. Robert. *Gems and Minerals of the Bible*. US: Harper & Row, 1970.

Zwebel, Horst. "Regarding the relation between church and architecture." In *Theology in Built Environments: Exploring Religion, Architecture, and Design*. Onder redactie van Sigurd Bergmann, 247-259. Londen: Transaction Publishers, 2012.

Internetbronnen

Borchert, Till-Holger. "Hugo van der Goes." Laatst geraadpleegd op 19 mei 2021. <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/biografieen/hugo-van-der-goes>.

"Cristo entre la Virgen María y San Juan Bautista." Laatst geraadpleegd op 19 mei 2021. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-entre-la-virgen-maria-y-san-juan-bautista/9a4eca15-07b3-40d5-a0a9-00fa8b20a705>.

"Juan de Flandes." Laatst geraadpleegd op 15 mei 2021. <https://rkd.nl/nl/explore/artists/record?query=Juan+de+Flandes&start=0>.

Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Ex. 25-31." laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/EXO.25/Exodus-25>.

Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Ex. 39:6-7." laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/EXO.39/Exodus-39>.

Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Ezech. 28:12-13." laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/EZK.28/Ezechi%C3%AB1-28>.

Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Gen. 2:10-14." laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/GEN.2/Genesis-2>.

Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Jesaja 54:12." laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/ISA.54/Jesaja-54>.

Nederlands Bijbelgenootschap, "Nieuwe Bijbelvertaling. Job 28:1-20." laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/JOB.28/Job-28>.

Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 1 Korin. 3:11-12.” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/1CO.3/1-Korinti%C3%ABrs-3>.

Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 2 Kron. 3:6.” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/2CH.3/2-Kronieken-3>.

Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 2 Kron. 9:1-10.” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/2CH.9/2-Kronieken-9>.

Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Matt. 19:28.” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/MAT.19/Matte%C3%BCs-19>.

Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Openb. 21:18-20.” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/REV.21/Openbaring-21>.

Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 1 Petrus 2:4-5.” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/1PE.2/1-Petrus-2>.

Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. 2 Samuel 12:30.” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/2SA.12/2-Samuel-12>.

Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Spreuken 17:8.” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/PRO.17/Spreuken-17>.

Nederlands Bijbelgenootschap, “Nieuwe Bijbelvertaling. Zacharia 9:16.” laatst geraadpleegd op 21 mei 2021, <https://debijbel.nl/bijbel/NBV/ZEC.9/Zacharia-9>.

“Nicolò et Giovanni, Jugement Dernier.” Laatst geraadpleegd op 15 mei 2021, <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-i---secolo-xii-xv/nicolo-e-giovanni--giudizio-finale.html>.

Sylvia P. “La Crucifixión.” Laatst geraadpleegd op 15 mei 2021. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/43bbf96a-516d-4e75-ab29-7ea521e7afce>.

“The Prophecies and Revelations of Saint Bridget (Birgitta) of Sweden.” Laatst geraadpleegd op 18 mei 2021, [http://www.saintsbooks.net/books/St.%20Bridget%20\(Birgitta\)%20of%20Sweden%20-%20Prophecies%20and%20Revelations.pdf](http://www.saintsbooks.net/books/St.%20Bridget%20(Birgitta)%20of%20Sweden%20-%20Prophecies%20and%20Revelations.pdf).