



Triptiek van de familie de Ontañeda-de Hertoghe

Gillis of Pieter II Claeissens
1570–76

Olieverf op paneel (eik), linkerluik: 77 × 24 cm (zonder lijst), 87 × 33,3 cm (met originele lijst); middenpaneel: 77 × 56 cm (zonder lijst), 87 × 66,7 cm (met originele lijst); rechterluik: 77 × 24 cm (zonder lijst), 87 × 33,4 cm (met originele lijst)
Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 2594

*Ondertekening:*¹ Op een aantal plaatsen op het middenpaneel, bijvoorbeeld bij de pink van Maria's linkerhand, zijn dunne lijnen in een droog materiaal te onderscheiden, waarmee een eerste opzet van de voorstelling werd geschetst. Hoewel er op meerdere plekken puntjes zijn te observeren, is het de vraag of het ponceren betreft, of dat het ondertekenmateriaal is gaan paretelen, waarbij de lijn door een vette ondergrond van een eerste opzet een bolletjesachtige structuur krijgt, die niet met de poncerstechniek mag worden verward.² Verder doet de ondertekening nogal chaotisch aan en vertoont ze een wirwar van lijnen in droog en vloeibaar materiaal in verschillende diktes, waarin meerdere malen naar de juiste vorm is gezocht. Dat is bijvoorbeeld goed te zien in de benen en voeten van het Christuskind. Sommige lijnen zijn extreem breed en lijken enerzijds de vorm definitief vast te leggen, anderzijds schaduwwerking aan te geven, die ten dele ook in het geschilderde oppervlak een rol speelt.³ Klasseke arceringen komen, behoudens een enkele verbonden lijnen bij de linker knie van Maria, niet voor. In al dit lijnengeweld is het gezicht van Maria opmerkelijk summier en trefzeker opgezet. Het zijn voornamelijk de voorgrondfiguren die deze uitgebreide voorbereiding laten zien. Voor de achtergrond is amper ondertekening waarneembaar.

De luiken vertonen een merkwaardig beeld. Het lijkt alsof op beide panelen met een scherp voorwerp onderliggende verflagen werden weggekrast. Pas daarna zijn de huidige figuren aangebracht. In de figuur van Franciscus zijn enkele lijnen zichtbaar, die hoewel veruit minder uitbundig en chaotisch, op bepaalde plaatsen enigszins overeenkomen met die op het middenpaneel. Ook hier is op een enkele plek naar de juiste vorm gezocht, bijvoorbeeld in de schoudermantel van Franciscus, die eerder lager was getekend, of in de rechterarm die aan de onderzijde smaller was. Tijdens het schilderproces werd

de schedel van de heilige aan de bovenzijde verkleind.

Het paneel met de Ontañeda vertoont geen ondertekening, ongetwijfeld mede door de voor IRR ondoordringbare zwarte kleding. –MW

Herkomst: Parochiekerk Heilig Kruis in Heusden, Gent; gekocht van hertog Engelbert d'Arenberg in 1873.

Literatuur: Wauters 1900, nr. 361a; Fierens-Gevaert en Laes 1922, 73; Van den Bergen-Pantens e.a. 1980-81, 58-80; Pauwels 1984, 55; Verougstraete-Marq en Van Schoute 1989, 267-268; Martens en Kiss 2003, 113-146; Dewilde 2007, 62, 96-97; Verougstraete 2015, 140, 152, 285, 587-590; Van Oosterwijk 2017[a].

Dit drieluik toont Maria met haar zoon voor een landschap met links het korenwonder en rechts de vlucht naar Egypte. Op het linkerluik is de heilige Franciscus weergegeven terwijl hij de stigmata ontvangt. Rechts knielt Francisco de Ontañeda († 1591), een Spaans koopman die tot enkele dagen voor de Spaanse Furie in 1576 in Brugge woonde, en vervolgens in Antwerpen en Rouen verbleef.⁴ Op de buitenzijden van de luiken staan de wapenschilden van zijn familie en die van zijn zoon en schoondochter, Anna-Maria de Hertoghe. Die zijn van een latere datum dan de beschildering op de binnenzijde van deze triptiek en werden in verschillende fasen aangebracht.⁵

De toeschrijving van de binnenzijde van dit drieluik is een punt van discussie. Jarenlang stond het in de inventaris van de KMSKB op naam van Antonius Claeissens, totdat Didier Martens en Barbara Kiss in 2003 terecht wezen op de stilistische verschillen, zoals in de bredere plooi, met diens gesigneerde schilderijen. Zij zagen wel overeenkomsten met gesigneerde werken van Pieter I Claeissens, met name tussen de figuur van de heilige Franciscus en een priester in de *Gregoriusmis* (cat. 8) en tussen enkele details in het landschap van het middenpaneel en dat achter de heilige Hiëronymus in *Santoña* (cat. 16). Het gevolg was dat het drieluik aan de stamvader van de kunstenaarsfamilie

Pieter I Claeissens werd toegeschreven.⁶ Recent IRR-onderzoek heeft echter een ondertekening aan het licht gebracht die in vele opzichten afwijkt van de gebruikelijke werkwijze van Pieter I. Over een schetsmatige tekening in een droog medium zijn namelijk brede wassingingen aangebracht, die de functie van onderschildering vervullen, een techniek die in het kernoeuvre van Pieter I niet voorkomt en die een snellere werkwijze verraadt dan in de vroege zestiende eeuw gebruikelijk was.⁷

Het recente onderzoek heeft duidelijk gemaakt dat enkele werkplaatsmodellen die door Pieter I ontwikkeld waren of in gebruik genomen, veelvuldig in het oeuvre van hemzelf, maar ook van zijn zonen terugkomen.⁸ Het hergebruik van dergelijke werkplaatsmodellen – modelkoppen, landschapselementen of figuren in de achtergrond – kan dus niet langer als toeschrijvingscriterium worden gebruikt.⁹ Dit drieluik kan dan ook niet langer aan Pieter I Claeissens worden toegeschreven.

Door het feit dat dit schilderij afkomstig is uit de kerk van Heusden, een dorp nabij Destelbergen waar de familie de Ontañeda zich uiteindelijk gevestigd had, en dat de Ontañeda's echtgenote op het drieluik ontbreekt, werd aanvankelijk gedacht dat zij dit drieluik na het overlijden van haar man had laten maken. Het is echter meer waarschijnlijk dat het werk tijdens zijn verblijf in Brugge en voor zijn huwelijk met Françoise de Aranda werd besteld.¹⁰ De opdeling in een linkerluik met beschermheilige en rechterluik met opdrachtgever lijkt bovendien een Brugs fenomeen te zijn en dat ondersteunt ook de toeschrijving aan een van de Claeissens.¹¹

Zowel Gillis, Antonius als Pieter II werden in 1570 handelingsbekwaam verklaard. De Ontañeda was reeds getrouwd toen hij in 1576 Brugge verliet. Een vervaardiging tussen deze twee data lijkt daarom waarschijnlijk. In deze periode was de werksituatie in het atelier aan de Oude Zak het meest complex, omdat er tegelijkertijd vier zelfstandige meesters actief waren, die bovendien allemaal gebruik konden maken van dezelfde modeltekeningen. De ondertekenstijl van Antonius Claeissens was stilistisch heel anders dan die van deze triptiek en hij hanteerde een techniek die in zijn vroege oeuvre sterk op die van Pieter Pourbus was gebaseerd. Dat sluit Antonius als mogelijk vervaardiger uit en dus blijven Gillis en Pieter II over. Op dit moment is er echter te weinig kennis van hun oeuvres om dit toeschrijvingsprobleem te



beslechten. Christiane van den Bergen-Patens, Dominique Verloo en Leopold Kockaert wezen bovendien op de veel lossere penseelvoering in het landschap van de luiken dan in dat van het middenpaneel, wat lijkt te wijzen op verschillende handen die aan dit drielুক hebben gewerkt.

Het is meer waarschijnlijk dat de binnenzijde van de triptiek in twee fasen is ontstaan. Het middenpaneel is namelijk tot de rand beschilderd, terwijl de luiken in de lijst geschilderd zijn en een baard hebben. Wellicht is het middenpaneel dus eerst, zonder opdracht gemaakt, en werden de luiken met lijst en de lijst rond het middenpaneel toegevoegd op verzoek van Francisco de Ontañeda. Het middenpaneel is dan waarschijnlijk geheel (ondertekening en verf) door dezelfde hand vervaardigd, aangezien de ondertekening te chaotisch en schetsmatig is om uitvoering in verf door een andere hand toe te laten. –AVO

1. Het drielুক werd voor het eerst onderzocht met infraroodfotografie door Dominique Verloo. Zie Van den Bergen-Patens e.a. 1980-81, 70-73. Inmiddels is er veel meer onderzoeks- en vergelijkingsmateriaal betreffende de Claeissensgroep beschikbaar. In 2014 werden nieuwe IRR-opnamen gemaakt door Freya Maes en Anne van Oosterwijk met de Osiriscamera van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel; zie Van Oosterwijk 2017[a] voor een beschrijving van de ondertekening.
2. Faries 1991, 43, afb. 2.2:14; Ainsworth 1998, 310, noot 62.
3. Van Oosterwijk 2017[a].
4. De opdrachtgever werd geïdentificeerd door Christiane van den Bergen e.a. 1980-81, 68-70; zie ook Martens en Kiss 2003, 115.
5. Van den Bergen e.a. 1980-81, 74-77.
6. Martens en Kiss 2003, 122.
7. Van Oosterwijk 2017[a].
8. Martens en Kiss wezen ook al op het gebruik van dezelfde modellen, maar stelden maar bij één voorbeeld (Pieter II Claeissens, *Heiligen Bavo, Jacobus en Willibrordus*, cat. 53) vast dat de modellen ook door de tweede generatie werden gebruikt.
9. Zie ook de bijdrage van Dewilde en Van Oosterwijk in dit volume.
10. Martens en Kiss 2003, 117.
11. Martens en Kiss 2003, 118-122.

