



Een portret van een zwarte Afrikaanse man door Jan Mostaert*

• JAN PIET FILEDT KOK EN MARIEKE DE WINKEL •

Het Rijksmuseum heeft onlangs een uitzonderlijk schilderij verworven: een *Portret van een Afrikaanse man* (afb. 1).¹ Het is het vroegste en enige zelfstandig geschilderde portret van een zwarte Afrikaan uit de late Middeleeuwen en Renaissance dat bewaard is gebleven. Weliswaar werden in die tijd geregeld zwarte mannen afgebeeld, bijvoorbeeld als koning Balthazar in schilderijen die de Aanbidding der koningen als onderwerp hadden (afb. 27 en 32), maar hierbij gaat het niet om portretten of individuele personen, maar om meer algemene typen met steeds terugkerende karakteristieken.

In het nieuwe portret van het Rijksmuseum zien we een zwarte Afrikaan in Europese kledij. De man is driekwart naar links gewend tot iets beneden zijn middel tegen een blauw-groene achtergrond weergegeven. Hij leunt licht achterover, heeft zijn kin een beetje opgeheven. Zijn donkerbruine gelaat draagt een donkere snor en een baard die in twee punten uitloopt. Zijn bolle oogkassen, korte, wat ronde wipneus en dikke gevulde lippen vallen op. Zijn zwarte haar wordt grotendeels bedekt door een orangerode klapmuts, waarop een rond gouden (of verguld zilveren) pelgrimsinsigne is gespeld.

Zijn kleding is betrekkelijk eenvoud-

Afb. 1

JAN MOSTAERT,
Portret van een Afrikaanse man, circa
1525. Paneel, 30,8 x
21,2 cm. Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
SK-A-4986).

dig. Hij heeft een wit hemd aan met een laag uitgesneden halsopening, zonder kraag, maar met een gerimpelde, geborduurde bovenrand. Daarover draagt hij een dieproud wambuis met daar weer overheen een eenvoudige korte, zwarte mantel, een zogenaamde tabbaard, met opengesneden mouwen die vanaf de ellebogen afhangen en door zwarte gevlochten koorden bijeen worden gehouden. Die koorden vormen een soort dubbele halsketting en zijn ter hoogte van zijn buik aaneengeknoopt. Daaronder draagt hij twee bruine gekleurde 'hozen' (beenlingen), die met dubbele steken, zogenaamde nestels, aan het wambuis zijn bevestigd. Zijn gulp wordt opgevuld door het hemd en door een 'voorbroeck' of 'braguette', die met enige moeite nog onder het gevest van zijn zwaard te zien is.

Eén kledingstuk ontbreekt nogal opvallend, de zogenaamde paltrock, een overkleed met een knielang, geplooid rokgedeelte dat bedoeld was om de constructie van wambuis, beenlingen en braguette aan het oog te onttrekken. Om zich zonder een paltrock in het openbaar te vertonen was in die tijd zeer ongewoon, want een man liep dan in feite in zijn onderkleding rond. Er is dan ook nauwelijks een schilderij te vinden waarin mannen géén paltrock dragen. De uitzonderingen wor-

den gevormd door krijgslieden en jonge mannen van vaak eenvoudige komaf.² Soldaten, jagers, beulen en boeren lieten het overkleed weg omdat als ze zich moesten buigen en bukken, anders eerst de nestels losgemaakt moesten worden.³ Mannen van hoge rang waren alleen in wambuis en hozen gekleed als ze actief deelnamen aan het gevecht; het was voor een edelman ongepast zich alleen in wambuis en hozen te laten portretteren.⁴

De geportretteerde draagt verder handschoenen van dun wit leer die in een fraai kwastje uitlopen. Zijn rechterhand rust op het rijk bewerkte gevest van een zwaard, dat samen met een beurs in een geborduurde draagband hangt. Het gaat waarschijnlijk om een gewoon zwaard met een rechte kling en een kruisvormig gevest dat lang genoeg is om desgewenst ook met een tweede hand te worden vastgepakt, een type dat op tal van schilderingen uit de periode tussen 1465 en 1510 te zien is en overal in Europa voorkwam.⁵ Op de beurs, die past bij de geborduurde band, zijn met gouddraad en parels bloemmotieven en een Franse lelie geborduurd. Het motief van de zilveren of witte (*argent*) *fleur-de-lis* dat op de beurs is aangebracht, lijkt geen verwijzing te vormen naar het Franse (Valois) koningshuis aangezien deze altijd een gouden of gele (*or*) *fleur-de-lis* gebruikte. Die lelie was niet alleen een populair heraldisch symbool, maar ook een meer algemeen symbool van de Maagd Maria.⁶

De houding, kleding en attributen van de zwarte Afrikaan wijzen al met al op een verbinding met de Europese hofcultuur. Het pelgriminsigne dat op zijn muts is gespeld, maakt bovendien duidelijk dat de man christen is. Op dit insigne is tussen twee engelen een Madonna te zien, het teken van Onze Lieve Vrouwe van Halle (afb. 2).⁷ Dankzij een door Adelheid van Holland in 1267 aan de Sint-Martinusbasiliek geschonken Mariabeeld, was het bij Brussel gelegen Halle een belang-



Afb. 2

Pelgriminsigne van Onze Lieve Vrouwe van Halle, dat met andere pelgrimstekenen is genaaid in het Getijdenboek van Aartshertog Ferdinand, circa 1520. National Bibliothek, Wenen (sign. Ms ser nov. 2624, fol. 253r).

rijk bedevaartsoord geworden. De hertogen van Bourgondië en de Habsburgse vorsten versterkten die positie nadien met allerlei geschenken. Voor deze dynastie werd Halle zo een belangrijke plaats.⁸ Het is aannemelijk dat de zwarte Afrikaan het pelgrimsoord heeft bezocht en daar het insigne kocht of cadeau kreeg van degene bij wie hij in dienst was. De insignes konden overigens ook wijzen op het lidmaatschap van de broederschap van Onze Lieve Vrouwe van Halle, maar hier is weinig over bekend.⁹

Röntgenfoto's geven nadere informatie over de wijze van schilderen van het portret. Zo is hierop te zien hoe het gezicht met baard is uitgespaard in de blauwgroene, waarschijnlijk met azuriet en loodwit geschilderde achtergrond, en hoe de baard oorspronkelijk langer was en pas tijdens het schilderen de huidige vorm, eindigend in twee punten, heeft gekregen (afb. 3).¹⁰ Tevens is daarin te zien dat de verfbouw van het donkerbruine gezicht van de zwarte geportretteerde anders is dan in het portret van een blanke man. Waar de röntgenfoto van een *Portret van een man* van Jan Mostaert laat zien dat het gezicht geheel in loodwit gemodelleerd is (afb. 4), zijn bij de zwarte Afrikaan slechts spaarszaam witte hoogsels gebruikt, in de lichte partijen, op voorhoofd, wangen, neus en lippen: alleen het wit van de oogpupillen licht op. De kleding is

Afb. 3

Röntgenfoto van afb. 1.





Afb. 4
Detail uit röntgen-
foto van afb. 18,
Jan Mostaert,
Portret van een man.

met een sterk gevoel voor textuur geschilderd. Op de orangerode klapmuts is het goud van het insigne met enkele toetsen loodtin geel gesuggereerd. De witte geborduurde rand van het hemd is in de witte verf getekend en het rode wambuis is voornamelijk met rode glacislagen op een witte onderschildering gemodelleerd. In de zwarte tabbaard en de koorden zijn de details met fijne geelbruine hoogsels gesuggereerd. Veel zorg is besteed aan de handschoenen, het gevest van het zwaard en de beurs: de verfijnde wijze waarop deze met fijne verfstreekjes en toetsjes zijn opgebouwd, is heel duidelijk in de röntgenfoto te zien (afb. 3). Even geraffineerd als de lichtpuntjes in de ogen is de donkere schaduw van de figuur die op de blauwgroene achtergrond valt.

Wanneer het schilderij uit de (moderne) lijst wordt genomen, is er rondom het beschilderde verfopper-

vlak aan alle kanten een onbeschilderde rand van ongeveer 5 mm te zien (afb. 1 en 3). Hierdoor kan met zekerheid worden gesteld dat het verfoppervlak volledig bewaard is gebleven en dat het schilderij dus geen fragment is van een grotere voorstelling. Daarmee is het ook uitgesloten dat de zwarte Afrikaan een van de Drie Koningen zou voorstellen, aangezien die nooit afzonderlijk werden geportretteerd. Een dergelijke onbeschilderde rand is gebruikelijk voor een Nederlands schilderij op paneel uit deze tijd, omdat die vrijwel altijd in de lijst werden geschilderd nadat eerst het paneel samen met de lijst van een plamuurlaag was voorzien. In ons schilderij ligt de onbeschilderde rand een millimeter hoger dan het verfoppervlak. Daarmee is deze rand alleen te verklaren als een restant van een lijst, die oorspronkelijk één geheel met het paneel moet hebben gevormd, en die

is afgezaagd toen dit soort lijsten uit de mode raakte en een andere lijst werd gewenst. Hoe de oorspronkelijke lijst eruitzag, kunnen we vermoeden op basis van een iets eerder portret met lijst in het Rijksmuseum (afb. 5).¹¹



Afb. 5

MEESTER VAN DE
VORSTENPORTRET-
TEN, *Portret van
Engelbert II, graaf van
Nassau en heer van
Breda, 1487. Paneel,
33,5 x 24 cm (met de
originele lijst). Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. SK-A-3140;
tussen 2004-2008 in
bruikleen aan het
Bonniefantemuseum,
Maastricht).*

Datering

Het eikenhouten paneel geeft ook belangrijke informatie over de datering van het schilderij. Door het meten van de jaarringen kan namelijk worden vastgesteld wanneer de boom is gekapt waaruit het paneel is gezaagd én vanaf welk moment het kan zijn beschilderd. In dit geval wijst onderzoek uit dat het portret vanaf 1520 kan zijn gemaakt, maar dat een ontstaansdatum na 1526 aannemelijker is.¹² Daardoor kan worden aangesloten bij de al in de tentoonstellingscatalogus van 1958 op basis van het kostuum gegeven datering van circa 1525.¹³

Ook het voorkomen van de man, de kleding die hij draagt en de voorwerpen die hij bij zich heeft leveren gegevens over de periode waarin het schilderij zal zijn gemaakt. Het soort laag uitgesneden hemden dat hij aanheeft werd al in het begin van de 16de eeuw gedragen (afb. 6). Omstreeks 1515 droegen modieuze jongemannen echter hemden die veel hoger waren en een bredere, geborduurde bovenrand hadden.¹⁴ Het hemd van de geportretteerde is dus tamelijk ouderwets en was bij de adellijke bovenlaag al geruime tijd uit de mode. Ook de witte leren handschoenen, die met asymmetrische kappen uitlopen in een klein kwastje, waren rond 1520 eigenlijk al verouderd. Dit type kwam lange tijd overal in Europa voor, maar inmiddels was er meer variatie gekomen in de afwerking van de kappen, die nu vaak gewoon recht liepen of waren ingesneden (afb. 7).¹⁵ Niet alleen edellieden, ook aanzienlijke burgers droegen ze, onder wie de hoge Hollandse ambtenaar Abel van Coulster, al waren ze in de meeste gevallen waarschijnlijk van zijde, niet van leer (afb. 8).¹⁶ Voor diegenen die een zwaard hanteerden, was het dragen van handschoenen trouwens gewoonweg noodzakelijk.

De geborduurde beurs, die zowel van leer als fluweel zou kunnen zijn, is een type dat in heel Europa werd gedragen, al vanaf de 15de eeuw in de



Afb. 6
 ANONIEM, Zuidelijke
 Nederlanden, *Portret
 van Willem van Croÿ,
 heer van Chièvres*,
 circa 1510. Paneel,
 43 x 35,5 cm.
 Koninklijke Musea
 voor Schone Kunsten,
 Brussel (inv.nr. 405).



Afb. 7
 JAN GOSSAERT,
*Portret van een Bour-
 gondische edelman*
 (Karel van Bourgon-
 dië?), circa 1525.
 Paneel, 56 x 42,5 cm.
 Staatliche Museen
 zu Berlin, Berlijn
 (inv.nr. 586A).



Afb. 8
 JAN MOSTAERT, *Por-
 tret van Abel van den
 Coulster, ridder en
 raadsheer in het Hof
 van Holland*, circa
 1530. Paneel, 89,1 x 56
 cm. Koninklijke
 Musea voor Schone
 Kunsten, Brussel
 (inv.nr. 2935).

mode was en veelvuldig is afgebeeld, zij het zelden in portretten.¹⁷ Eigenlijk was het dragen van een beurs aan een riem omstreeks 1520 enigszins passé en was de voorbroek of braguette de rol van beurs gaan overnemen. De klappmuts was in de jaren 1520 evenmin conform de laatste mode. Edelen werden toen steeds afgebeeld met een zwarte 'Milanese bonnet' die een omgeslagen brede rand had waarop versieringen bevestigd konden worden, zoals een insigne en gouden nestels (afb. 9 en 10).¹⁸ Dat de zwarte Afrikaan op zijn muts een gouden of, waarschijnlijker, verguld insigne draagt, sluit aan bij een kortdurend modeverschijnsel dat aan het Franse hof ontstaan was.¹⁹ Behalve pelgrimstekens werden steeds vaker ook andere medailles opgespeld die aangaven waar de drager belang aan hechtte. Dit was in de eerste plaats een verschijnsel in hofkringen, dat vanuit Frankrijk vooral in Italië en in de Nederlanden werd overgenomen, zoals op enkele tientallen Nederlandse portretten uit de periode 1510-1530 is te zien, waaronder een aantal mansportretten van Jan Mostaert. De insignes hebben bij

deze schilder steeds met Maria-devotie te maken (afb. 18-20). De meesten van de geportretteerden van wie de identiteit bekend is, waren aan het Habsburgse hof in Mechelen en Brussel verbonden (afb. 6-7).²⁰

Het meest modieuze element van de zwarte Afrikaan, is dat hij een baard, snor en kort haar draagt. In het begin van de 16de eeuw waren de mannen aan zowel het Nederlandse als het Spaanse hof glad geschoren. Aan het Franse hof was een baard en kort haar vanaf circa 1515 gangbaar.²¹ Het Habsburgse hof in Mechelen volgde over het algemeen de Franse mode. Daar vond de baard in combinatie met kort haar al rond 1515 ingang, terwijl men in Spanje nog lang halsstarrig vasthield aan het gladgeschoren gezicht en het lange haar. Keizer Karel V zelf liet pas vanaf 1526 zijn baard staan en zou in 1529 zijn haar kort laten knippen, waarin hij noodgedwongen en tot hun verdriet door zijn hovelingen werd nagevolgd.²²

Anders dan Kate Lowe, die de kleding van onze zwarte Afrikaan karakteriseerde als kostbaar en Spaans en meent dat de kleding zijn *nobility and*

Afb. 9
Kopie naar BAREND VAN ORLEY, *Portret van de jonge Karel V*, circa 1516. Paneel, 72 x 51,5 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest (inv.nr. 697).

Afb. 10
JAN GOSSAERT, *Portret van Floris van Egmond, graaf van Buuren en Leerdam*, circa 1519. Paneel 39,8 x 29,3 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-217), sinds 1948 in bruikleen aan het Mauritshuis, Den Haag (inv.nr. 841).





Afb. 11
 JAN MOSTAERT, *Ecce Homo*, circa 1520-1530.
 Paneel, 120 x 94 cm.
 The Pushkin State
 Museum of Fine Arts,
 Moskou (inv.nr. 1739).

status aangeeft, zijn hiervoor weinig directe aanwijzingen.²³ Voor de jaren 1520-1530 is de kleding van de man tamelijk ouderwets te noemen. Het model van het hemd, de tabbaard en de klappmuts waren omstreeks 1508 modieus. De stoffen en kleuren van de kleding van de man lijken van eenvoudige, praktische stoffen, mogelijk wol. Een ander verschil met kleding van adellijke lieden is dat deze doorgaans een tabbaard of paltrok van een kostbare brokaten of damasten stof droegen dan wel een tabbaard gevoerd met een kostbare bontsoort. De geportretteerde draagt, afgezien van het pelgrimsinsigne, geen andere gouden juwelen, zoals kettingen, ketens, ringen, knopen of nestels aan zijn bonnet. De man is niet gekleed zoals men van een edelman zou verwachten of van een gezant van een ander hof, maar eerder als een als een militair,

zoals een huurling of een lijfwacht. Militaire uniformen bestonden nog niet. Zijn kleren en houding stralen een zekere bravoure uit en het lijkt waarschijnlijk dat hij in dienst was van een hoge heer (of vrouwe) van wie hij het vergulde insigne zou kunnen hebben gekregen. Het pelgrimsteken en zijn haar- en baarddracht maakt het aannemelijk dat hij in de kringen van het Habsburgse hof in Brussel en/of Mechelen bij Margaretha van Oostenrijk heeft verkeerd.

De Haarlemse schilder Jan Mostaert

In januari 1920 zond kunsthandelaar Thomas Harris een foto van het net door hem gekochte portret van de zwarte jongeman (afb. 1) aan de befaamde kunstkenner Max J. Friedländer (1867-1958). Die schreef vervolgens op basis van die foto het schilderij toe aan de Haarlemse schilder Jan Mostaert (circa 1474-1552/1553), een toeschrijving die sindsdien nooit is betwijfeld.²⁴ Mostaert was gedurende de eerste helft van de 16de eeuw de dominante figuur in Haarlem, de stad die volgens Karel van Mander in zijn *Schilder-boeck* van 1604 dankzij Albert Ouwater en Geertgen tot St. Jans de bakermat van de Hollandse schilderkunst was. Maerten van Heemskerck (1498-1574), die Mostaerts plaats als belangrijkste Haarlemse schilder overnam, prees hem als een zeer goed schilder, die *alle oude Meesters, die hij gekand hadde* overtrof.²⁵

Dankzij Van Manders biografie van Mostaert en door onderzoek in het Haarlemse Gemeentearchief zijn betrekkelijk veel feiten over het leven van deze schilder bekend. De omstreeks 1474 als zoon van een moleenaar geboren Jan Jansz. Mostaert werd in 1498 voor het eerst als schilder vermeld. Vanaf dat jaar is zijn aanwezigheid in Haarlem bijna van jaar tot jaar, met uitzondering van de periode tussen 1517 en 1526, tot zijn overlijden in 1552-1553 gedocumenteerd. In 1507 en



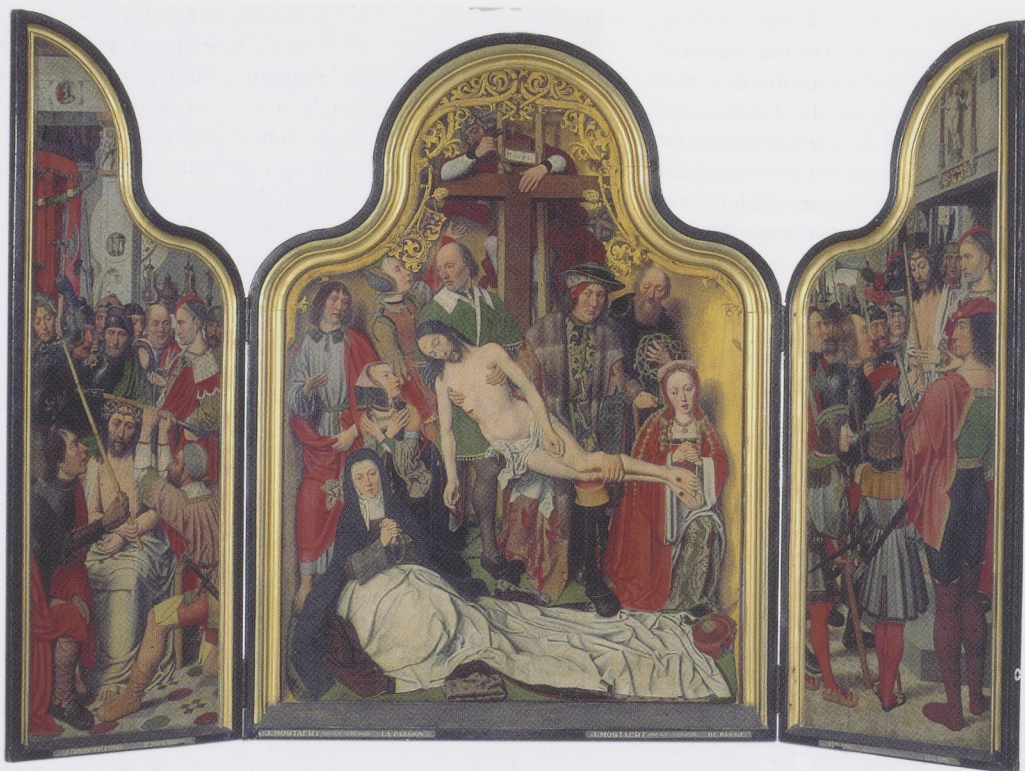
1543-1544 was hij deken van het Haarlemse Sint-Lucasgilde. Hij had diverse leerlingen, realiseerde verschillende opdrachten voor Haarlemse kerken (voor het eerst in 1500) en verbleef in 1549-1550 in Hoorn om daar een altaarstuk te maken.²⁶

Over Mostaerts werk als schilder bestaat ondertussen weinig zekerheid: geen van de aan hem toegeschreven werken is gesigneerd of gedocumenteerd. Wel is de reconstructie van diens oeuvre, waarvoor Glück en Friedländer ongeveer 100 jaar geleden de basis legden, min of meer overtuigend. Het bestaat uit 30 tot 50 schilderijen, die tussen 1500 en 1550 gemaakt moeten zijn.²⁷ Hieruit komt Mostaert naar voren als een kundige, maar tamelijk behoudende schilder van altaarstukken en devotionele stukken en als een goed portrettist. Van Mander vermeldt dat zijn portretten van

veeler groter Heeren en Vrouwen Mostaert faam bezorgden doordat hij 't gelijcken seer natuerlijck treffende, dat het scheen datse daer levendigh vertegenwoordigd waren. Helaas valt geen van de door hem genoemde portretten te identificeren. Wel doet de beschrijving van Mostaerts zelfportret – met gevouwen handen en een rozenkrans zittend in een landschap, met in de hemel een rechtsprekende Christus – denken aan het *Portret van Abel van den Coulster*, al is hierin de plaats van de oordelende Christus door de apocalyptische verschijning van de tronende Maria met Kind ingenomen (afb. 8).²⁸

Voor een reconstructie van Mostaerts oeuvre bieden de beschrijvingen bij Van Mander samen met andere gegevens niettemin de nodige aanknopingspunten. Zo is de door Van Mander beschreven *Ecce Homo*, waarin

Afb. 12
JAN MOSTAERT,
Drieluik met het Laatste Oordeel, Memorie-tafel van Anna van Noordwijk en haar familie, circa 1514.
Paneel, 109 x 71 cm, zijpanelen, 115 x 35 cm. Rheinisches Landesmuseum, Bonn (inv.nr. GK 168).



Afb. 13

JAN MOSTAERT,
 Binnen- en buitenzij-
 den van het drieluik
 met de *Afneming van
 het kruis*, *Memorieta-
 fel van Albrecht van
 Adrichem*, circa 1515-
 1520. Middenpaneel
 134 x 97,5 cm, zijpane-
 len 134 x 45 cm.
 Koninklijke Musea
 voor Schone Kunsten,
 Brussel (inv.nr. 3466).



Christus omringd wordt door portretten van Haarlemmers die deels uit de herinnering en deels naar het leven zijn geschilderd, waarschijnlijk identiek met een schilderij in het Poesjkin Museum in Moskou waarop onder de omstanders van Christus een aantal opmerkelijk realistische portretten voorkomt (afb. 11).²⁹ Deze *Ecce Homo* vormt het uitgangspunt voor de toeschrijving aan Mostaert van enkele memorietafels die voor Haarlemse opdrachtgevers zijn geschilderd. Stijlistisch sluiten deze schilderijen aan bij het door Van Mander beschreven werk. Bovendien behoren de schenkers tot de belangrijkste adellijke families in Haarlem en omstreken. Hoewel de claim van Mostaerts kleinzoon, Van Manders informant, dat de schilder zelf uit een adellijk geslacht stamt vermoedelijk onjuist is, behoorde hij wel tot de gegoede burgerij en was hij in het bezit van verschillende molens en huizen in Haarlem. Van Mander vermeldt ook dat hij geliefd was *bij den*

meesten Adel des Landts, zowel *by groot als cleen* en deze opmerking vormt een ondersteuning voor de toeschrijving van de portretten aan hem. De op de memorietafel afgebeelde stichters geven op hun beurt enige aanwijzingen voor een datering, waardoor het mogelijk is een globale chronologie te suggereren van de aan Mostaert toegeschreven schilderijen. Zo kan de memorietafel van Anna van Noortwijk en haar familie, een drieluik met *Het Laatste Oordeel*, omstreeks 1514 worden gedateerd (afb. 12) en een *Kruisafneming*, met als stichter de Haarlemmer Albrecht Adriaensz. van Adrichem, tussen 1515 en 1520 (afb. 13).³⁰

Een volgend stadium in de ontwikkeling van Mostaert vormen twee luiken met stichters, waarin dezelfde Albrecht Adriaensz. van Adrichem geportretteerd is met op het rechterluik zijn derde vrouw Elisabeth van Dorp, met wie hij omstreeks 1520 in het huwelijk was getreden (afb. 14). In deze panelen is de ruimtelijke suggestie,

Afb. 14

JAN MOSTAERT,
Zijluiken van de
Memorietafel van
Albrecht van Adri-
chem en Elisabeth van
Dorp, circa 1522-1526.
Panelen, 80 x 38 cm.
Koninklijke Musea
voor Schone Kunsten,
Brussel (inv.nr. 2583-
84).



met een duidelijk berglandschap met figuren op de achtergrond, overtuigender dan in zijn eerdere, volle, werk. Daarnaast zijn de verhalende details op de achtergrond karakteristiek.³¹ Met deze schilderijen is het werk van Jan Mostaert tussen 1510 en 1530 redelijk gedefinieerd. Voor het vroegere en het latere werk is dat veel moeilijker, omdat dan minder schilderijen aan hem kunnen worden toegeschreven. Het *Portret van een Afrikaanse man* valt evenwel binnen de periode dat dit wél goed kan gebeuren. In deze periode valt bovendien het verblijf van Mostaert in Mechelen als hofschilder van Margaretha van Oostenrijk, als wij de informant van Van Mander, kleinzoon van Jan Mostaert mogen geloven.

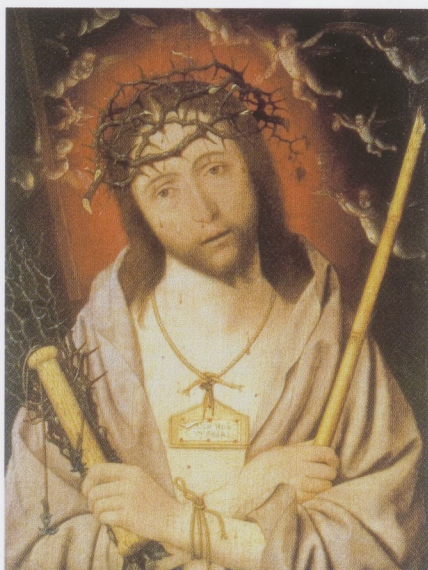
Margaretha was sinds 1506 namens haar neef Karel regentes van de Bourgondische Nederlanden. Haar hof in Mechelen, bekend onder de naam 'Hof van Savoyen', fungeerde als bestuurscentrum en werd bovendien een middelpunt van cultureel en geestelijk leven. De landvoogdes bracht hier een omvangrijke kunstverzameling bijeen, trad op als mecenas en had een aantal hofschilders in dienst, te weten Ber-

nard van Orley, Jan Vermeyen en Gerard Horenbout.³² Anders dan Van Mander beweerde, behoorde Mostaert niet tot deze selecte groep. Wel werd hij in maart 1518 door haar tot ereschilder (*peintre aux honneurs*) benoemd, wellicht op voorspraak van de talrijke edelen die Mostaert had geportretteerd.³³ Uit rekeningen blijkt tevens dat Mostaert begin januari 1521 de landvoogdes een portret (*fait au vif*) aanbood van Philibert van Savoie, haar derde, in 1504 overleden echtgenoot, waarvoor zij de schilder rijkelijk beloonde met 20 Philips-guldens.³⁴ Het aan Mostaert toegeschreven portret van Philibert in het Prado in Madrid (afb. 15) lijkt een kopie hiervan te zijn. Zelf moet Mostaert zich ook op een eerder portret hebben gebaseerd, dat ongetwijfeld in de verzameling van Margaretha aanwezig was, mogelijk van de hand van Michael Sittow. Karakteristieke details als de hoekige vingers en het weidse landschap met kleine figuurtjes wijzen echter onmiskenbaar in de richting van Mostaert.³⁵

Naast dit portret bezat de landvoogdes ten minste nog één, devotio-

Afb. 15
Kopie naar JAN MOSTAERT, *Portret van Philibert van Savoie*. Paneel, 101 x 74 cm. Museo de Santa Cruz de Toledo, Toledo (bruikleen Museo del Prado, Madrid).

Afb. 16
JAN MOSTAERT, *Christus als Man van Smarten*, circa 1520. Paneel, 44,2 x 33,4 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburg (inv.nr. 761).





Afb. 17

JAN MOSTAERT,
*Portret van Jacob
 Jansz. van der Meer*,
 circa 1505. Paneel
 40,5 x 28,5 cm.
 Statens Museum for
 Kunst, Kopenhagen
 (inv.nr. 238a).



Afb. 18

JAN MOSTAERT,
Portret van een man,
 circa 1520. Paneel,
 42 x 29 cm. Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Berlijn.

neel, schilderij van Jan Mostaert, een *Ecce Homo*, die op basis van de beschrijving in de inventaris van 1523-1524 overtuigend geïdentificeerd kan worden met het schilderijtje in de Kunsthal in Hamburg (afb. 16).³⁶ Mogelijk heeft Mostaert meer portretten en devotiestukken aan Margaretha geleverd, maar die zijn niet in de inventarissen of rekeningen terug te vinden.³⁷ Hoe dan ook, voor een lang verblijf van Mostaert aan het hof in Mechelen of in Brussel zijn geen aanwijzingen. Weliswaar is zijn aanwezigheid in Haarlem in de jaren tussen 1517 en 1526 niet gedocumenteerd, maar omdat hij in deze jaren een aantal altaarstukken voor Haarlemse opdrachtgevers heeft gemaakt (afb. 12-14), kan hij niet lang uit Haarlem zijn weggeweest.

Hooguit tien portretten kunnen met enige zekerheid aan Mostaert worden toegeschreven. Bij het merendeel wordt de achtergrond gevormd door een landschap, waarin kleine figuurtjes een extra betekenisgevend verhaal vertellen, zoals de bekering van Hubertus of het visioen van Maria die de Tiburtijnse Sibylle aan Keizer Augustus toont. Geen van Mostaerts portretten is gedateerd, maar globaal gezien zullen de meeste vanwege de geportretteerde en het kostuum tussen 1500 en 1530 zijn gemaakt. Het vroegste portret, uit de jaren 1500-1510, is blijkens het wapenschild een portret van Jacob Jansz. van der Meer, een priester die in 1510 in Haarlem overleed. Het landschap heeft hierin een bescheiden rol (afb. 17). Zonder twijfel vormde het oorspronkelijk het linkerluik van een diptiek, waarvan het rechterluik de apocalyptische verschijning van Maria met kind toonde; hier verwijst de Sibylle met de knielende keizer naar die op de achtergrond van het portret te zien is.³⁸ Hetzelfde thema is gebruikt in het *Portret van Abel op den Coulster* (circa 1468-1540) (afb. 8) en in een ongeïdentificeerd *Vrouwenportret* in Berlijn.³⁹ In het



Afb. 19
JAN MOSTAERT,
*Portret van Joost van
Bronckhorst, heer van
Blyswyck*, circa 1515-
1520. Paneel,
43,5 x 28,6 cm. Musée
du Petit Palais, Parijs.

Afb. 20
Kopie naar JAN
MOSTAERT, *Portret
van Johan van Wasse-
naer*, 1516-1523. Paneel,
47 x 33 cm. Musée du
Louvre, Parijs.



Afb. 21
JAN MOSTAERT,
Portret van een man,
circa 1525-1530, paneel
95,2 x 74,4 cm. The
Walker Art Gallery,
Liverpool.

opmerkelijk kleurrijke portret van een man met een lichte baard, die een hemd met hoge boord en een mantel met bontkraag draagt, is op de achtergrond geen landschap te zien (afb. 18). Op zijn helderrode baret is een insigne met de Verkondiging aan Maria en het opschrift AVE GRATIA PLENA. Curieus zijn de fraai bewerkte knopen met de letter A.⁴⁰

Joost van Bronckhorst, heer van Blyswijk en in 1535 rekenmeester van het Hof van Holland, is door Mostaert in een vergelijkbare pose weergegeven, maar wel met een landschap op de achtergrond (afb. 19). Ook hier wekken details in de kleding en het gedragen insigne nog vragen op.⁴¹ Bij het *Portret van Johan van Wassenaer*, burggraaf van Leiden en gouverneur van Friesland, gaat het waarschijnlijk om een oude kopie naar een origineel van Mostaert (afb. 20). Ook hij draagt een insigne; het opschrift *Mater Maria Mater Gracie* kan op het lidmaatschap van een Maria-broederschap wijzen.⁴²

Waarschijnlijk vertegenwoordigen het betrekkelijk grote mansportret in het museum in Liverpool (afb. 21) en het *Portret van Abel van den Coulster*



Afb. 22
 JAN MOSTAERT,
Portret van een vrouw,
 circa 1520-1530.
 Paneel, 64,3 x 49,5 cm.
 Rijksmuseum,
 Amsterdam (inv.nr.
 SK-A-3843; tussen
 2004-2008 in
 bruikleen aan
 Museum Boijmans
 Van Beuningen,
 Rotterdam).

(afb. 8) een latere fase in de ontwikkeling van de schilder en dateren zij uit de tweede helft van de jaren '20.⁴³ Beide personen zijn door hun kleding, die vrijwel identiek is, als hoge ambtenaren te karakteriseren. De afwezigheid van uitbundige kleuren is typerend voor de dracht van hoge ambtenaren, ook die aan het hof, en van koopmannen. Het anonieme portret behoort tot de fraaiste en best bewaarde werken van Mostaert. In de achtergrond is een jagend gezelschap

en de bekering van Sint-Hubertus weergegeven, een zelfde scène als op het iets kleinere *Vrouwenportret* in het bezit van het Rijksmuseum (afb. 22).⁴⁴ Haarlem kende in het begin van de 16de eeuw een broederschap van Sint-Hubertus, de beschermheilige van de jacht, waarvan tal van edelen in de stad en het omringende Kennemerland lid moeten zijn geweest. Aangezien het lidmaatschap aan mannen was voorbehouden, is het denkbaar dat op een verloren linkerluik het landschap





Afb. 23-24

JAN MOSTAERT,
*Portret van Hendrik
 van Merode en Portret
 van Franziska van
 Brederode*, circa 1525-
 1530. Beide paneel,
 27 x 17 cm.

St.-Dymphna en Gast-
 huismuseum, Geel.

en de voorstelling doorliepen en daar haar echtgenoot was afgebeeld. In elk geval was het thema populair bij Mostaert zelf en waarschijnlijk meer in het algemeen in Haarlem. Van Mander noemt in zijn biografie van Mostaert een helaas eveneens verloren *landschap met eenen St. Hubrecht, waer in men siet dat dees ouden seer op de natuer en 't leven hebben ghelet*, dat zich in de Prinsenhof bevond.⁴⁵

Of de bovengenoemde portretten oorspronkelijk deel uitmaakten van een tweeluik valt moeilijk vast te stellen. Een van de weinige compleet bewaarde portret-diptieken van Jan Mostaert bevindt zich in de Sint-Dymphnakerk in Geel bij Antwerpen (afb. 23-24). Hierop staan Hendrik van Merode en zijn echtgenote Franziska van Brederode. De ring in de hand van de man wijst erop dat het tweeluik waarschijnlijk ter gelegenheid van hun huwelijk in 1525 is gemaakt. De afkomst van de bruid uit de directe omgeving van Haarlem verklaart de keuze voor de Haarlemse schilder.⁴⁶

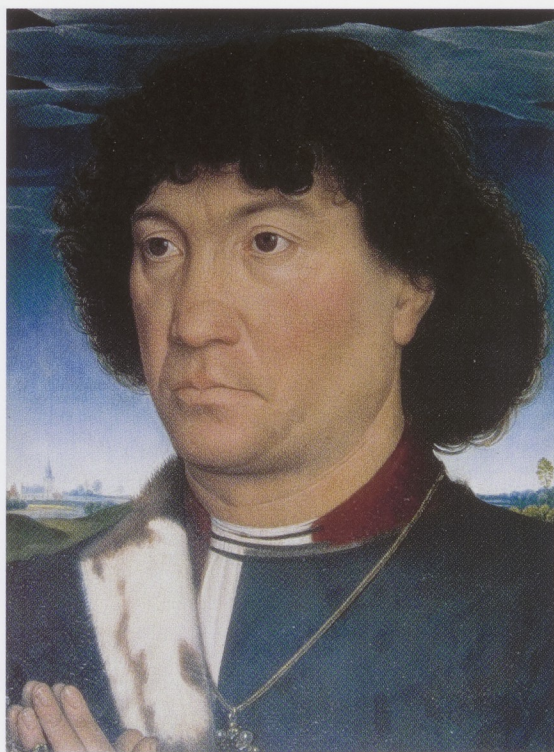
De vroege Nederlandse portretschilderkunst

In de 15de eeuw had het portret zich in Italië, Duitsland en de Nederlanden tot een zelfstandig genre ontwikkeld. Naast goed gelijkende portretten van schenkers op altaarstukken, memorietafels en vergelijkbare grotere schilderijen werden vanaf het begin van de 15de eeuw op klein formaat ook losse portretten gemaakt. Hierbij is de geportretteerde als halffiguur, meestal tot zijn middel, tegen een neutrale achtergrond of een landschap afgebeeld.⁴⁷ Vaak maakten dit soort portretten deel uit van een tweeluik met een devotionele voorstelling, meestal een Maria met kind. Hierbij werden de geportretteerden doorgaans met gevouwen handen afgebeeld. Tevens zijn er tweeluiken met echtparen, waarbij de echtgenoot op het linkerluik staat en naar rechts is gewend en zijn echtgenote, naar links gewend, op het rechterluik. Veel van dergelijke devotionele diptieken en dubbelporretten zijn in de loop van de tijd uit-

eengeraakt, met als gevolg dat echtelieden hun wederhelft verloren en Madonna's los zijn geraakt van de schenkers die hen aanbidden. Dit laatste geldt onder meer voor het *Portret van een man*, wellicht Charles de Visen, door Hans Memling uit circa 1485 (afb. 25) en het *Portret van de kardinaal Erard van der Marck* van Jan Vermeijen uit omstreeks 1530 (afb. 26).⁴⁸

Naast devotieportretten die deel uitmaakten van tweeluiken, zijn er talrijke zelfstandige portretten gemaakt, vooral van vorstelijke en adellijke personen. Aan het eind van de 15de eeuw was in Brussel zelfs een anonieme schilder actief die later de noodnaam 'Meester van de Vorstenportretten' kreeg, van wie het Rijksmuseum het *Portret van Engelbert II, graaf van Nassau en heer van Breda* uit 1487 bezit (afb. 5). Dit soort portretten waren al in de 16de eeuw verzamelobjecten geworden en namen in vorstelijke collecties als die van Margaretha van Oostenrijk een belangrijke plaats in.⁴⁹

Het *Portret van Engelbert II* is betrekkelijk stijf. Portretten die in de volgende decennia van vorsten en edellieden werden vervaardigd, zijn veel directer en realistischer. Van vorsten als Filips de Schone, Maximiliaan I en Karel V lijken de portretten trouwens bijna in serie te zijn geproduceerd, waardoor het moeilijk is tussen de vele versies de originele terug te vinden.⁵⁰ Eén van de varianten van een jeugdportret van Karel V dat Barend van Orley omstreeks 1516 moet hebben geschilderd, vertegenwoordigt een type dat bij veel portretten van Habsburgse vorsten en aan hen gelieerde edellieden te vinden is. Hierin wordt de afgebeelde man of vrouw in driekwart afgebeeld terwijl zijn handen onder in het beeldvlak op een plint rusten; vaak draagt de geportretteerde bovendien een brede baret waarop een insigne is bevestigd (afb. 9).⁵¹ De grootmeester van het aristocratische portret, Jan Gossaert, beeldde



omstreeks 1519 Floris van Egmond, graaf van Buren en Leerdam op deze manier af tegen een blauwe achtergrond (afb. 10).⁵² Vooral interessant vanwege de attributen is het anonieme, omstreeks 1510 vervaardigde *Portret van Willem van Croÿ, heer van Chièvres* (afb. 6).⁵³ Deze edelman, hoofd van de Raad van financiën aan het Brusselse hof, draagt handschoenen, houdt als verwijzing naar zijn functie een vergulde beurs in zijn rechterhand en heeft op zijn zwarte baret een insigne met een Madonna.⁵⁴ Al is Mostaerts *Portret van een Afrikaanse man* in vergelijking met het *Portret van een Bourgondische edelman* (Karel van Bourgondië?) dat Jan Gossaert omstreeks 1525 schilderde (afb. 11) sober en is de zwarte man, anders dan de edelman, eenvoudig gekleed, de formele overeenkomsten in onder meer compositie, uitsnede en attributen zijn ondanks de formaatverschillen frappant, evenals de donkere

Afb. 25
HANS MEMLING,
Portret van een man
(Charles de Visen?),
circa 1485. Paneel 30,1
x 22,3 cm. Maurits-
huis, Den Haag
(inv.nr. 752).

schaduw die de figuren op de achtergrond werpen. Het *Portret van een Afrikaanse man* vertoont al met al veel overeenkomsten met een aantal Vlaamse portretten van vorsten en edellieden uit de periode 1510-1530. In de zelfbewuste pose met de opgeheven kin, bestaat er zelfs een treffende overeenkomst in houding met de jeugdige Karel V (afb. 9).⁵⁵

Binnen dit type portretten is het *Portret van een Afrikaanse man* echter toch een eenling. Er is immers geen ander zwart individu zelfstandig in de vroege Nederlandse schilderkunst afgebeeld. Afbeeldingen van zwarte personages als koning Balthazar en de Heilige Mauritius, die in de laatmiddeleeuwse Duitse kunst veelvuldig als moor werd weergegeven, zijn meestal weinig individueel en nogal stereotiep van karakter, onder meer doordat zij steeds eenzelfde soort kenmerken vertonen. Toch zijn er uitzonderingen, die er op wijzen dat de kun-

stenaar voor dit soort voorstellingen een neger of moor naar het leven heeft geobserveerd. Weliswaar lijkt de negerkoning met oorbel in een *Aanbidding der koningen* uit 1526 van Quinten Massys met zijn curieuze gouden haarnet net als de andere figuren in deze *Aanbidding* lichtelijk karikaturaal, maar zijn lichtbruine gelaatskleur, zijn gelaatstreken, wipneus en brede lippen kunnen wel direct aan de werkelijkheid zijn ontleend (afb.27). Het is denkbaar dat een Afrikaanse dienaar van één van de Portugese handelaren in Antwerpen model stond.⁵⁶ De zwarte man in een kleine, 1522 gedateerde en aan Frans Crabbe toegeschreven gravure draagt een wel heel opvallende oorbel (afb. 28). Deze prent is waarschijnlijk in Mechelen aan het hof van Margaretha van Oostenrijk gemaakt.⁵⁷ Maar individuele trekken heeft noch de man op de gravure noch de zwarte koning bij Massys. Dat is anders met de zilver-

Afb. 26

JAN CORNELISZ. VERMEIJEN, *Portret van kardinaal Erard de la Marck*, circa 1528. Paneel 64 x 54,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-4069; tussen 2002-2008 in bruikleen aan het Bonnefantenmuseum, Maastricht).





Afb. 27
 QUINTEN MASSYS,
*Aanbidding der
 Koningen*, 1526.
 Paneel 102,9 x 80 cm.
 Metropolitan
 Museum, New York
 (John Stewart
 Kennedy Fund 1911;
 inv.nr. II.143).



Afb. 28
 Toegeschreven aan
 FRANS CRABBE,
*Zwarte man in
 driekwart profiel*, 1522.
 Gravure, 10,2 x 6,8 cm.
 Metropolitan
 Museum, New York
 (Louis V. Bell Fund
 and Joseph Pulitzer
 Bequest, inv.nr.
 1998.415).

stifttekening van de twintigjarige Katherina, de moorse dienaars van João Brandao, gezant van de koning van Portugal, die Albrecht Dürer in 1521 in Antwerpen maakte als een directe herinnering aan zijn reis (afbeelding 1 in artikel Ernst van den Boogaart, p. 416).⁵⁸ Al eerder had Dürer in 1508 in Neurenberg de kop van een neger getekend, geen formeel portret overigens, maar een studieblad (afb. 29), mogelijk bedoeld om ooit als een voorbeeld te gebruiken voor een zwarte koning in een aanbidding der koningen. Hoewel Dürer de kop van zijn Afrikaan op een wat groter formaat tekende dan dit het geval is bij

het door het Rijksmuseum verworven schilderij en er verschillen zijn in de vorm van de lippen en het oor, zijn de overeenkomsten in houding en gelaats-trekken treffend. Maar omdat Dürer zijn tekening als studiemateriaal gebruikte, is het weinig waarschijnlijk dat andere kunstenaars die ooit hebben gezien.⁵⁹

Helaas zijn de twee portretten van de berberkoningen van Tunis, Mulay Hasan en Mulay Ahmad, die Jan Cornelisz. Vermeyen tijdens zijn verblijf in Tunis in 1534-1535 of kort daarna moet hebben geschilderd, niet bewaard gebleven. Zij zijn bekend door prenten die Vermeyen zelf hiernaar maakte en

Afb. 29
ALBRECHT DÜRER,
Kop van een neger,
1508. Houtskool-
tekening, 32 x 21,8 cm.
Graphische Samm-
lung Albertina
Museum, Wenen
(inv.nr. 3122).



door een prachtige, door Rubens in 1609-1610 geschilderde kopie van het *Portret van Mulay Ahmad*, zoon en opvolger van Mulay Hasan (afb. 30).⁶⁰ Dankzij Rubens' kopie krijgen we een imposant beeld van deze Noord-Afrikaanse heerser. Hij is met een witte tulband op het hoofd, gehuld in een groene mantel en met een zwaard in de hand in een trotse houding weergegeven, en hierbij geplaatst tegen een weids landschap met een Romeins amfitheater op de achtergrond. Hier

is een mohammedaans vorst in de kleding van zijn natie geportretteerd; in het Rijksmuseumportret gaat het daarentegen om een christelijke zwarte Afrikaan in Europese kleding, die veel bescheidener, zij het niet minder waardig, is neergezet. De verschillen in fysionomie en het lichtbruin getinte gelaat van deze vorst maken trouwens duidelijk dat de man in ons schilderij geen Noord-Afrikaan kan zijn.

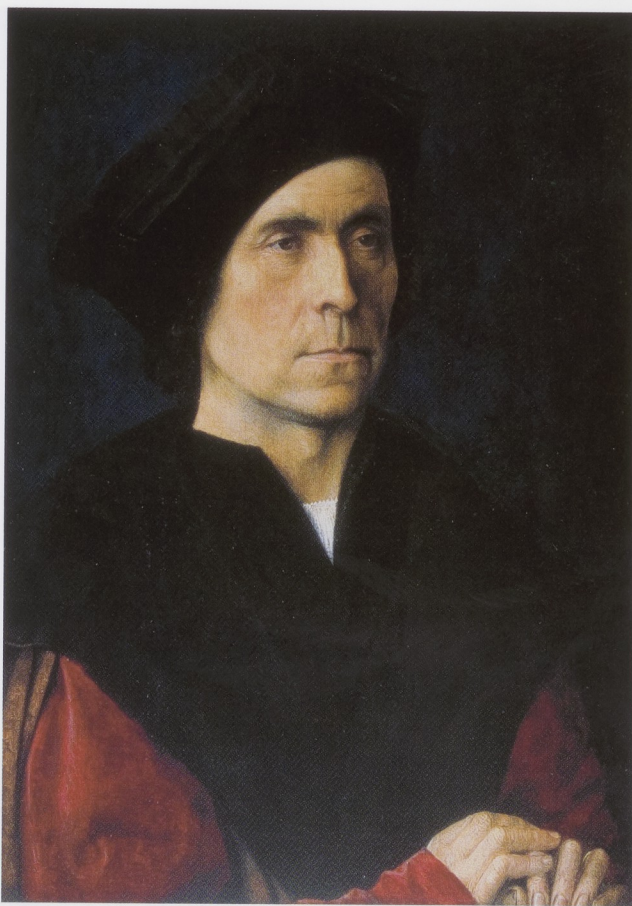
Afb. 30
PETER PAUL RUBENS
naar JAN CORNELISZ.
VERMEIJEN, *Portret
van Mulay Achmad*,
circa 1609-1610.
Paneel, 99,7 x 71,5 cm.
Museum of Fine Arts,
Boston.



Een portret van Mostaert

Het *Portret van een Afrikaanse man* heeft veel overeenkomsten met andere mansportretten uit die tijd, maar in stijl en schildertechniek is het het meest verwant met de aan Mostaert toegeschreven portretten. De ingetogen portretten van Michael Sittow (afb. 31) hebben er nog het meest mee gemeen, maar anders dan Mostaert bouwt hij de handen en gezichten met fijne tekenachtige toetsjes op. Bovendien keerde Sittow in 1518 voorgoed naar zijn geboorteland Estland terug. De portretten van Jan Gossaert (afb. 9, 11) overtreffen het Afrikaanse portret in levendigheid en in schildertechnisch verfijning, met name in de weergave van stoffen, zodanig dat ook hij als maker van de hand moet worden gewezen. De portretten van Barend van Orley zijn breder en globaler geschilderd, met weinig zorg voor textuur en ornamentale details, waardoor ook hij als maker hiervoor niet in aanmerking komt. De portretten van Jan Vermeyen (afb. 26) zijn zeer plastisch en met een levendige brede penseel geschilderd en wijken eveneens sterk van ons portret af. Even weinig overeenkomsten vertonen de portretten van Antwerpse tijdgenoten van Mostaert als Joos van Cleve en Quinten Massys.

Deze negatieve vergelijking is uiteraard nog geen bewijs voor de toeschrijving aan Jan Mostaert, maar het is wel duidelijk dat het *Portret van een Afrikaanse man* in compositie en benadering aansluit bij de meer eenvoudige portretten die aan hem worden toegeschreven, vooral die waarin eveneens een landschap ontbreekt (afb. 18). Bovendien sluit de schildertechniek bij andere aan Jan Mostaert toegeschreven schilderijen aan, evenals de zorgvuldige, vrij gladde behandeling van de huid en van stoffen en de tekenachtige behandeling van handschoenen en van de ornamentale details in het gevest van het zwaard en de beurs. Vergelijkbare details zien we in het drieluik met



de *Kruisafname* (afb. 13) en in een aantal portretten (afb. 17-19). De lichtgedraaide houding van de geportretteerde, die met de rechterschouder naar voren staat gedraaid, toont een zeker bravoure, maar is anatomisch niet helemaal overtuigend, iets wat dit schilderij met verschillende figuren op de *Kruisafname* en op andere schilderijen van Mostaert gemeen heeft.

Op grond van de schildertechniek en de stilistische karakteristieken lijkt er zo weinig twijfel mogelijk aan de traditionele toeschrijving van het schilderij aan Jan Mostaert. Hoewel dit voor de toeschrijving geen argument vormt, is het interessant om te zien in welke van zijn schilderijen en op welke wijze Jan Mostaert zwarte mannen heeft afgebeeld. Op het lin-

Afb. 31
MICHEL SITTOU,
Portret van een man,
circa 1510. Paneel
35,9 x 25,9 cm.
Mauritshuis,
Den Haag (inv.nr.
832).



Afb. 32

JAN MOSTAERT,
De aanbidding der Koningen, circa 1520-1530. Paneel, 51 x 36,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. SK-A-671; tussen 2004-2008 in bruikleen aan Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam).

kerbuitenluik van het drieluik met de *Kruisafname* begeleidt een pikzwarte Afrikaan de kruisdraging en op het rechterzijluik blaast een zwarte man met een rode baret de trompet (afb. 13).⁶¹ Bij de *Aanbidding der Koningen* in het Rijksmuseum (afb. 32) zien we behalve de zwarte koning Balthazar op het tweede plan een zwarte in wambuis en hozen geklede knecht, die trouwens spiegelbeeldig terugkeert op de achtergrond van het *Mansportret* in Liverpool, waar hij als paardenknecht deel uitmaakt van een jagend adellijk gezelschap (afb. 33).⁶² In hoeverre deze zwarten op een naar het leven geobserveerd voorbeeld teruggaan is niet duidelijk, maar de ronde zwarte hoofden met kroeshaar vertonen geen individuele karakteristieken.

Het Portret van een Afrikaanse man sluit wat de houding, attributen en andere karakteristieken betreft nauw aan bij een aantal portretten van Bourgondisch-Habsburgse vorsten en edellieden die tussen 1510 en 1530 door Jan Mostaert en verschillende van zijn Vlaamse tijdgenoten zijn geschilderd. Op grond van de, in dit geval overigens eenvoudige, kleding van de geportretteerde zou een datering tussen 1510 en 1520 voor de hand liggen, maar op basis van het dendrochronologisch onderzoek is pas een datering

vanaf 1521 mogelijk en vanaf 1526 waarschijnlijker. Het pelgrimsinsigne van Onze Lieve Vrouwe van Halle op zijn hoed suggereert een verband met het Bourgondisch-Habsburgse hof in Brussel of het hof van Margaretha van Oostenrijk in Mechelen. Omdat Jan Mostaert in januari 1521 aan de landvoogdes in Mechelen een schilderij leverde is het denkbaar dat hij toen de zwarte Afrikaan naar het leven schilderde, maar dit kan ook tijdens een later bezoek aan de Zuidelijke Nederlanden zijn gebeurd. Maar dat de Haarlemmer Jan Mostaert dit portret maakte, blijft aannemelijk.⁶³

Afb. 33

Detail uit de achtergrond van
 JAN MOSTAERT,
Portret van een man,
 afb. 21.



NOTEN

* Het onderzoek naar de betekenis en de identiteit van het *Portret van een Afrikaanse man* is verricht in samenspraak met de historicus Ernst van den Boogaart, die het tweede artikel over de mogelijke identificatie van de man schreef. Dr. Marieke de Winkel (Nijmegen) is verantwoordelijk voor de interpretatie van de kleding en de attributen. Veel dank gaat uit naar prof.dr. Kate Lowe (University of London) en Annemarie Jordan (Bern) voor het in het voorjaar van 2004 ter beschikking stellen van hun, nog ongepubliceerde, onderzoek over het schilderij en zwarten in de Europese Renaissancekunst. Prof.dr. Dagmar Eichberger (Universität Heidelberg) deelde haar kennis over het hof en de verzameling van Margareta van Oostenrijk. Dank gaat verder uit voor hun advies aan dr. Bob van den Boogert (Rembrandthuis), prof.dr. W. Blockmans (Nias), prof.dr. R.E.O. Ekkart (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag), prof.dr. J. Koldewij (Radboud Universiteit Nijmegen), dr. Elmer Kolfin (Universiteit van Amsterdam), prof.dr. Jean Michel Massing

(University of Cambridge), prof.dr. Elizabeth McGrath (Warburg Institute, Londen), drs. Bianca du Mortier (Rijksmuseum), drs. Jan Pieter Puype (Legermuseum, Delft), prof.dr. Rob W. Scheller, drs. Esther Schreuder, Gary Schwartz, dr. Peter Sigmond (Rijksmuseum), drs. Harm J. Stevens (Legermuseum, Delft), en prof.dr. Hugo van der Velden (Harvard University, Cambridge (Mass.)). Prof.dr. Peter Klein (Universität Hamburg) verrichtte dendrochronologisch onderzoek; Sabine Sprang (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel), Xanthe Brooke (The Walker Art Gallery, Liverpool) en Mme Boucher (Musée du Petit Palais, Parijs) gaven gelegenheid hun Mostaert-schilderijen te bestuderen. Voor de vele hulp dank ik Anne van Oosterwijk, die in het kader van haar universitaire opleiding tot museumconservator in 2005-2006 bij dit onderzoek betrokken was. Tenslotte veel dank aan dr. Gijs van der Ham (Rijksmuseum) voor de voorbeeldige wijze waarop hij dit artikel heeft ingekort.

1 Olieverf op paneel, 30,8 x 21,2 cm, inv.nr. SK-A-4986.

Het schilderij is in juni 2005 aangekocht met steun van de Vereniging Rembrandt, mede dankzij het Prins Bernhard Cultuurfonds, de Mondriaan-Stichting, het VSB-fonds, de Rijksmuseum-Stichting en de BankGiro Loterij. Het werk is afkomstig van de erven van de verzamelaar Sir Thomas D. Barlow G.B.F. (1883-1964), die in Londen en Manchester een kleine verzameling schilderijen bijeenbracht, waarbij zijn voorkeur uitging naar vroege Nederlanders en Italiaanse primitieven, zie cat. tent. J. Byam Shaw, *Paintings from Sir Thomas Barlow's collection*, Manchester (Whitford Art Gallery) 1968. Hij kocht het schilderij (ibidem, p. 20, nr. 8) in 1934 bij Galerie Fischer in Luzern. Als eigendom van de erven Barlow werd het tussen 1998 en 2003 in Kenwood House in Londen getoond, waarna het in 2004 via Simon C. Dickinson Ltd (Londen) aan kunsthandel Robert Noortman Ltd. (Maastricht) werd verkocht. In 1920 was het schilderij in bezit van de Londense kunsthandelaar Thomas Harris; over de eerdere herkomst is niets bekend, al weten we dat veel van de schilderijen die hij verhandelde uit Spanje kwamen. In 1924 was het blijkens een aantekening van Max Friedländer (Friedländer-archief, RKD, Den Haag, afb.nr. 0027581) in bezit van de kunsthistoricus, verzamelaar en handelaar dr. Hans Wendland uit Lugano, die nauw met Galerie Fischer in Luzern samenwerkte en het waarschijnlijk daaraan doorverkocht. Het schilderij werd zonder verdere toelichting onder de titel *Bildnis eines Mohren* in 1921

voor het eerst door Friedländer vermeld in de tweede editie van zijn handboek *Von Eyck bis Bruegel*, Berlijn 1921, p. 200; later nam hij het op in de lijst van Mostaerts schilderijen in deel 10 van *Die Altniederländische Malerei*, 14 delen, Leiden 1934, p. 123, nr. 30. Het schilderij werd in 1936 voor het eerst publiekelijk getoond in de tentoonstelling *Jeroen Bosch - Van Geertgen tot Scorel - Noord-Nederlandsche Primitieven* (Museum Boymans, Rotterdam; zie cat. tent. p. 29, nr. 44) en toen lovend besproken door de invloedrijke kunstkenner H.P. Bremmer in *Beeldende Kunst* 24 (1936), afl. 9, p. 70. In 1958 was het portret in het Rijksmuseum te zien op de tentoonstelling *Middeleeuwse Kunst van de Noordelijke Nederlanden* (cat. tent. nr. 85). Voorts maakte het deel uit van de tentoonstellingen *Artists and Craftsmen of the Middle Ages*, Manchester (Whitford Art Gallery) 1947, nr. 38, *Dutch Pictures 1450-1750*, Londen (Royal Academy) 1952-1953, nr. 12, *Vlaamse kunst uit Brits bezit*, Brugge (Groeninge Museum) 1956, nr. 35 en *Art Treasures Centenary. European Old Masters*, Manchester (Whitford Art Gallery) 1957, nr. 37. De eerste die op het unieke, zelfstandige karakter van het portret wees was in 1959 Friedrich Winkler in zijn artikel 'Zur Kenntnis und Würdigung des Jan Mostaert', *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 13 (1959), pp. 177-214, spec. p. 178 ('Ein Mohrenkönig (London, Sir Thomas D. Barlow) ist wohl die erste selbständige Tafel mit einem Neger in den Niederlanden, schlagend im Typus und dem mächtigen wulstigen Lippenpaar.'). De eerste kleurenreproductie verscheen in Yvonne Hacken-

broch, *Enseignes: Renaissance Hat Jewels*, Florence 1996, pp. 239-245, afb. 237. De Engelse historica Kate Lowe wees recent op het belang van het portret in haar lezing 'The stereotyping of black Africans in Renaissance Europe' op het congres 'Black Africans in Renaissance Europe' (Oxford, september 2001), dat onlangs werd gepubliceerd in de gelijknamige bundel *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge 2005, pp. 17-47, spec. pp. 44-47, waarvan het schilderij het omslag siert.

Met dank aan Anna Grundberg (Simon C. Dickinson Londen), Fannelies Kiers (Rijksmuseum) en Suzanne Laemers (RKD).

- 2 Johanna H. der Kinderen-Besier, *Mode-Metamorphosen, de kledij onzer voorouders in de 16de eeuw*, Amsterdam 1933, p. 60. In de visuele bronnen zijn het uitsluitend soldaten, jagers, lijfwachten (voetknechten), beulen en boeren die in wambuis en hozen gekleed zijn, zie afbeeldingen in Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid 1962, afb. 82-84, waarin alleen in actiescènes het wambuis en hozen geheel zichtbaar zijn.
- 3 Dit is in schilderijen vaak te zien bij de beulen in een geseling van Christus, de boogschutters in een marteldood van Sint-Sebastiaan of de beul in een onthoofding van Johannes de Doper, zoals het *Johannes-altaarstuk* van Hans Memlinc uit 1474-1479 in het St. Jans Hospitaal in Brugge.
- 4 Ruth Matilda Anderson, *Hispanic Costume, 1480-1530*, New York 1979, pp. 53, 71. Van dit soort uitzonderingen werd dan ook door de kroniekschrijvers als grote bijzonderheid melding gemaakt; Anderson, p. 17, beschrijft de *Gran Capitan Gonzalo Fernandez de Cordoba* met zwaard en schild alleen in wambuis en hozen.
- 5 Zie A.V.B. Norman, *The Rapier and Small-Sword 1460-1520*, Londen/Melbourne 1980, pp. 78-80, waarin dit type gevest tussen 1465 en 1510, wanneer het voorkomt in Spanje, Italië en Noord-Europa gedateerd wordt. Een dergelijk gevest wordt gedragen door de Heilige Adriaan in een drieliuk met de *Aanbidding der Koningen* van Geertgen tot St. Jans, zie Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, 14 delen, Leiden 1967-1976, deel 5, pl. 6. De gevestknop is minder goed in te delen: zie Norman, pommels 16, 18, 49 en pp. 245-247 en 261-262.
- 6 Zowel Ebelte Hartkamp (mondeling) als Lowe, *op.cit.* (noot 1), p. 46, wijzen op een mogelijk verband met het Franse hof. In 1956 wordt over een met Moorse motieven versierde tas gesproken: cat. tent. Brugge 1956, *op.cit.* (noot 1), nr. 35. Zie voor de religieuze betekenis van de *fleur de lis*: Michèl Pastoureau, *Traité d'Héraldique*, Parijs 1979.
- 7 Als eerste identificeerde Hackenbroch, *op.cit.* (noot 1), pp. 239-245, dit insigne als dat van Onze Lieve Vrouwe van Halle, zonder dat zij daarbij overigens verwijst naar afb. 207 op p. 205 in haar boek, een pagina uit het Getijdenboek van aarts-hertog Ferdinand met drie pelgrimtekens, waaronder een verzilverd exemplaar van dit insigne. Volgens Jos Koldewij, die aanvankelijk twijfelde aan de identificatie omdat de letters HAL(LE) die de meeste insignes onder het beeld dragen, op het schilderij niet leesbaar zijn, bestaan er exemplaren in zilver (Wenen, Neurenberg, British Museum Londen), koper (Kings's Lynn) en tin. Gouden pelgrimstekens werden alleen gekocht door de hoogste edelen en waren bestemd voor eigen gebruik; vergulde tekens werden door hen besteld voor leden van hun huishouding.
- 8 Hugo van der Velden, *Gerard Loyet & Karel de Stoute - Het votiefportret in de Bourgondische Nederlanden*, Utrecht 1997, pp. 130-142; idem, *The donor's image. Gerard Loyet and the votive images of Charles the Bold*, Turnhout 2000, pp. 166-178; idem, 'Karel de Stoute op bedevaart: de aanschaf van pelgrimstekens door de Graaf van Charolais', in H.J.E. van Beuningen e.a., *Rotterdam Papers 12 - A contribution to medieval archeology - Heilig en profaan - 1200 Laatmiddeleeuwse Insignes uit openbare en particuliere collecties*, Cothem 2001, pp. 234-241.
- 9 Hugo van der Velden wees ons erop dat in de kerk in Halle het zgn. *Guldenboek* bewaard wordt, dat vanaf 1428 werd bijgehouden en waarin behalve de privileges en mirakelen ook namen van bezoekers en leden van de broederschap worden vermeld. Helaas is, blijkens de uitgave van de tekst hiervan (*Dit sijn die privilegien van der kerke, die miracelen en de teekene, die broeders ende zusters onser Vrouwen van Halle, 1341-1789. Integrale tekst van het Guldenboek, met toelichtingen, overgenomen uit het Parochieblad, jaargang 1922 en volgende*, 2 delen, Halle 1989), dit *Guldenboek* zeer onvolledig voor de periode tussen 1478 en 1555.
- 10 In de thans wat dun geworden baard is met de stereomicroscop te zien hoe de blauwe verf rond de met bruine verf getekende baardharen is toegevoegd. Met dank aan Willem de Ridder (Rijksmuseum) voor de schildertechnische observaties.
- 11 Deze observatie werd gedaan door Laurent Sozzani in maart 2004 en bevestigd door Huub Baija en Willem de Ridder (zie diens conditierapport, dd. 4 mei 2004). Zie voor integrale lijsten: H. Verougstraete-Marcq en R. van Schoute, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, Heure-le-Romain/Louvain-la-Neuve 1989, pp. 50 e.v.
- 12 Zie voor dit type onderzoek, P. Klein, 'Dendrochronological Analysis of Works by Hieronymus Bosch and His Followers', in J. Koldewij e.a. (red.), *Hieronymus Bosch - New Insights Into His Life and Work*, Rotterdam 2001, pp. 121-132. Het

- Portret van een Afrikaanse man werd in april 2004 door Klein onderzocht. In zijn brief van 4 mei 2004 meldde hij: *The youngest heartwood ring has formed out in the year 1518. Regarding the sapwood statistic of Eastern Europe an earliest felling date can be derived for the year 1518, more plausible is a felling date between 1522..1524...1528 plus x. With a minimum of 2 years for seasoning an earliest creation of the painting is possible from 1520 upwards. Under the assumption of a median of 5 sapwood rings and 2 years for seasoning a creation is plausible from 1526 upwards.*
- 13 Cat. tent, Amsterdam 1958, *op.cit.* (noot 1), nr. 85.
- 14 Zie bijvoorbeeld Lucas van Leydens *Schaakspelers* van circa 1508-1510 in Berlijn; het hemd met een hogere geborduurde rand is te zien in Lucas' *Kaartspelers* in Madrid (Museum Thyssen-Bornemisza) van circa 1515 en zijn prent *Jonge man met schedel* van circa 1519; Rik Vos, *Lucas van Leyden*, Bentveld/Maarsen 1978, afb. 158, 160 en 15.
- 15 Anderson, *op.cit.* (noot 4), pp. 84 (fig. 212) en 85. Kate Lowe, *op.cit.* (noot 1), p. 46, neemt op basis van Andersons informatie aan dat het om kostbare geitenleren handschoenen gaat die op bestelling in Spanje zijn gemaakt en meestal door aristocraten worden gedragen. Van het schilderen is onmogelijk af te leiden om wat voor soort leer het ging (een veelgebruikte leersoort was geitenleer, maar ook hondenleer of het dunne kippenvel kwamen voor). Dit soort handschoenen wordt ook gedragen door de zwarte koning Balthazar op Joos van Cleves *Aanbidding*, Napels, circa 1525; zie John Hand, *Joos van Cleve*, New Haven/Londen 2004, afb. 79.
- 16 Der Kinderen-Besier, *op.cit.* (noot 2), p. 87.
- 17 Vergelijkbare beurzen worden o.m. gedragen door Jozef in Memlings *Aanbidding* van circa 1470-1472 in het Prado (afgebeeld in Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 6a, pl. 2., de zwarte page van Balthazar in Gerard Davids *Aanbidding der koningen* in München (circa 1495), afgebeeld in idem, deel 6b, pl. 192, en de blonde page van Balthazar in Jan Gossaerts *Aanbidding* van circa 1510-1515 in de National Gallery Londen, in idem, deel 8, pl. 20. In tegenstelling tot Lowe, *op.cit.* (noot 1), p. 46, die de beurs betitelt als *faldriquera* of *fartiquera* en daarmee een Spaanse herkomst vermoedt, kan deze aanduiding beter niet gebruikt worden. Dit woord is eerder een aanduiding van een (stoffen) zak verborgen in een kledingstuk dan van een leren beurs; zie John Minsheu, *A dictionary in Spanish and English*, 1599, s.v. 'Faltriquera, a pocket', en de *Diccionario de la lengua Castellana* van de Real Academia Española van 1732 (s.v. *faltriquera*). Kleine beurzen werden in die tijd in Spanje aangeduid met de term 'bolsica' of 'bolsico'. Volgens de kostuumhistorica Milia Davenport, *The Book of Costume*, New York 1948, p. 363, nr. 956, waren deze beurzen Frans van origine. In Frankrijk werden leren beurzen met envelop-sluiting aangeduid met de term 'gibecièrè'.
- 18 Volgens Der Kinderen-Besier, *op.cit.* (noot 2), p. 81, kwam dit type baret na 1515 op. Caroline H. de Jonghe, 'Bijdrage tot de kennis van de klederdracht in de Nederlanden in de XVIe eeuw. Het mannencostuum. Hoofdbedekking', *Oud-Holland* 36 (1918), type Va, p. 19, noemt dit 'een type vooral gedragen door aanzienlijken'.
- 19 Hackenbroch, *op.cit.* (noot 1), conclusion, pp. 324-374.
- 20 Hackenbroch, *op.cit.* (noot 1), pp. 214-261.
- 21 In het noorden was het haar dan meestal ter hoogte van de oren met een pony recht afgeknipt, een kapsel dat Karel V in 1516 aan het Spaanse hof introduceerde. De Spaanse edelen droegen hun haar doorgaans langer, tot zelfs ver over de schouders, zie Anderson, *op.cit.* (noot 4), p. 33. De Franse koningen Karel VIII (gest. 1498) en Frans I (vanaf 1515) en hun hovelingen droegen wel een baard en kort haar was aan het Franse hof omstreeks 1520 zeer gangbaar, zie Davenport, *op.cit.* (noot 17), p. 375.
- 22 Bernis, *op.cit.* (noot 2), pp. 33-34, en Anderson, *op.cit.* (noot 4), pp. 33-35.
- 23 Lowe, *op.cit.* (noot 1), pp. 46-47. De stijl van de kleding van de man is geografisch gezien moeilijk te bepalen: typisch Spaanse kledingstukken ontbreken geheel.
- 24 Friedländer 1921, *op.cit.* (noot 1), p. 200.
- 25 Zie Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, fol. 229v.
- 26 Zie Hessel Miedema, *Karel Van Mander - The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 6 delen, Doornspijk 1994-1999, deel 1, pp. 80-83, 174-177, deel 2, pp. 258-269, deel 3, pp. 190-204 (toelichtingen op fol. 205v01-45 (Ouwater), 206r01-38 (Geertgen), 229r07-229v43 (Mostaert)). Veel archiefgegevens werden in 1963 gepubliceerd door M. Thierry de Bye Dölleman, 'Jan Jansz. Mostaert, schilder, een beroemd Haarlemmer (circa 1473-circa 1554)', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 17 (1963), pp. 123-136, en werden verder aangevuld in de biografie van Jan Mostaert door Irene van Thiel-Stroman in de in 2006 te verschijnen catalogus van de oude schilderijen van het Frans Hals Museum, waarin aannemelijk wordt gemaakt dat Mostaert in 1552-1553 is overleden. Met veel dank aan Irene van Thiel-Stroman, die mij in augustus 2004 inzage in het manuscript gaf.
- 27 De eerste overtuigende reconstructie van het werk van Jan Mostaert vinden we bij Gustav Glück, 'Jan Mostaert', *Zeitschrift für Bildende Kunst*, NS 7 (1896), pp. 265-272, waarin deze de Maitre d'Oultremont (genoemd naar het Brussels drieluik) met Mostaert identificeerde. Diens visie is uitgewerkt in een reeks publicaties van

- Max J. Friedländer: *Van Eyck bis Breugel*, Berlin 1916, pp. 142-151 (2de editie 1921, zie noot 1), *Die Altniederländische Malerei*, Berlijn/Leiden 1924-1937, deel 10, pp. 9-32, 119-124, nrs. 1-48, en *Early Netherlandish Paintings*, Leiden 1967-1976, deel 10, pp. 11-23, 68-73, 85-86, nrs. 1-48, suppl. 154-157, add. 176-178, pl. 1-27, 118-120. Zie ook S. Pierron, *Les Mostaert*, Brussel 1912, pp. 1-27, 57-117, en G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, 5 delen, 's Gravenhage 1936-1947, deel 2, pp. 449-502, en Winkler, *op.cit.* (noot 1). Friedländer schreef een vijftigtal schilderijen aan Mostaert toe, maar niet al die toeschrijvingen zijn overtuigend. Dit geldt ook voor een aantal van de door Pierron, Hoogewerff en Winkler aan Mostaert toegeschreven schilderijen; met name bij de portretten gaat het ook om een aantal kopieën en werken uit zijn omgeving. Problematisch is de toeschrijving door Friedländer en anderen van de *Boom van Jesse* in het Rijksmuseum aan de jonge Jan Mostaert (inv.nr.SK-A-3901, zie H.W. van Os e.a., *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum - 1400-1600*, Amsterdam 2000, pp. 72-73), die door de uitzonderlijk hoge kwaliteit van het schilderij heel onwaarschijnlijk is. Zie over de toeschrijving van het schilderij aan Mostaert of Geertgen tot St. Jans, onder meer: K.G. Boon, 'Geertgen tot St. Jans of Mostaert,' *Oud Holland* 81 (1966), pp. 61-72, James Snyder, 'The Early Haarlem School of Painting, Part III: The Problem of Geertgen tot Sint Jans and Jan Mostaert', *The Art Bulletin* 53 (1971), pp. 495-502 en Karel G. Boon, 'Le Maitre de Jan Mostaert, un problème pas encore résolu', *Ars Auro Prior - Studia Joanni Bialostocki Sexagenario Dicata*, Warszawa 1981, pp. 313-20.
- 28 Van Mander, *op.cit.* (noot 25), fol. 229v, Miedema, *op.cit.* (noot 26), deel 3, p. 201-202. Tevens Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 35; Dölleman, *op.cit.* (noot 26), pp. 135-136, identificeerde de geportretteerde als ridder Abel van den Coulster (circa 1468-1540), afkomstig uit een oud adellijk Kennemer geslacht, die in 1512 werd benoemd tot raadshere in het Hof van Holland. Lorne Campbell wees mij op de biografie van Abel van den Coulster in Simon van Leeuwen, *Batavia Illustrata ofte Oud Batavien*, 's-Gravenhage 1685, 2 delen, deel 2, p. 923, waaruit blijkt dat hij een bastaard dochter (geboren voor zijn huwelijk in 1516) met de naam Sibilla had.
- 29 Met het schilderij *Episode uit de verovering van Amerika* in het Frans Hals Museum in Haarlem (Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 25, pl. 17) is dit het enige werk dat vrij nauwkeurig overeenstemt met een van Van Manders beschrijvingen; zie Miedema, *op.cit.* (noot 26), deel 1, pp. 176-177, deel 2, pp. 199-200 (Van Mander 1604, fol.229v7-10). Zie voor het schilderij in Moskou: Y. Kuznetsov en I. Linnik, *Dutch Painting in Soviet Museums*, Amsterdam/Leningrad 1982, nr. 4, en Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 11, met afbeeldingen van twee mindere kopieën, nr. 11 a-b.
- 30 De memorietafel voor de familie Van Noortwijk, het zogenaamde Alckemadedrieluik, is gemaakt voor de Predikherenkloosterkerk in Haarlem en bevindt zich thans in het Rheinisches Landesmuseum in Bonn: L. J. van der Klooster, 'Drie opmerkingen over Jan Mostaerts z.g. Alckemadedriepiek', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 17 (1963), pp. 137-142; cat. tent. Truus van Buren e.a., *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen*, Utrecht (Museum Catherijneconvent) 1999, pp. 223-225, nr. 80. M. Thierry de Bye Dölleman, 'Aelbrecht Adriaenzoon, de stamvader uit het geslacht Adrichem van Dorp, en zijn naaste familieleden', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 16 (1962), pp. 147-168; zie ook cat. tent. Utrecht 1999, pp. 73-76 en Boon 1966, *op.cit.* (noot 27), p. 63. Zie voor de mogelijke plaatsing van de memorietafel in St. Bavo te Haarlem, Winfried Wilhelmy, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen*, Munster 1993, pp. 106-108.
- 31 Dölleman, *op.cit.* (noot 26). Aangezien Elisabeth van Dorp omstreeks 1520 met Van Adrichem getrouwd is en hun twee zonen in 1522 en 1526 geboren zijn, lijkt een datering tussen 1520 en 1525 aannemelijk. Uit röntgenfoto's (120 917/18 B en 142.189 B) blijkt dat achter de mannelijke stichter een kind is uitgespaard, dat niet is geschilderd. Dit zou erop kunnen wijzen dat het luik tussen 1523 en 1526 is geschilderd. Met dank aan Sabine van Sprang (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel).
- 32 Dagmar Eichberger, 'De Habsburgers en het culturele erfgoed van Bourgondië' in cat. tent. *De eeuw van Van Eyck - De Vlaamse primitieven en het Zuiden - 1430-1530* Brugge (Stedelijke Musea) 2002, pp. 184-195, en Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst - Wirken durch Kunst - Sammelwesen und Hofkunst unter Regentin von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002.
- 33 Snyder, *op.cit.* (noot 27), pp. 449-450, en Jozef Duverger, 'Jan Mostaert, Ereschilder van Margareta van Oostenrijk', *Aachener Kunstblätter* 41(1971), pp. 113-117.
- 34 Duverger, *op.cit.* (noot 33), pp. 114-117.
- 35 Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 28; Eichberger, *Leben mit Kunst* (noot 32), pp. 154-155, 504 (pl. IV, in kleur).
- 36 Paneel, 44,2 x 33,4 cm., inv.nr. 761. Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 18a; Eichberger, *Leben mit Kunst* (noot 32), pp. 253-255, 508 (pl. VIII); idem in cat. tent. Brugge 2002 (noot 32), p. 191. Zie ook Duverger, *op.cit.* (noot 33), p. 114, die opmerkt dat het schilderijtje in juni 1532 werd overgedragen aan het klooster te Brou.
- 37 Bijvoorbeeld een devotioneel tweeluik, thans ver-

- deeld tussen Enschede (Rijksmuseum Twenthe), *Christus in het voorgelichte*, en Madrid (Museum Thyssen-Bornemisza), *Verloste zielen met schenker*: Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 4, pl. 6; de schenker heeft de gelaatstreken van de moeder van Margaretha, Maria van Bourgondië; ook vanwege de verfijnde kwaliteit zou het tweeluik passen in de verzameling van Margaretha, waar devotieele schilderijtjes vaak gepaard werden aan portretten van beroemde voorouders.
- 38 Friedländer, *op.cit.* (noot 5), nr. 37, pl. 23; Boon, *op.cit.* (noot 27), p. 63; Snyder, *op.cit.* (noot 27), pp. 452-454. De halfronde bovenkant werd pas weer bij een restauratie in de jaren '80 van de 20ste eeuw zichtbaar.
- 39 Gemäldegalerie Berlin, inv.nr. 2049: Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 43, pl. 25.
- 40 Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 34, pl. 21. Hackenbroch, *op.cit.* (noot 1), pp. 236-239, afb. 235-236, suggereert dat e.e.a. wijst op het lidmaatschap van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouwe van de Droge Boom in Brugge, maar Hugo van der Velden deelde mondeling mee dit weinig aannemelijk te achten. Jos Koldewey wees erop dat het heel goed om een algemeen insigne kan gaan, maar meende dat bij een Hollander een verband met de bedevaartplaats 's-Gravenzande waarschijnlijk is.
- 41 Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 26, pl. 18.
- 42 Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 29, pl. 29; Hackenbroch, *op.cit.* (noot 1), pp. 234-235, afb. 232-233.
- 43 Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 38, pl. 23.
- 44 Friedländer, *op.cit.* (noot 5), nr. 42, pl. 24; zie ook Van Os, *op.cit.* (noot 27), p. 84.
- 45 Van Mander, *op.cit.* (noot 25), f. 239v; Miedema, *op.cit.* (noot 26), deel 1, pp. 176-77, deel 3, p. 203, waarin verwezen wordt naar de stadsbeschrijvingen van Schrevelius (1648) en Langendijk (1749-1756) en naar een hierop gebaseerde prent van C. van Noorde (afb. 156). Een ten onrechte aan Jan Mostaert toegeschreven schilderij met dit thema (paneel, 117,8 x 147,5 cm) verscheen in de afgelopen decennia meermalen op veilingen (Wenen, Dorotheum, 14/17-3-1967, nr. 91; Londen, Christie's, 21-4-1989, nr. 22).
- 46 Julius Held, 'Bildnisse Jan Mostaert', *Pantheon* 1936, pp. 93-96; Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, pl. 118, suppl. 154. Bij Friedländer zijn nog enkele diptieken met echtparen afgebeeld; mogelijk eigenhandig zijn nr. 47 (de zgn. portretten van Karel VIII van Frankrijk en Anne van Bretagne, vroeger in de verzameling Czartoryski, Goluchow (J. Bialostocki/M. Walicki, *Europäische Malerei in Polnischen Sammlungen* 1957, pl. 118), thans in de VS, het mansportret in het Virginia Museum of Art, Richmond (Virginia) (zie ook Hackenbroch, *op.cit.* (noot 1), p. 236, afb. 233-234), het vrouwenportret (ex verzameling Tonkims) bleef op de veiling Sotheby's New York, 30 januari 1997, nr. 77, onverkocht, gaan waarschijnlijk terug op oudere 15de-eeuwse voorbeelden) en nr. 48 (recent geveild bij Sotheby's Londen, 3-4 december 1997, nr. 63), evenals het *Mansportret* in Worcester (Mass.) (Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 10, nr. 33) en het *Vrouwenportret* (waarschijnlijk Justine van Wassenaer, de echtgenote van Johan van Wassenaer) in Würzburg (idem, deel 10, nr. 42). Van de tweeluiken is er weinig reden om nr. 46 (idem, deel 10, pl. 26, veiling New York (Parke Bernet), 15 november 1961, nrs. 1-2) aan Mostaert toe te schrijven en gaat het bij suppl. 156 (pl. 119) zeker om latere kopieën. Bij de andere aan Mostaert toegeschreven portretten (idem, deel 10, nrs. 27, 31, 32, 36, 39) is de toeschrijving aan Mostaert twijfelachtig en is suppl. 155 (pl. 118) mogelijk een kopie. Onjuist is de toeschrijving aan Jan Mostaert van het *Mansportret* (met een insigne met zonnebloem) in de verzameling Kisters, Kreuzlingen (Hackenbroch, *op.cit.* (noot 1), fig. 234).
- 47 Zie voor een recent overzicht, Lorne Campbell, *Renaissance Portraits - European Portrait-painting in the 14th, 15th and 16th Century*, New Haven/Londen 1990, en over de 15de-eeuwse Vlaamse portrettraditie, Lorne Campbell, 'Memlinc en de Oudnederlandse portrettraditie', in: cat. tent. Till-Holger Borchert (red.), *De portretten van Memlinc*, Madrid e.a. 2005, pp. 49-92.
- 48 Voor een diepgaande studie over dubbelporretten, met veel reconstructies: Angelica Dülberg, *Privatporträts - Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990. Voor het Memlinc-portret: cat. tent. Madrid, *op.cit.* (noot 47), pp. 54, 171, no. 21, en Broos, *op.cit.* (noot 20), pp. 158-163, nr. 35. Voor het portret van Vermeijen: Wouter Kloek in cat. tent. *Kunst voor de Beeldenstorm*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, pp. 203-204, nr. 78, en voor het portret en tegenhanger, Eichberger, *Leben mit Kunst* (noot 32), pp. 203-204, 379-380; Hendrik J. Horn, *Jan Cornelisz. Vermeyen*, Doornspijk 1989, deel 1, p. 9; deel 2, pl. I en II, fig. A 2 en 7.
- 49 Eichberger, *Leben mit Kunst* (noot 32), pp. 153-174.
- 50 Zie onder meer cat. tent. *Carolus - Keizer Karel V 1500-1558*, Gent 1999-2000, nrs. 4, 5, 8, 37, 116, 118, 127. Het Rijksmuseum bezit in deze categorie portretten van Filips de Schone (SK-A-2854) en keizer Maximiliaan (SK-A-3293): Van Os e.a., *op.cit.* (noot 27), p. 43.
- 51 Zie Friedländer, *op.cit.* (noot 5), deel 8, pp. 63-64, nr. 143; een iets vroegere versie, waarvan meerdere varianten bestaan, is beschreven onder nr. 142; zie ook cat. tent. Gent, *op.cit.* (noot 50), nr. 40.
- 52 Zie Broos, *op.cit.* (noot 20), pp. 103-106, nr. 21; cat. tent. *Jan Gossaert*, Rotterdam/Brugge 1965, nr. 17.

- 53 Cat. tent. Gent, *op.cit.* (noot 50), nr. 45. Jos Koldewij wees mij op de analogie van dit portret en dat van Philips van Kleef in Brussel met dat van onze Afrikaan.
- 54 Campbell 1990, *op.cit.* (noot 47), pl. 129; cat. tent. Rotterdam/Brugge, *op.cit.* (noot 52), pp. 215-216, nr. 38.
- 55 Dr. Bob van den Boogert (Rembrandthuis, Amsterdam) wees op deze overeenkomst. De door hem gedane suggestie dat ons portret vanaf 1526 dateert, wanneer Karel V een baard gaat dragen en zijn hovelingen hem daarin volgen, is eveneens het overwegen waard, hoewel bij de latere portretten van Karel V geen directe parallelen te vinden zijn.
- 56 Maryan W. Ainsworth e.a., *From Van Eyck to Bruegel - Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1998, pp. 368-70, nr. 99. Met dank aan Esther Schreuder die mij hierop wees.
- 57 Zie *Metropolitan Museum Journal*, 57 (1999), Fall, acquisitions, p. 27. Met dank aan Nadine Ornstein, die mij op deze prent attendeerde en een foto verschaft.
- 58 Florence, Uffizi, Gab. D&S inv. 1010E; zie cat. tent. *Albrecht Dürer 1471-1971*, Neurenberg (Germanisches Nationalmuseum) 1971, nr. 543, afb. p. 293.
- 59 Wenen, Graphische Sammlung Albertina (inv.nr. 3122); cat. tent. Neurenberg, *op.cit.* (noot 58), nr. 534, afb. p. 285; cat. tent. *Albrecht Dürer*, Wenen (Albertina) 2003-2004, pp. 386-387 nr. 127, als 1508).
- 60 Horn 1989, *op.cit.* (noot 48), deel 1, p. 19-20; deel 2, ill. A 46 en 48; voor de kopie van Rubens, die beide geschilderde portretten van Vermeijen in zijn bezit moet hebben gehad: Fiona Healy in cat. tent. *Een huis vol kunst - Rubens als verzamelaar*, Antwerpen (Rubenshuis) 2004, nr. 17.
- 61 De trompetter in Mostaerts drieluik doet denken aan de trits zwarte muzikanten in een Portugees altaarstuk, afgebeeld bij Annemarie Jordan, 'Images of empire: slaves in the Lisbon household and court of Catherine of Austria', in Lowe, *op.cit.* (noot 1), p. 158.
- 62 De zwarte man in het schilderij in Liverpool, werd beschreven als 'Court Servant' in Miranda Stacey, *The Black Presence - The Representation of Black People in the Paintings of National Museums & Galleries on Merseyside*, Liverpool 1999, pp. 6-7. Dat zwarte knechten deelnamen aan aristocratische jachtpartijen blijkt uit een andere illustratie van een miniatuur uit dezelfde tijd in het artikel van Jordan, *op.cit.* (noot 61), p. 170.
- 63 Na de presentatie van de nieuwe aanwinst in de Philipsvleugel afgelopen zomer, was het schilderij te zien op de tentoonstelling *Dames van klasse* over Margareta van York en Margareta van Oostenrijk in Mechelen (17 sept.-18 dec. 2005).

Zie Dagmar Eichberger (red.), *Dames met klasse*, Leuven 2005, pp. 274, 323-324, noot 135. Vanaf begin 2006 maakt het deel uit van het bruikleen van het Rijksmuseum van vroege Hollandse schilderijen aan het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, tot het in de nieuwe opstelling van het Rijksmuseum, die in 2009 wordt geopend, zal worden opgenomen.