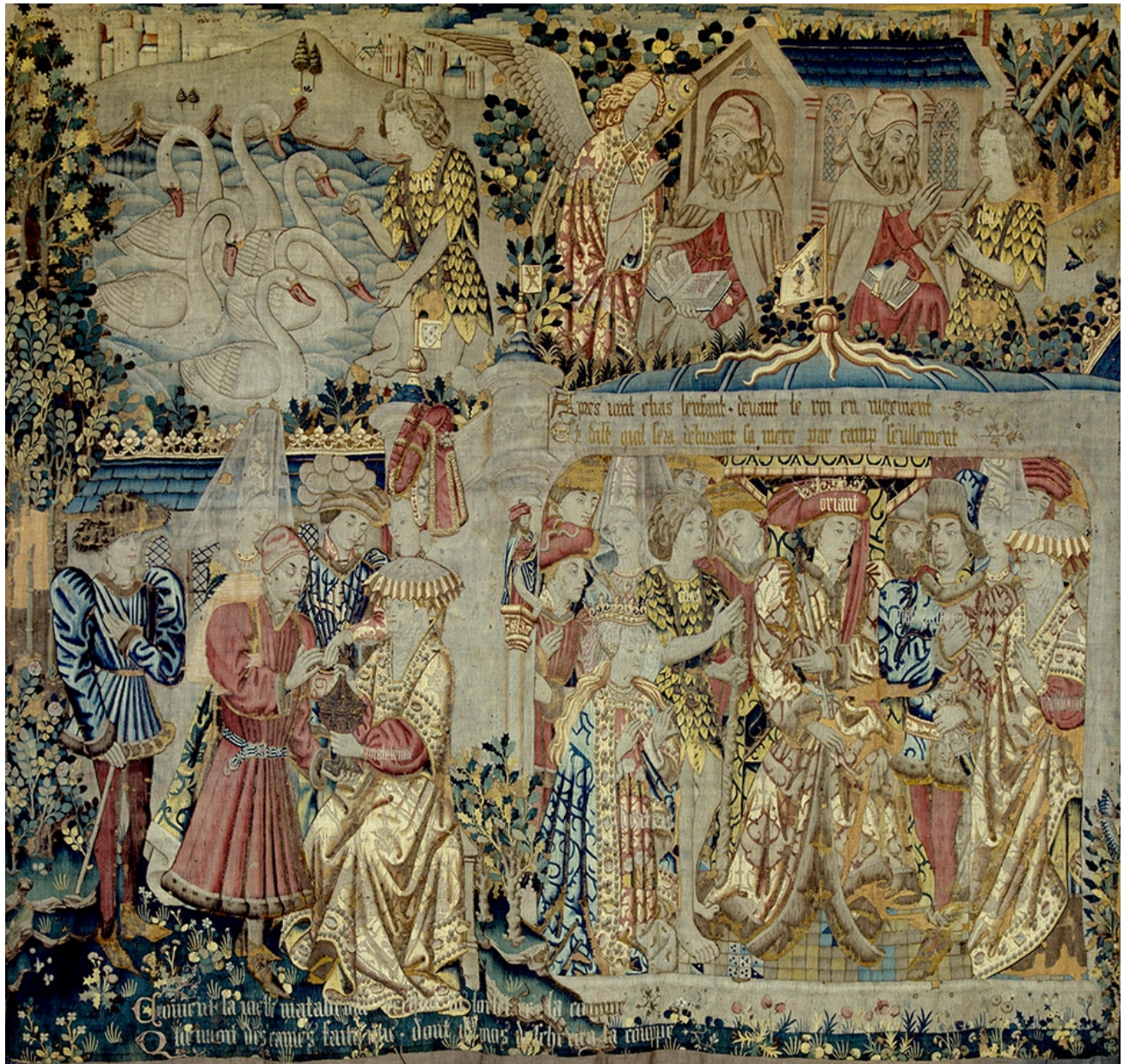


Van Bourgondië naar Byzantium

De uitdrukking van de kruistochtambities en ridderlijke aspiraties van Filips de Goede (1396-1467) op twee vijftiende eeuwse wandtapijten met episodën van de Zwaanridder



Universiteit Utrecht

Joëlle de Winter 4175557

Masterscriptie Kunstgeschiedenis

Oude Kunst tot 1850

Scriptiebegeleider: Prof. dr. Thijs Weststeijn

Tweede lezer: Dr. Micha Leeflang

Datum: 14 juli 2020

Voorblad: *Tapijt met episodën van de Zwaanridderlegende*, ca.1460, wol, zijde en goud-en zilverdraad, Wawel kasteel, Krakau (foto: Wawel Kasteel, <https://wawel.krakow.pl/en/textiles>, geraadpleegd op 6 maart 2020).

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Inleiding.....	5
<i>Twee tapijten en een document</i>	5
<i>Historiografie</i>	8
<i>Theoretisch kader</i>	10
<i>Methode</i>	13
<i>Beperkingen door het Coronavirus</i>	15
Hoofdstuk 1.....	16
Beeldbeschrijving en iconografie van de Zwaanriddertapijten in het MAK en het Wavel kasteel	16
1.1 <i>Zwaanridderliteratuur</i>	16
1.2 <i>Beeldbeschrijving van het tapijt in Wenen</i>	18
1.3 <i>De verdwenen voorstellingen van het tapijt in Wenen</i>	21
1.4 <i>Beeldbeschrijving van het tapijt in Krakau</i>	22
1.5 <i>De verdwenen voorstellingen van het Krakau-tapijt en het verdwenen derde tapijt</i>	23
1.6 <i>Reconstructie van de tapijten aan de hand van de middeleeuwse beeldtraditie van de Zwaanridder</i>	25
1.7 <i>Verwijzing naar het Midden-Oosten in architectuur en kostuums</i>	30
Hoofdstuk 2.....	35
Materiaal, compositie en stijl van de Zwaanriddertapijten in het MAK en het Wavel kasteel.....	35
2.1 <i>Materiaal</i>	35
2.2 <i>Composities uit de miniatuur- en schilderkunst uit de omgeving van Rogier van der Weyden</i>	36
2.3 <i>In de stijl van Rogier van der Weyden</i>	38
2.4 <i>De relatieve datering van de Zwaanriddertapijten</i>	40
Hoofdstuk 3.....	44
De historische- en politieke context van de Zwaanriddertapijten van Filips de Goede.....	44
3.1 <i>De kruistochtambities van Filips de Goede</i>	45
3.2 <i>De Zwaanridder en het Banket van de Fazant</i>	48
3.3 <i>Godfried van Bouillon als kruisridder en zijn relatie tot de Zwaanridder</i>	50
3.4 <i>Ridderlijke idealen aan het hof van Filips de Goede</i>	53
3.5 <i>De Zwaanridder en ridderlijkheid</i>	56
3.6 <i>Concrete kruistochtplannen en de kunstpatronage van Filips de Goede tussen 1453-1464</i>	59
3.7 <i>De Zwaanriddertapijtserie als diplomatiek geschenk</i>	65
Hoofdstuk 4.....	73
Tapijtkunst als mobiel medium.....	73
4.1 <i>Mobiele vorsten, - tapijten en -omgevingen</i>	73
4.2 <i>Tapijten als geweven netwerken: mobiel materiaal en mobiele producenten</i>	82
4.3 <i>Diplomatieke geschenken en mobiliteit</i>	87
4.4 <i>Verhouding tussen vorm, inhoud en functie van de Zwaanriddertapijten</i>	88
Conclusie	90
Appendix A	97
Bibliografie	98

Voorwoord

Ondanks dat ik zelf streefde naar een uitdagende masterscriptie en ik wist dat mijn onderzoeksplan zeer ambitieus was, is deze scriptie nog groter uitgekapt dan ik had verwacht. Meer woorden en tijd dan ik had voorzien zijn in deze scriptie gaan zitten. Het is daarom dat ik graag mijn begeleider Prof. Dr. Thijs Weststeijn wil bedanken voor zijn geduld, inzichten, de ruimte en sturing die ik heb gekregen en de tijd die hij heeft genomen om mijn steevast lange aangeleverde stukken te bespreken. Graag wil ik ook Micha Leeftang bedanken voor haar tijd, interesse en expertise. Haar bemoedigende woorden over mijn onderzoek waren een fijne motivatie. Ook wil ik Lara Steinhäüßer bedanken voor de toegang tot het depot van Museum für Angewandte Kunst in Wenen, waar ik het Zwaanriddertapijt met mijn eigen ogen heb mogen bekijken. Dit is onvergetelijk geweest voor mij.

Het schrijven van deze scriptie was naast mijn eigen ambities, ook zeer uitdagend door het opsteken van het Coronavirus. ‘Normale zaken’ als het bezoeken van bibliotheken voor literatuur of als studieplek, het zien van studiegenoten, of het face to face bespreken van de voortgang waren nu niet mogelijk. Het leek in eerste instantie een ideaal scenario: veel thuis kunnen werken en minder afleiding. Het is echter een gemis geweest voor mij om niet af en toe van omgeving te kunnen wisselen of mijn begeleider of studiegenoten niet via een scherm te spreken. Het is daarom dat ik ook mijn familie en vrienden wil bedanken voor hun aanmoediging tijdens dit soms lastige proces en hun geloof in mij en deze masterscriptie.

Joëlle de Winter, 8 juli 2020

Inleiding

Twee tapijten en een document

De Bourgondische hertogen Filips de Stoute (1342-1404), Jan zonder Vrees (1371-1419), Filips de Stoute (1396-1467) en Karel de Stoute (1433-1477) verzamelden in groten getale tapijten, zoals blijkt uit de overgeleverde hertogelijke archieven. Van de tapijten zelf is helaas weinig overgeleverd. Het zou volgens Guy Delmarcel geen overdrijving zijn om de overgeleverde tapijten ‘archeologische resten’ te noemen. Sommige onderwerpen en verhalen die op deze tapijten worden getoond komen overeen met de tapijten die genoemd worden in de hertogelijke inventarissen, maar zouden ook nieuwe versies van deze omschreven tapijten kunnen zijn.¹

Een sprekende casus is een tapijtbestelling die Filips de Goede deed bij tapijthandelaar en producent Pasquier Grenier in 1462. Hij bestelde deze tapijten om te schenken aan Jean Jouffroy, kardinaal van Atrecht. Deze schenking is bekend door een betalingsdocument dat is opgenomen in *Les Ducs de Bourgogne*, een gedrukt overzicht van een deel van de rekeningen *Recette générale* in de *Archives Départementales du Nord Série B* in Rijsel, dat in 1849 gepubliceerd is door Léon Laborde.² Hierin is opgenomen dat de hertog dertien tapijten bestelde, waaronder drie tapijten met het *Verhaal van de Zwaanridder* die door de hertog persoonlijk werden geschonken aan de kardinaal (App. A).

In de depots van Kasteel Wawel (afb. 1.1) in Krakau (afb. 1.2) en het Museum für Angewandte Kunst (MAK) in Wenen worden twee (delen van) tapijten bewaard waarop ook delen van het verhaal van de Zwaanridder afgebeeld zijn. Hoewel het tapijt in Wenen beschadigd is geraakt tijdens een brand en het tapijt in Krakau waarschijnlijk deels is afgesneden, blijkt uit de afmetingen en het gebruik van zijde en zilver- en goudgaren de monumentaliteit en luister die de tapijten ooit hebben gehad. Waar de staf van het Wawel kasteel hun tapijt beschrijft als ‘the gem of Burgundian textile art’ uit de jaren 1460, stelt men in het MAK dat hun tapijtfragment dateert rond 1462.³ Op de site van het MAK staat vermeldt: ‘Documents that are extant from the period permit the relatively precise dating of the piece around 1462’. Hiermee wordt dus het betalingsdocument van Filips de Goede bedoeld.⁴

Het is echter niet de herkomstgeschiedenis die deze tapijten aan dit document verbindt.⁵ De herkomstgeschiedenis van het Weense tapijt begint bijvoorbeeld pas in 1873 toen het gekocht werd bij een onbekende Nederlandse kunsthandelaar. In 1887 werd hetzelfde tapijt door niemand minder dan Alois Riegl geïnventariseerd en in 1918 gebeurde dit nogmaals. In de inventaris van het museum wordt voor de verwervingsgeschiedenis verwezen naar een artikel van Julius von Schlosser uit 1899 dat hij publiceerde in *Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*. Hierin schrijft hij over de vermeende afkomst van zowel het tapijt in

¹ Delmarcel, *Flemish Tapeseries*, 30.

² Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, 480. Zie nummer 1871.

³ ‘Textilles’. Website Wawel kasteel. ‘The collection of European tapestries from the 15th to the 18th c. consists of over 70 items. It was amassed in the interwar period and after the Second World War, and includes the gem of Burgundy textile art from around 1460 – “Story of a Knight with a Swan” tapestry [...]’; ‘Sammlung Online’. Website MAK. „Entstehung / Datierung: Ausführung: Anonym, Tournai, um 1462”

⁴ ‘Textilles Study Collection’. Website Wawel kasteel. ‘Tapestry with motifs from the Legend of the Knight of the Swan’.

⁵ Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 30.

Wenen als in Krakau. Van de Duitse professor Wilhelm Creizenachs, die hij in Krakau sprak, zou hij de informatie hebben verkregen dat het tapijt in Krakau afkomstig is uit het bezit van generaal Górsku die na de Napoleontische oorlogen met nog twee andere tapijten naar Polen zijn gebracht. Zijn zoon Stanislaus von Górski schonk uiteindelijk (onbekend wanneer) de tapijten aan het Augustijner klooster in Krakau. De twee andere tapijten zijn vermoedelijk tijdens een Poolse opstand in 1863 kwijtgeraakt. In Wenen zou echter een stilistisch en inhoudelijk overeenkomstig tapijt te vinden zijn, dat ogenschijnlijk onderdeel is van dezelfde serie. Dit tapijt zou wellicht onderdeel kunnen zijn van de in 1863 verloren geraakten tapijten.⁶ Het museum in Krakau is pas sinds 1921 in het bezit van het tapijt. Toen gaf de kleinzoon van de generaal het namelijk in bewaring aan het museum. Het museum baseert de herkomst van hun tapijt, met gebrek aan verdere informatie, net als het MAK, op dit artikel van Von Schlosser.⁷

De auteur die voor het eerst de tapijten verbond aan de tapijtcommissie van Filips de Goede was Marian Morelowski in zijn artikel "Der Krakauer Schwanritter-Wandteppich und sein Verhältnis zu den französischen Teppichen des XV. Jhs" uit 1912. Hij opende hiermee het wetenschappelijke discours over deze tapijten en de commissie. Hij herkende net als Schlosser de iconografie van de Zwaanridder en verbond dit aan de Zwaanriddertapijten die genoemd worden in de commissie. Om zijn aanname kracht bij te zetten geeft hij enkele argumenten op basis van de kostuums die overeenkomen met de mode die gedragen werd aan het hof van Filips de Goede. Vervolgens verbindt hij het Picardische dialect van de inscripties op de tapijten met de plek waar ze geweven zouden zijn: de Picardische stad Doornik. Pasquier Grenier was gevestigd in deze stad en daarbij zou het tapijt op basis van stijl verbonden kunnen worden aan de stad Doornik. Andere tapijten uit de jaren 1450' en 1460' die in deze stad gemaakt werden hebben dezelfde 'Vlaams Bourgondische' stijl als de Zwaanriddertapijten (waarover later meer) en zou geen enkel ander Zwaanriddertapijt toegeschreven kunnen worden aan deze stad. Naast dat hij de stijl van de tapijten verbindt aan de datering van de commissie en de stijl, stelt hij dat de tapijten ook inhoudelijk verbonden kunnen worden aan de plannen van Filips de Goede om een nieuwe kruistocht te organiseren.⁸

Het wetenschappelijke discours rondom deze tapijten is gestart en bepaald door dit onderzoek van Morelowski. In de decennia na het artikel blijven de commissie en de tapijten op basis van stijl aan elkaar toegeschreven worden, maar dat veranderde vanaf de jaren '90 toen er grote overzichtswerken over tapijten uit de middeleeuwen en renaissance verschenen. Hierin worden de commissie en tapijten veelal apart van elkaar behandeld en wordt het betalingsdocument binnen de context van de tapijtproducties Grenier geplaatst en worden de tapijten in de musea enkel besproken in vergelijking met andere tapijten.⁹

Een ander discours waarin de tapijten en de commissie besproken worden is de context waarin de bestelling geplaatst wordt. De reden voor de commissie en de tapijten worden

⁶ Schlosser, "Die Werkstatt der Embriachi," 266.

⁷ Rapp Buri en Stucky-Schrüer, *Burgundische Tapisserien*, 289.

⁸ Morelowski, "Der Krakauer Schwanritter-Wandteppich," 118-141.

⁹ *Medieval Tapestries; Tapestry in the Renaissance; Delmarcel, Flemish Tapestry.*

namelijk, zoals Morelowski al beargumenteerde, toegeschreven aan de kruistocht die Filips de Goede. Filips de Goede kondigde namelijk in 1454 aan dat hij, net als zijn vader Filips de Stoute deed in 1396, op kruistocht wilde gaan. Deze kruistochtambitie kan verbonden aan het verhaal van de Zwaanridder, omdat de Zwaanridder in de middeleeuwen gezien werd als de voorvader van de bekendste kruisridder van de middeleeuwen: Godfried van Bouillon.¹⁰ Zowel de commissie als de tapijten worden door Dora Heinz, Birgit Franke en Marina Belozerskaya ook geplaatst binnen de ridderlijke idealen die nageleefd worden aan het Bourgondische hof en de Zwaanridder als personificatie van deze idealen.¹¹

Het onderzoek dat gepresenteerd wordt in deze scriptie poogt deze discours bij elkaar te brengen door te veronderstellen dat de tapijten in de musea het resultaat zijn van de commissie, al dan niet in de vorm van een kopie, en dat deze voor Filips de Goede vervaardigd werden als uitdrukking van zowel zijn kruistochtambities als van zijn ridderlijke aspiraties. Het onderzoek is hiermee tweedelig. Enerzijds is het een onderzoek naar de relatie tussen het betalingsdocument en de tapijten in de musea, waarbij beargumenteerd wordt dat de tapijten op basis van vorm en inhoud aan de commissie verbonden kunnen worden. Anderzijds is het een onderzoek naar de politieke functie van de Zwaanriddertapijten, waarbij de aanname is dat de tapijten een uitdrukking zijn van de kruistochtambities en ridderlijke aspiraties van Filips de Goede en dat dit versterkt en wordt door de vorm en inhoud van de tapijten. De onderzoeksvraag die gesteld wordt om deze aannames te verdedigen is:

In hoeverre functioneerden de Zwaanriddertapijten in het MAK in Wenen en het Wawel kasteel in Krakau als uitdrukking van de kruistochtambities en ridderlijke aspiraties van Filips de Goede?

De hoofdvraag wordt beantwoord aan de hand van een aantal deelvragen die verdeeld zijn over vier hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk staat de vraag centraal: wat is er afgebeeld op de tapijten? Hierbij wordt gekeken naar kostuum, handelingen en de omgeving waarin de figuren zich situeren en bij welke literaire versie over de Zwaanridderlegende dit aansluit, hiervan waren immers verschillende teksten in omloop. Een andere vraag die gesteld wordt is: staan deze tapijten binnen een bepaalde beeldtraditie? Deze vragen maken het mogelijk een reconstructie te maken van de vermiste voorstellingen op de tapijten en het vermiste derde tapijt.

In het tweede hoofdstuk zal op basis van stijl en compositie van de Zwaanriddertapijten in Wenen en Krakau beargumenteerd worden dat zij een product zijn van de bestelling die Filips de Goede in 1462 deed bij Pasquier Grenier. Hiervoor worden de volgende vragen gesteld: vertonen de stijl en compositie van de tapijten overeenkomsten met andere tapijten die rond 1460 zijn gemaakt? Lijken deze tapijten in stijl en/of compositie op andere tapijten die gemaakt zijn door dezelfde producent? Zijn er overeenkomsten tussen deze en andere tapijten die Filips

¹⁰ Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 129-135; Wilson, *The Power of Textiles*, 133-136; Franke, "Ritter und Heroen," 114-116;

¹¹ Heinz, *Europäische Wandteppiche*, 46; Franke, "Ritter und Heroen," 114-116; Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance*, 113.

de Goede ooit heeft besteld? De antwoorden hierop geven uitsluitel over de waarschijnlijkheid waarmee de tapijten verbonden kunnen worden aan de commissie van Filips de Goede.

In het derde hoofdstuk wordt de tapijtbestelling en de Zwaanriddertapijten binnen de historische en politieke context geplaatst. Allereerst wordt de vraag gesteld: wat waren de kruistochtambities van Filips de Goede? Vervolgens zal de vraag gesteld worden: wat was de rol van de iconografie van de Zwaanridder binnen deze ambities? Daarbij zal beargumenteerd worden dat er een relatie is tussen de kruistochtambities, de beeldtraditie van de Zwaanridder en de ridderlijke idealen die Filips nastreefde en dat deze samenkomen in de tapijten. Hiervoor worden de volgende vragen gesteld: welke ridderlijke idealen golden aan het Bourgondische hof? Op welke manier was de Zwaanridder verbonden met deze ridderlijke idealen? Wat was de rol van deze ridderlijke idealen binnen de kruistochtambities van Filips de Goede? Verder zal in dit hoofdstuk ook ingegaan worden op de manier waarop Filips de Goede vorm gaf aan zijn ambities en hoe de Zwaanriddertapijten hierbij pasten. De tapijten werden immers als gift geschonken en moeten daarom ook binnen deze context geplaatst worden. De vragen die hierover gesteld worden zijn: hoe gaf Filips vorm aan zijn kruistochtambities en wat was de rol van de Zwaanriddertapijten hierin?

In het laatste hoofdstuk zal uitgelegd worden hoe vorm, inhoud en functie samen komen en welke rol de mobiliteit van het medium hierin in speelt. Daarom wordt de volgende vraag gesteld: wat was de rol van mobiliteit binnen de functie van de Zwaanriddertapijten? Deze vraag kan beantwoord worden door allereerst het belang van mobiliteit in de tapijtkunst in het algemeen uit een te zetten. Uitgelegd zal worden hoe, waar en wanneer de hertogen hun tapijten gebruikten en welk voordeel tapijtkunst als mobiel medium had tegenover andere kunstvormen. Vervolgens zal uitgelegd worden welke rol mobiliteit speelde binnen de vervaardiging van tapijten en op welke manier dit de waardering van de tapijtkunst door de Bourgondische hertogen en hun tijdgenoten bepaalde. Vervolgens zal in dit hoofdstuk beargumenteerd worden dat de door mobiliteit gekenmerkte iconografie, materialen en functies van de Zwaanriddertapijten aansloten bij Filips ambitie om een kruistocht te organiseren naar Constantinopel.

Historiografie

Van belang voor deze scriptie, waarin onder andere de relatie tussen de kruistochtambities van Filips de Goede het Zwaanriddertapijt onderzocht wordt, is het onderzoek van Jeffrey Chipps Smith naar de invloed van de kruistochtambities van Filips de Goede op zijn kunstpatronage. In zijn proefschrift *The Artistic Patronage of Philip the Good Duke of Burgundy (1419-1467)* uit 1971 wijdt hij een geheel hoofdstuk aan "Art and the Crusade". Hierin stelt hij dat de gedachten van Filips de Goede over de kruistochten gedurende zijn regeerperiode steeds verder evolueren. Deze verandering zou vorm hebben gegeven aan enkele politieke en artistieke beslissingen. Chipps Smith spreekt van enkele kunstwerken, waaronder de Zwaanriddertapijten in het Wavel kasteel in Krakau en Wenen, die volgens hem vervaardigd werden om de

kruistochtambities van de hertog uit te drukken. Ondanks dat dit proefschrift lang geleden is geschreven, is het nog steeds relevant voor dit onderzoek. Ten eerste is het namelijk het enige extensieve onderzoek naar de rol van de Zwaanriddertapijten binnen de kruistochtplannen van Filips de Goede en ten tweede vanwege de handvaten die het biedt voor uitgebreider onderzoek, zoals in deze scriptie wordt gepresenteerd, naar de context van de tapijten.¹²

Bert Cardon spreekt in zijn publicatie *of the Speculum humanae salvationis in the southern Netherlands (c. 1410-c. 1470): a contribution to the study of the 15th century book illumination and of the function and meaning of historical symbolism* uit 1996 zelfs van 'kruistochtkunst'. Deze groep kunstwerken bevatten manuscripten, gelinkt aan Jeruzalem en kunstwerken die refereren naar kruistochthelden zoals Godfried van Bouillon. Tussen deze kunst behoort volgens hem ook de tapijtserie van de Zwaanridder die besteld was bij Pasquier Grenier.¹³

Zowel de tapijten uit beide musea als de commissie worden in het wetenschappelijke discours door twee verschillende auteurs aangewezen als uitdrukkingen van ridderlijkheid. In 1996 schrijft Birgit Franke het artikel "Ritter und Heroen der Burgundischen Antike. Franke-flämische Tapisserie der 15. Jahrhunderts" over de wandtapijten als afbeeldingen van historische en mythische ridderlijkheid en behandelt hierin ook de Zwaanriddertapijten uit het Wavel kasteel en het MAK. Zij stelt dat deze Zwaanriddertapijten de uitdrukking zijn van het belang van de christelijke ridderlijkheid die gold aan het Bourgondische hof.¹⁴ Deze aanname wordt ondersteund door Marina Belozerskaya in *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts Across Europe* uit 2002. Belozerskaya neemt hierbij echter de commissie als uitgangspunt en niet de tapijten uit de musea. Ze stelt dat de Zwaanridder een populair personage aan het Bourgondische hof was en gezien kan worden als de personificatie van de ridderlijke deugden.¹⁵ In dit onderzoek worden deze aannames bevestigd en zal uitgelegd worden dat de tapijten in het MAK en het Wavel kasteel zowel een uitdrukking zijn van de persoonlijke ridderlijke aspiraties van de hertog en hoe deze verbonden zijn met zijn kruistochtambities.

In deze scriptie wordt ook de stijl van de tapijten in beide musea onderzocht ofschoon deze verbonden kunnen worden aan de commissie aan Pasquier Grenier. In de bestandscatalogus *Medieval Tapestries: in the Metropolitan of Art* uit 1993 stelt Adolfo Cavello dat er geen bewijs is om aan te nemen dat de tapijten in het MAK en het Wavel kasteel de tapijten zijn die door Filips de Goede besteld werden. De tapijten kunnen enkel op stilistische grond gedateerd worden rond 1460.¹⁶ In 1999 wordt de commissie enkel genoemd binnen de context van andere tapijten die Pasquier Grenier aan het Filips de Goede.¹⁷ Een ander belangrijk onderzoek naar de tapijten in beide musea wordt gepresenteerd door Monica Stucky-Schrüer en Anna Rupp Buri in *Burgundische Tapisserien* uit 2001. Het onderzoek richt zich op de compositie, stijl, iconografie en herkomstgeschiedenis van de tapijten en worden op basis hiervan door de

¹² Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 129-135.

¹³ Cardon, *Manuscripts of the Speculum*, 345.

¹⁴ Franke, "Ritter und Heroen", 113-146.

¹⁵ Franke, "Ritter und Heroen", 113 en 120-123.

¹⁶ *Medieval Tapestries*, 58-59.

¹⁷ Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 30.

auteurs verbonden aan de opdracht van Filips de Goede. Ondanks dit extensieve onderzoek wordt door Thomas Campbell in *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence* uit 2002 beweerd dat de bestelde tapijten met daarop Zwaanridderslegende verloren zijn geraakt.¹⁸

Theoretisch kader

Het concept van mobiliteit dat in dit onderzoek een belangrijke rol speelt is gebaseerd op het artikel 'The Portability of Art: Prolegomena to Art and Architecture on the Move' van Alina Payne uit 2018.¹⁹ Hierin wordt uitgelegd dat kunstwerken door hun plaatsen in musea en op prominente stedelijke sites statische objecten lijken, maar dit in werkelijkheid niet waren. Kunstobjecten werden bijvoorbeeld geschonken, verhandeld, gestolen en geërfd en veranderden door de tijd heen vaak van plaats en eigenaar; ze werden gemaakt van materialen uit alle uithoeken van de wereld; en werden daarbij vervaardigd door 'rondzwervende' en soms zelfs door verschillende kunstenaars. Kunstwerken hebben hierdoor net als mensen een eigen leven.²⁰ 'Portability', de eigenschap om verplaatsbaar te zijn, slaat dus op de beweging van de objecten zelf, de materialen en kunstenaars door wie ze gemaakt werden. Hierdoor kan zelfs architectuur gezien worden als 'portable', omdat materialen zoals marmer vaak uit verschillende delen van de wereld gehaald moesten worden en vervolgens ontworpen werden door kunstenaars die zelf ook mobiel waren.²¹

In de kunstgeschiedenis wordt mobiliteit vaak buiten beschouwing gelaten, omdat objecten vaak bestudeerd worden vanuit het perspectief van de genie-kunstenaar. Het was vooral zaak de objecten toe te schrijven aan het oeuvre van de meester, waardoor de kunstenaar en niet de geschiedenis van het werk centraal werd gesteld in de interesse van de kunsthistorici.²² Het kijken naar materiaal, maakproces, eigendom, vervoer, verzamelen en herontdekking biedt ook de mogelijkheid om te denken in territoria in plaats van naties of staten, de geschiedenis te schrijven over grotere onderling verbonden geografische eenheden. Europa en Azië waren aan elkaar verbonden door rivieren, waarvan de Donau de belangrijkste is, die door de Oost-Europese gebieden stroomden. Deze gebieden vormden de transitie-regio van de Oosterse en Westerse cultuur. In deze door water verbonden territoria circuleerden kunst, architectuur, ornamenten, literaire teksten, bewerkte kleine objecten, fragmenten, materialen, ideeën en wetenschappelijke instrumenten. Spolia, doeken en zijde, beeldhouwkunst, leer, edelstenen, boeken en andere luxegoederen werden langs dezelfde routes getransporteerd, waardoor ornamentele vormen en formele ideeën konden circuleren en de smaak voor een hybride esthetiek ontstond.²³ Door kunstwerken te bestuderen vanuit het perspectief van 'portability' is de vervaardiging van het object niet meer het 'beginpunt' en de aanschaf niet het

¹⁸ *Tapestry in the Renaissance*, 18 en 33.

¹⁹ Payne, "The Portability of Art," 91-105.

²⁰ *Ibid.*, 93.

²¹ *Ibid.*, 94-95.

²² *Ibid.*, 96-97.

²³ *Ibid.*, 100-103.

‘eindpunt’, maar wordt de hele geschiedenis van het object vertelt waarbij uitwisseling en verplaatsing tussen gebieden een belangrijke rol speelt. Hierdoor ontstaat, meent Payne, een kunstgeschiedenis die gericht is op netwerken en uitwisseling, landsgrenzen negeert, niet teleologisch van aard is en niet meer gevormd wordt door nationaal denken.²⁴

Dit concept over mobiliteit sluit aan bij het onderzoek naar tapijten van Katherine Ann Wilson in *The Power of Textiles: Tapestries of the Burgundian Dominions* (2018) en zal in dit onderzoek een prominente plaats krijgen. In dit onderzoek geeft Wilson een goed inzicht in het gebruik van tapijten door de Bourgondische hertogen voor politieke doeleinden, als diplomatieke giften en het belang van mobiliteit hierin. Haar onderzoek heeft ten doel een bijdrage te leveren aan de geschiedenis van de rol die tapijten vervulden binnen de projectie van sociale status en macht in de Bourgondische territoria.²⁵ Volgens haar moet tapijten niet gezien worden als een geïsoleerd object, maar geplaatst worden in grotere spil van aankopen, uitwisseling en circulatie van menselijke en niet-menselijke netwerken.²⁶ Marina Galvez stelt in *The Subject of the Crusade: Lyric, Romance, and Materials, 1100 to 1500* (2020) gebaseerd op het onderzoek van Wilson, dat tapijten als bewegelijk objecten en diplomatieke giften gezien kunnen worden als de belichaming van menselijke samenwerking en vakmanschap. De specifieke kenmerken van tapijtkunst verklaren het idee van mobiliteit als een object in beweging en geweven in materialen die verzameld zijn door verschillende mensen en op verschillende plekken.²⁷

Enkele andere belangrijke inzichten over mobiliteit binnen het uitdragen van politieke boodschappen worden onder andere gegeven door Jeffrey Chipps Smith in “Portable Propaganda: Tapestries as Princely Metaphors at the Court of Philip the Good and Charles the Bold” (1989). Hij schrijft dat tapijten de voorkeur kregen van Filips de Goede tijdens ceremonies die de macht van de hertogen moesten bevestigen, door dure en schitterende materialen, omvang (en daarmee zichtbaarheid), draagbaarheid en flexibiliteit van plaatsing. Hierdoor was dit medium ideaal voor de uitbundige ceremonies van het rondzwervende Bourgondische hof.²⁸ Dit sluit aan bij de visie over het gebruik van tapijtkunst in de middeleeuwen. In *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art* (1993) heeft Adolph Cavello een hoofdstuk gewijd aan het gebruik van tapijten door middeleeuwse opdrachtgevers. Hierin stelt hij dat “[...] the medieval tapestry industry needed the support of princes and nobles, men and women who maintained numbers of houses in cities and country and who traveled frequently on state or social occasions from one residence to another”.²⁹ Thomas Campbell beschrijft in *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence* (2002) middeleeuwse tapijten als ‘woven frescoes’, waarvan de draagbaarheid ‘key factor’ was in een tijd dat machtige vorsten constant onderweg waren voor onder andere politieke redenen.³⁰

²⁴ Ibid., 104.

²⁵ Wilson, *The Power of Textiles*, 3.

²⁶ Ibid., 6-7.

²⁷ Galvez, *The Subject of Crusade*, 231.

²⁸ Chipps Smith, “Portable Propaganda,” 123.

²⁹ *Medieval Tapestries*, 27.

³⁰ *Tapestry in the Renaissance*, 13.

De aanname dat de kruistochtambities van Filips de Goede uitgedrukt worden op een tapijtserie is ingebed in breder gedragen theorieën over het gebruik van kunst voor politieke doeleinden in het algemeen als door de Bourgondische hertogen. Waarom het presenteren van macht door middel van kunst van belang was voor de Bourgondische hertogen wordt uitgelegd door Wim Blockmans en Walter Prevenier in *The Promised Lands: The Low Countries Under Burgundian Rule 1369-1530* (1988). Alle vier de Bourgondische hertogen gaven niet enkel expressie aan zichzelf en de Bourgondische territoria door diplomatieke, juridische, militaire en administratieve instituten, maar ook door het herhaaldelijk publiek demonstreren van de welvaart en luister van zichzelf en het hof door de patronage van kunst, ceremonies, spektakels en vertoning. Dit was van groot belang voor de hertogen van de jonge Valois- Bourgondische dynastie. Door middel van de vele kunstvoorwerpen dat zij lieten vervaardigen, probeerden zij hun macht over hun pasverworven territoria en de autoriteit van de Bourgondische dynastie benadrukken.³¹ Marina Belozerskaya legt in haar boek *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts Across Europe* (2002) uit dat dit concept van publiekelijke demonstratie van macht en welvaart door rijkelijke en smaakvolle uitgaven en de tentoonstelling ervan, gebaseerd is op Aristoteles' *Ethica Nicomachea* (Deugdenethiek) uit circa 350 v.Chr. Volgens Belozerskaya waren de Bourgondische hertogen bekend met deze deugd van de 'magnificence' en het beoefenden zij het met 'great mastery'. Ze gebruikten volgens haar verschillende artistieke creaties om hun politieke ambities te benadrukken, projecteren en te rechtvaardigen in de ogen van hun gelijken, onderdanen en vijanden.³²

In *Civic Court and Society: in the Burgundian Low Countries c.1420-1530* (2007) schrijven Greame Small en Andrew Brown dat de dynastie die gekoppeld wordt aan de Bourgondische samenleving van Franse origine was: de Bourgondische hertog Filips de Stoute, zoon van de koning Karel V van Frankrijk (huis van Valois), trouwde in 1369 met Margreet van Male, dochter van Lodewijk van Male graaf van Vlaanderen. Hij regeerde hierdoor na de dood van zijn vrouw over twee aanzienlijke 'blokken' aan territoria: het graafschappen Vlaanderen en Artesië in het noorden en hertogdom Bourgondië, samen de graafschappen van Charolais en Nevers in het zuiden. Filips de Grote breidde het machtsgebied aanzienlijk uit met Namen (1420), Brabant (1430), de graafschappen Holland, Zeeland en Henegouwen (1443) en het hertogdom Luxemburg (1443).³³ Volgens Blockmans en Prevenier werd het door het toenemende aantal territoria voor de hertogen noodzakelijk om zich te vertonen in deze verschillende gebieden om de Bourgondische macht te benadrukken. De hertogen waren hierdoor constant bezig met reizen tussen hun verschillende residenties en steden, waar ze telkens weer hun autoriteit als heersers moesten benadrukken. Dit sluit aan bij de visie van Belozerskaya over het gebruik van kunst voor politieke doeleinden, maar met de nuance dat het van belang was dat deze kunstwerken dus mobiel waren.³⁴

³¹ Blockmans en Prevenier, *The Promised Lands*, 133.

³² Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance*, 48-49.

³³ Brown en Small, *Civic Court and Society*, 3.

³⁴ Blockmans en Prevenier, *The Promised Lands*, 227-228.

In deze scriptie wordt dus uitgegaan van het vermogen van tapijten om politieke functies te vervullen en dat dus ook de Zwaanriddertapijten naast decoratief ook een politieke functie hebben gehad. In deze scriptie zullen de Zwaanriddertapijten ook onderzocht worden binnen het bovengenoemde concept van mobiliteit. Dit heeft ten doel om het belang van mobiliteit te benadrukken binnen de tapijtkunst en dus ook bij de Zwaanriddertapijten. Hieruit zal blijken dat de tapijtkunst bij uitstek geschikt was als politiek middel door de mobiliteit van het medium. Daarbij zal worden bewezen dat iconografie, materiaal en functie van de Zwaanriddertapijten worden gekenmerkt door dit concept van mobiliteit.

Methode

In deze scriptie worden verschillende methodes gebruikt om tot een antwoord te komen op de hoofdvraag.

In de eerste twee hoofdstukken van deze scriptie worden de tapijten in het Wavel kasteel en MAK gebruikt als primaire bronnen en worden deze onderzocht door middel van een iconografische- en formele analyse. In het eerste hoofdstuk wordt een iconografische analyse gedaan om duidelijkheid te geven over wat precies is afgebeeld op de tapijten en welke afbeeldingen ontbreken. Hierbij wordt gebruikt gemaakt van de iconografische methode van Erwin Panofsky. Deze methode bestaat oorspronkelijk uit drie stappen: eerst wordt de pre-iconografische beschrijving gedaan waarin enkel de handelingen van de figuren beschreven worden, ten tweede wordt bij de iconografische beschrijving het onderwerp bij de handelingen gezocht en bij de derde stap wordt nagegaan of de voorstelling een diepere betekenis heeft.³⁵

In dit onderzoek bestaat de stap voor de iconografische beschrijving uit een uiteenzetting van de literatuur van de Zwaanridder, om vervolgens de goede versie te verbinden aan de beeldelementen zoals namen en handelingen op de tapijten. Vervolgens zal op basis van de juiste literaire versie van de Zwaanridderlegende uit de secundaire literatuur een beeldbeschrijving van de tapijten worden gedaan. Door op zoek te gaan naar kunstwerken met dezelfde iconografie, zal gepoogd worden een beeldtraditie van de Zwaanridder uiteen te zetten. Deze beeldtraditie wordt gebruikt om samen met de iconografische beschrijving de ontbrekende afbeeldingen te reconstrueren. De derde stap van het model, de iconografische interpretatie, wordt gebruikt om te bewijzen dat bepaalde motieven in de tapijten die verwijzen naar het Midden-Oosten, een diepere betekenis geven aan het geheel.

In het tweede hoofdstuk wordt een stijl- of formele analyse gedaan. De stijl van de tapijten wordt vergeleken met die van andere tapijten die tijdens de regeerperiode van Filips zijn gemaakt. Met stijl wordt in dit onderzoek bedoeld: de manier waarop de wevers en ontwerpers van het tapijt vorm hebben gegeven aan de figuren en architectuur van het tapijt.³⁶ De selectie

³⁵ Panofsky, *Iconologische Studies*, 7-32.

³⁶ Halbertsma en Zijlmans, *Gezichtspunten*, 104-107. In deze scriptie wordt gebruikt gemaakt van het woord 'stijl' zoals dat gebruikt wordt in de methodologie van de kunstgeschiedenis en niet in de theoretische vorm zoals bedoeld door Wölflin in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* waarin de onderliggende verbanden tussen kunstwerken en uitingen van een cultuur worden gezocht.

van tapijten is deels gebaseerd op de tapijten uit de collectie van die worden omschreven in *Burgundische Tapisserien* van Anna Rapp Buri en Monica Stucky-Schrüer, waarin uitgebreid onderzoek gedaan wordt naar tapijten van de Bourgondische hertogen in het Historischen Museum van Bern en enkele andere vijftiende-eeuwse tapijten die overeenstemmend zijn in stijl.³⁷ Enkele andere tapijten zijn gekozen op basis van de tapijten waarmee *Het Leven van Sint Pieter* uit 1460 in Musée de Cluny vergeleken wordt door Fabienne Joubert in *La Tapisserie médiévale au musée de Cluny*.³⁸ Daarbij wordt ook aandacht besteed aan de compositie van de tapijten. Hiermee wordt de manier waarop de figuren gepositioneerd zijn op het vlak bedoeld.³⁹ Deze analyse heeft ten doel de commissie te kunnen verbinden aan de Zwaanriddertapijten.

In navolging van Baxandalls 'period-eye', waarbij kunstwerken begrepen en geanalyseerd worden met het vocabulaire en de concepten die destijds gebruikt werden, zou deze stijlanalyse idealiter gedaan worden binnen de terminologie van die tijd.⁴⁰ Het begrip compositie was een begrip dat ook begrepen werd in de middeleeuwen. In de *Summa Theologica* (ca. 1265 - 1274) gebruikt Thomas van Aquino het woord *composito*, waarmee hij arrangement en vorm van een kunstwerk bedoeld.⁴¹ Helaas bieden kronieken en ooggetuigenverslagen uit de vijftiende eeuw waarin tapijten worden besproken geen uitsluitsel over het gebruik van het begrip 'stijl'. Hierin worden vooral waardeoordelen over het materiaal van de tapijten uitgesproken en niet over de manier waarop de figuren zijn weergegeven.⁴²

In *Minor to Major: the Minor Arts in Medieval Art History* uit 2012 presenteert Laura Weigert een nieuwe methode voor het benaderen van tapijtkunst. Ze stelt dat de studie naar tapijten vaak gemarginaliseerd wordt in kunsthistorische onderzoeken, omdat deze toegeschreven worden tot de 'minor' kunsten. Dit onderscheid tussen 'major', waaronder schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur vallen en 'minor' kunsten wordt veelal toegeschreven aan Giorgio Vasari. In zijn *De levens van de Grootste Schilders, Beeldhouwers en Architecten* (1550) schreef hij namelijk over dat de 'primaire' kunsten (schilderkunst, beeldhouwen en architectuur) het resultaat waren van intelligentie en genie, terwijl alle andere media minder kennis en vaardigheden vereisten. Hierdoor kwamen kunstvormen als goudsmeedkunst, ivoorsculptuur en glaswerk terecht in de 'secondaire' groep. Deze kunstvormen, waaronder tapijtkunst, worden veelal omschreven met termen als decoratief, toegepast of ornamenteel.⁴³

Volgens Weigert wordt de marginalisatie binnen de kunstgeschiedenis in de hand gewerkt door de kunsthistorische benaderingen van het medium waarbij de nadruk ligt op stilistische analyse, patronage en iconografie. Doordat tapijten worden gemaakt door een samenwerking tussen wevers en schilders, valt het buiten de professionele interesse van de kunstgeschiedenis.⁴⁴ Om tapijtkunst weer in het 'center of the discipline of art history' te krijgen

³⁷ Rapp Buri en Stucky-Schrüer, *Burgundische Tapisserien*.

³⁸ Joubert, *La tapisserie médiévale*, 27-35.

³⁹ Osborne, *The Oxford Companion to Western Art*. 'Composition'.

⁴⁰ Baxandall, *Painting and Experience*, 29-108.

⁴¹ Osborne, *The Oxford Companion to Western Art*. 'Composition'.

⁴² Zie hoofdstuk 4 voor enkele voorbeelden van beschrijvingen van tapijten door vijftiende eeuwse toeschouwers.

⁴³ Hourihane, *From Minor to Major*, xvii.

⁴⁴ Weigert, "The Art of Tapestry", 106.

pleit zij voor een nieuwe methode waarin tapijten bekeken worden binnen de termen 'portability, spatiality en materiality'.⁴⁵ Het onderzoeken van de productie, patronage en onderwerp limiteert de interpretatie mogelijkheden van het object, want ze negeren de manier waarop tapijten gebruikt en ontvangen werden.⁴⁶ Zowel draagbaarheid, ruimtelijkheid en materialiteit worden besproken in het laatste hoofdstuk van deze scriptie om het belang van mobiliteit van het medium aan te duiden.

In dit onderzoek worden niet enkel de Zwaanriddertapijten gebruikt als primaire bron, maar wordt ook het document van Laborde over de tapijtcommissie (App. A). Dit sluit aan bij de object-gerichte methode van Wilson waarbij de documenten uit de archieven van hertogen als de 'levende bemiddelaars' gezien worden.⁴⁷ Hierdoor kunnen de namelijk de eigenaren, de omgeving waarin zij gemaakt en gepresenteerd worden en de multifunctionaliteit van het medium gereconstrueerd worden. Voor het plaatsen van de tapijten in de historische- en politieke context wordt gebruikt gemaakt van enkele primaire bronnen zoals eigentijdse kronieken over de kruistochten en geschriften over ridderlijke idealen.

Beperkingen door het Coronavirus

Ten eerste stond op de planning om naar het archief in Rijsel te gaan, om daar zelf het betalingsdocument van Filips de Goede te bekijken, aangezien het document van Laborde een lacune bevat (App. A) over de aard van het tapijt met de Zwaanridder. Door het Coronavirus moest deze reis echter afgezegd worden. Ik heb dus moeten vertrouwen op de autoriteit van Katherine Anne Wilson die wel het daadwerkelijke document heeft bestudeerd en hieruit concludeert dat de Zwaanriddertapijten gebruikt werden als wandtapijten, en niet voor bedden of banken bedoeld waren.⁴⁸

Ten tweede was door de uitbraak van het Coronavirus het raadplegen van secundaire literatuur slechts beperkt mogelijk, waardoor ik bepaalde paragrafen minder diepgaand heb kunnen behandelen of zelfs niet. Materiaal dat al geleend was door anderen was niet beschikbaar tot 15 juni, waardoor het soms zelfs helemaal niet mogelijk was om deze literatuur te raadplegen. Dit heeft ten gevolg gehad dat niet alle gewenste literatuur bestudeerd is en gebruikt kon worden. Graag had ik nog een heraldisch onderzoek gedaan naar de vaandels op de tapijten, maar dat was niet mogelijk door het gebrek aan toegang tot de bibliotheek.

⁴⁵ Ibid., 107.

⁴⁶ Ibid., 108.

⁴⁷ Wilson, *The Power of Textiles*, 58.

⁴⁸ Wilson, *The Power of Textiles*, 41 en 71. Op pagina 41 spreekt ze van een *chambre* set van de Zwaanridder. Dit baseert ze op het originele betalingsdocument in het archief in Rijsel. Vervolgens noemt ze op pagina 71 de commissie nogmaals, maar stelt nu dat de Zwaanriddertapijten net als de tapijten met het *verhaal van Esther en Ahasverus* bedoeld waren voor aan de muur.

Hoofdstuk 1

Beeldbeschrijving en iconografie van de Zwaanriddertapijten in het MAK en het Wawel kasteel

Er bestaat in de wetenschappelijke literatuur geen twijfel over dat de tapijten episodes van de Zwaanridder verbeelden. Voor een goede iconografische analyse is het echter noodzakelijk te achterhalen welke literaire versie van het verhaal van de Zwaanridder hier wordt afgebeeld, opdat de figuren en hun handelingen geplaatst kunnen worden binnen het verhaal en een reconstructie gemaakt kan worden van de verdwenen voorstellingen. Waar in de meeste onderzoeken naar deze tapijten een beeldbeschrijving wordt gegeven om vervolgens de literaire achtergrond te schetsen, is hier gekozen om voorafgaand de literaire geschiedenis van de Zwaanridderlegende uiteen te zetten alvorens een beeldbeschrijving te geven. Een goede iconografische beschrijving en interpretatie kan immers pas gemaakt worden wanneer duidelijk wat het onderwerp van het tapijt is; niet alle Zwaanridder verhalen hebben immers dezelfde inhoud. Na de beeldbeschrijving zal op basis van enkele opvallende beeldelementen een iconografische interpretatie gegeven worden en zal gekeken worden of het mogelijk is de tapijten binnen een bepaalde beeldtraditie te plaatsen.

1.1 Zwaanridderliteratuur

De legende van de Zwaanridder kent een lange historie en vele versies.⁴⁹ Zoals vele andere populaire middeleeuwse verhalen werd het constant aangepast: voorgaande episodes en vervolgen werden toegevoegd.⁵⁰ De legende van de Zwaanridder wordt niet later dan 1197 voor het eerst benoemd door Willem van Tyrus, de bisschop van Tyrus. Hij schreef een historie over de eerste kruisvaart kruistocht en één van de eerste kruisvaarders, Godfried van Bouillon, in *Historia Rerum in Partibus Transmarinis Gestarum* ("Historie van Daden in de Overzeese Gebieden"). Hierin wordt de Zwaanridder als grootvader van Godfried van Bouillon aangewezen.⁵¹ Rond dezelfde tijd (1190) verscheen de Zwaanridder-legende in de *Dolophatos sive de Rege et Septem Sapientibus* ("Dolophatos of de Koning en de Zeven Wijzen") -een Latijnse

⁴⁹ Jaffray, *The two Knights*, 3-10. Het verhaal van de Zwaanridder verschijnt in de literatuur in vele vormen en heeft verschillende modificaties ondergaan door schrijvers van verschillende nationaliteiten en uit verschillende periodes. Door deze ontwikkeling van de Zwaanridderliteratuur vinden vaak veranderingen plaats in de details en de personages in verschillende literaire versies van het verhaal. In de Duitstalige versie verschijnt bijvoorbeeld de Zwaanridder als *Lohegrin* en in Franse versies als Helyas, Elias of Elyas.

⁵⁰ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 67.

⁵¹ Myers, *La, Naissance Du Chevalier Au Cygne*, XV. Het proces van het toeschrijven van legendes als de Zwaanridder aan Godfried van Bouillon was al voor het einde van de twaalfde eeuw stevig bewerkstelligd. Jaffray, *The two Knights*, 3-5. William van Tyre overlijdt in 1197. Volgens Jaffray kan de vroegste referentie naar de Zwaanridder op basis van intern bewijs niet later dan in 1173 zijn gemaakt door de bisschop. Het bewijs voor dit jaartal ligt hij echter niet toe. Willem van Tyrus zou in ieder geval bekend zijn met de zwaanriddertraditie, waarin de Zwaanridder als grootvader van Godfried van Bouillon wordt voorgesteld, zoals hij beschrijft in zijn *Historia*. Hierdoor kan ervan uit gegaan worden dat de Zwaanridder traditie al langer bestond, maar nog niet schriftelijk was overgeleverd of slechts mondeling werd overgedragen; Gerritsen en van Melle, *van Aoil tot Zwaanridder*, 384. Mogelijk is ook de mondelinge verspreiding van verhalen van invloed geweest op het vormen van de Zwaanridderlegende zoals werd opgenomen in de literatuur.

sprookjesbundel- van een cisterciënzer monnik die zich Johannes van Alte Silva noemt.⁵² In deze bundel wordt het volksverhaal verteld over de geboorte van zeven Zwaankinderen, waaronder de Zwaanridder. Dit verhaal vormt de basis voor de Zwaanridder-legende die rond de late twaalfde en vroege dertiende eeuw door een anonieme dichter wordt toegevoegd aan de *chanson de geste* in de Oud Franse kruisvaartcyclus.⁵³ De *Cycle de la Croisade*, uit ongeveer de late elfde en dertiende eeuw, bestaat in zijn volledigheid uit meer dan tachtigduizend zinnen en vertelt in verschillende zogenoemde *branches* over de verovering van Antiochië in 1098 en Jeruzalem in 1099, onder de leiding van Godfried van Bouillon.⁵⁴

De oudste branche uit de cyclus is de *Chanson d'Antioche*, een semi-historisch correct verslag van een arme kruisridder over de gebeurtenissen van de Eerste Kruistocht. Daarna volgen de *Chansons de Jérusalem* over de verovering van Jeruzalem en *Les Chétifs* over fictieve gijzelingen van verschillende fictieve figuren tijdens de Eerste Kruistocht. De legende van Zwaanridder is pas later toegevoegd aan deze gedichten.⁵⁵ De legende, zoals deze is opgenomen in de cyclus, is in respectievelijk drie branches opgedeeld: *La Naissance du Chevalier au Cygne*, *Le Chevalier au Cygne* en *La fin d'Elias*.⁵⁶ *Le Chevalier au Cygne* is de oudste van de drie en vormt de kern. De andere twee branches zijn geschreven ter aanvulling: *La Naissance* bestrijkt de geboorte en jeugd van de Zwaanridder en *La Fin* dient als brug van de Zwaanridder-legende naar de rest van de kruisvaartverhalen met in de hoofdrol Godfried van Bouillon. Na *La Fin* volgt in de kruistochtcyclus de *Enfances Godefroi*. Hierin wordt verteld over de moeder van Godfried en haar huwelijk met de hertog van Bourgondië en dat zij drie zonen krijgen. Godfried van Bouillon is één van die zonen en erft Bouillon van zijn grootvader. Dit verhaal is de brug naar *Chanson d'Antioche* en de andere chansons.⁵⁷

De geboorte en jeugd van de Zwaanridder die beschreven wordt in *La Naissance du Chevalier au Cygne* kent vier verschillende versies. Waar in de *Elioxe*-versie de Zwaanridder naamloos blijft, koning Lothair zijn vader is en zijn moeder koningin Elioxe heet, krijgt de voorheen anonieme Zwaanridder in de *Beatrix*-versie voor het eerst de naam Elias toegewezen. Zijn ouders worden hier koning Oriant en koningin Beatrix genoemd. Naast de namen verschilt

⁵² Rapp Buri en Stucky Schroder, *Burgundische Tapisseries*, 288.

⁵³ Gerritsen en van Melle, *van Aoil tot Zwaanridder*, 380-384. De Zwaanridderlegende zou tussen 1170 en 1220 zijn toegevoegd aan de kruistochtcyclus; Myers, *La Naissance Du Chevalier Au Cygne*, XV. De overgeleverde manuscripten waarin *de Chevalier au Cygne* onderdeel is van de *Cycle de la Croisade* komen allemaal uit de dertiende eeuw. Dit sluit niet uit dat er eerdere versies bestonden, maar betekent dat deze in ieder geval niet zijn overgeleverd. Mickel, "The Old French Crusade Cycle", 36. De vroegste versie van de *Cycle de La Croisade* stamt uit de vroege twaalfde eeuw, later werden steeds meer verhalen in dichtvorm toegevoegd aan de cyclus, waaronder de Zwaanridderlegende.

⁵⁴ Er is geen precieze datering te geven voor het ontstaan van de cyclus, omdat het onbekend is wanneer de verschillende *gestes* precies geschreven zijn en wanneer en door wie ze zijn samengevoegd. Mickel, "The Old French Crusade Cycle", 36; Myers, *La Naissance du Chevalier*, XV. Het oudste gedicht uit de cyclus is de *Chansons d'Antioche* uit de late elfde eeuw. De originele tekst is niet overgeleverd, maar wel als een uitgebreidere late twaalfde eeuwse redactie van Gandor de Douai. Hij reviseerde ook de anonieme *Chansons de Jérusalem* en verbond deze aan *Les Chétifs*. Deze drie gedichten worden gezien als de basis van de cyclus. De branches over de Zwaanridder worden echter pas later toegevoegd. Dit gebeurde niet later dan de dertiende eeuw, aangezien manuscripten van de cyclus uit deze eeuw bewijzen dat de drie oude *gestes* al verbonden waren met de Zwaanridderlegende; Gerritsen en van Melle, *van Aoil tot Zwaanridder*, 380. Hier wordt gesteld dat de cyclus is vervaardigd tussen 1100-1300.

⁵⁵ Mickel, "The Old French Crusade Cycle", 36-37. De Zwaanridderlegende, zoals deze verschijnt in de cyclus, is gebaseerd op de in 1180 geschreven *Dolophos*-legende en zal logischerwijs pas na deze tijd zijn geschreven en toegevoegd; Gerritsen en van Melle, *van Aoil tot Zwaanridder*, 384. Hier wordt gesteld dat de branches tussen 1170 en 1220 zijn toegevoegd aan de cyclus. Deze datering is echter te vroeg, aangezien de *Dolophos* niet geschreven was voor 1190.

⁵⁶ Myers, *La Naissance Du Chevalier Au Cygne*, XVII.

⁵⁷ Mickel, "The Old French Crusade Cycle", 37.

ook de inhoud van de versies.⁵⁸ De *Elioxe*-versie heeft namelijk veel gelijkenissen met het verhaal zoals dat in de *Dolophatos* verteld wordt en besteedt relatief weinig aandacht aan het figuur van de Zwaanridder. In de *Beatrix*-versie wordt echter de nadruk gelegd op de genealogische achtergrond, de opkomst van de Zwaanridder en zijn goddelijke missie.⁵⁹ De geweven namen van de figuren op beide tapijten geven weg dat het afgebeelde verhaal gebaseerd is op de *Beatrix*-versie. Dit is direct zichtbaar op de eerste voorstelling van het Weense tapijt waar de bruiloft van Oriant en Beatrix is afgebeeld en naast deze figuren *Oriat* en *Beatrix* is geweven (afb. 1.3). Daarbij opent het Krakau-tapijt met een voorstelling waarop een jongeling met blonde haren en een bladerentuniek is afgebeeld die de naam Elias draagt. Het is ook de *Beatrix*-versie die de meeste navolging en bekendheid krijgt in Europa.⁶⁰ Tussen de veertiende en vijftiende eeuw wordt de *Beatrix*-versie van de cyclus ingekort en bewerkt en krijgt de titel *Le Chevalier au Cygne et Godfried de Bouillon*.⁶¹

Deze Zwaanridderliteratuur was ook bekend aan het Bourgondische hof.⁶² Uit de hertogelijke bibliotheekinventaris blijkt dat de hertog in het bezit was van twee kruistochtcycli en een versie van *Chevalier au Cygne et Godefroy de Bouillon*.⁶³ Een ander manuscript waarin de Zwaanridder-legende was opgenomen, is alleen bekend door betalingsdocumenten uit april 1455. Het onbekende manuscript was waarschijnlijk bedoeld voor de hertogelijke bibliotheek. Philips de Goede betaalde namelijk de miniaturist Jean le Tavernier om deze te decoreren met vijftig gouden letters: “en notre livre de Goddefroy de Bouillon”.⁶⁴

1.2 Beeldbeschrijving van het tapijt in Wenen

De twee overgeleverde tapijten in Wenen en Krakau bevatten dus voorstellingen die gebaseerd zijn op van de geboorte en jeugd van de Zwaanridder zoals deze beschreven wordt in de *Beatrix*-versie van *La Naissance de Chevalier au Cygne*. De voorstellingen moeten echter

⁵⁸ Myers, *La Naissance du Chevalier au Cygne*, LXXXIII. Vier versies zijn traceerbaar in de verschillende overgeleverde kruistochtcyclussen: de *Beatrix*-versie, de *ee*-versie, een composietversie en de *Isomberte*-versie uit het Spaanse *Gran Conquista de Ultra-Mar*.

⁵⁹ *Ibid.*, LXXXIV-LXXXVIII. De *Elioxe*-versie opent met een jachtscene en richt zich op de geboorte van de zeven zwaankinderen, waarvan er vijf veranderen in ridders en één daarvan wordt de Zwaanridder. Deze versie is het duidelijkst gebaseerd op het eerdergenoemde *Dolophos*. De *Beatrix*-versie van opent met de bruiloft van koning Oriant en Beatrix. In de *Beatrix* is het doel om de afkomst van de Zwaanridder te verduidelijken en krijgt hij daarom ook een naam en een belangrijke rol in het verhaal.

⁶⁰ *Idem*, LXXXVI. De *Beatrix*-versie is het meest bekend geworden, aangezien er vier manuscripten met de volledige tekst zijn en vier manuscripten met fragmenten van deze tekstversie zijn overgeleverd. Van de *Elioxe*-versie is slechts één tekst in het geheel overgeleverd en twee keer als composietversie; Gerritsen en van Melle, *van Aoiol tot Zwaanridder*, 384. Het is de versie met Elias in de hoofdrol die in heel Europa een grote opgang maakte.

⁶¹ Het is niet duidelijk wanneer deze verkorte versie exact werd geschreven. Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 288. Volgens de auteurs zou in de vijftiende eeuw deze nieuwe en verkorte Franse versie van het verhaal worden geschreven; Gerritsen en van Melle, *van Aoiol tot Zwaanridder*, 38. Volgens de auteur zou deze bewerking van de Oudfranse kruisvaart cyclus bewerkt worden door een anonieme dichter rond 1350; Moodey, *Illuminated Crusader History*, 68. In noot 88 stelt de auteur dat in 1356 een dichter uit Hainaut de kruistochtcyclus bewerkte en inkortte.

⁶² Franke, “Ritter und Heroen”, 114.

⁶³ Meyers, *La Naissance*, XXXVI-XXVII en LXI. De inventaris van de Bourgondische hofbibliotheek is door Joseph Barrois herschreven in 1830. Het manuscript over *Chevalier au Cysne* (nr. 1347) dit is de kruisvaardercyclus die nu als ms. fr. 12558 in Bibliothèque Nationale de France wordt bewaard. Nummer 1386 betreft *Chevalier du Chisne* en is slechts een fragment, wat niet overgeleverd is. Het andere manuscript met de kruisvaardercyclus is al aanwezig in de inventaris van de hertogelijk bibliotheek in 1420 die door Georges Doutrepoint in 1909, maar is nu verloren gegaan. Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 68. Filips de Goede was waarschijnlijk in het bezit van deze verkorte of een andere literaire versie over het verhaal van de Zwaanridder. Nummer 1386 in Barrois inventaris zou hiernaar kunnen wijzen. Aangezien het werk maar bestaat uit twee katernen, zou het kunnen gaan om de in 1356 ingekorte versie door een anonieme dichter uit Hainaut. Het fragment waar Meyers over spreekt in *La Naissance* slaat waarschijnlijk op deze versie.

⁶⁴ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 68.

worden gezien als een zelfstandige interpretatie van de literatuur. Net als de inscripties zijn deze namelijk niet allemaal direct te herleiden tot een literaire bron.⁶⁵ Het tapijt in Wenen zal als allereerst beschreven worden, omdat dit het eerste tapijt uit de serie is. Dit kan gesteld worden aan de hand van de compositie en inhoud. Aan de linkerzijde van het tapijt is namelijk van boven tot onder een opstapeling van planten te zien. Dit wordt vaker gebruikt om de rand van een tapijt te weergeven.⁶⁶ Daarbij is de bruiloft van koning Oriant en Beatrix te zien (afb. 1.3). Deze bruiloft is de eerste gebeurtenis in *La Naissance*.⁶⁷ De bruiloft wordt in de literatuur enkel benoemd en niet gedetailleerd beschreven. Het uitbeelden van het deze echtelijke verbintenis door een priester als openingsvoorstelling moet daarom gezien worden als een interpretatie van de tekst.⁶⁸

De bruiloft wordt aangekondigd in de inscriptie. Deze is gepositioneerd op de gevel van het kasteel, hetgeen de twee voorstellingen van elkaar onderscheidt. In de inscriptie staat dat de machtige koning Oriant hier trouwt met een de edelmoedige dame volgens de kerkelijke gebruiken.⁶⁹ Dit gebeurt door een priester, herkenbaar aan zijn tonsuur, die de handen van het bruidspaar samenbrengt. Koning Oriant draagt, aan het bijzondere patroon te zien, een mantel van damastkleed. De lange pofmouwen, de gesnoerde taille en de daardoor ontstane grove, verticale vouwen in de tuniek zijn kenmerkend voor het Bourgondische hof kostuum.⁷⁰ Over zijn schouder draagt hij zijn rode *chaperon*. Dit is een hoofddeksel dat bestaat uit een ronde, opgerolde band (*bourrelette*) met aan de ene zijde een lange lap stof (*lirepipe* of *cornet*) en een schoudercape, die op verschillende manieren gedrapeerd kunnen worden. Op zijn chaperon is een gouden kroon bevestigd.⁷¹ Deze chaperon was een populair hoofddeksel aan het Bourgondische hof en is veel vastgelegd op vroeg-Nederlandse schilderijen; Filips de Goede is zelfs op de meeste overgeleverde afbeeldingen geportretteerd met chaperon (afb.1.5, 1.6, 1.7).

De aanstaande koningin Beatrix heeft haar haren los over haar schouders hangen.⁷² Het gouden, met edelstenen bezette hoofddeksel bedekt haar oren en de kroon duidt op haar functie als aanstaande koningin. Over haar rode, damast-geweven jurk draagt ze een blauwe mantel die is afgewerkt met hermelijnbont. De moeder van Oriant, Matabrune staat rechts van het bruidspaar. Ze draagt een bijzonder, gekartelde hoofddeksel. Volgens Birgit Franke verwijst het opvallende hoofddeksel naar het duivelse en ongelovige karakter van de kwaadaardige schoonmoeder. In de tekst van *La Naissance* is namelijk opgenomen dat zij niet in Jezus gelooft

⁶⁵ Franke, "Ritter und Heroen", 114-116.; Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 286.

⁶⁶ Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 283. Volgens de auteurs zouden de gestapelde natuurvoorstelling van bomen aan de linker rand van het Weense fragment erop wijzen dat dit de openingsvoorstelling is van de tapijtserie.

⁶⁷ Myers, *La Naissance Du Chevalier Au Cygne*, LXXXVI.

⁶⁸ Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 286.; Franke, "Ritter und Heroen", 120.

⁶⁹ Ibid., 452. Tituli: C[o]mment jadis selonc l'eglise Oriant hault et puissant roi – [A] dame de noble franchise par bonne donna sa foi. Vertaling: volgens het gebruik van de kerk trouwt de machtige koning Oriant uit liefde met een edelmoedige dame.

⁷⁰ Ibid., 280; Yarwood, *European Costume*, 56. De naam *chaperon* werd gegeven aan de het hoofddeksel dat de schoudercape en het hoofddeksel met *lirepipe* combineert. Deze werden op verschillende wijze over het hoofd gedrapeerd. Deze stijl bleef voor vele jaren bestaan.

⁷¹ Yarwood, *Encyclopedia of World Costume*, 232; Boucher, *Histoire du Costume*, 160. Een *chaperon* was oorspronkelijk een vorm van capuchon met een lange *cornet*, een puntig stuk stof. Later werd deze *cornet* om het hoofd gewikkeld en werd de *chaperon* een hoed die op verschillende manieren gedragen kon worden.

⁷² Franke, "Ritter und Heroen", 116.

en laten haar demonische krachten de kinderen in honden veranderen.⁷³ Haar oren zijn bedekt met een blauwe *coiffe*, een strakke kap die werd gedragen onder hoofddekseis. Deze draagt ze over een lange col, genaamd een *gorgerette*, die haar volledige nek bedekt.⁷⁴ Dergelijke nekstukken werden in Frankrijk en Engeland in de middeleeuwen gedragen door vrouwen in religieuze ordes en door weduwen.⁷⁵ Uit het verhaal is echter niet te herleiden of Matabrune één van beide is, hoewel gezien haar ongelovigheid en kwaadaardigheid niet logisch is dat zij aangesloten was bij een religieuze orde. Over haar rode jurk draagt ze een over-mantel of tuniek met gouden randen die zijn gedecoreerd met verschillende soorten edelstenen en parels. In de ruimte zijn nog enkele andere hovelingen aanwezig als getuigen. De mannen dragen chaperons die met struisvogelveren zijn uitgedost.⁷⁶

Het architectonische bouwwerk waarin de bruiloft plaatsvindt, bestaat uit twee verdiepingen. De volgende voorstelling speelt zich af in het register onder de bruiloft. Op het kraambed ligt Beatrix (afb. 1.4). Ze ontvangt van de dienstmeid echter geen kinderen, maar zeven hondjes. Volgens het verhaal zouden de kinderloze Beatrix en koning Oriënt lang na hun bruiloft samen op een kasteeltoren hebben gestaan, vanuit waar Beatrix een vrouw met een tweeling ziet. Uit jaloezie begint Beatrix een betoog tegen haar man dat het krijgen van een meerling het bewijs is van overspel. Het lot wil echter dat Beatrix diezelfde avond nog bevalt van een zevenling: zes jongens en een meisje. Op wonderbaarlijke wijze worden ze allemaal geboren met een kettinkje om hun nek. Het is de kwaadaardige Matabrune, als tegenstander van het huwelijk van haar zoon en Beatrix, die na de geboorte de zeven kinderen laat vervangen voor zeven puppy's. De inscriptie boven de voorstelling wijst op deze frauduleuze verwisseling.⁷⁷

Beatrix draagt een wit nachthemd met daaroverheen een bruine damastmantel. Om haar nek draagt ze een gouden ketting met edelstenen en parels. Op haar hoofd draagt ze een lange, spits toelopende hoofddekseis genaamd een *hennin*, die versierd is met een linnen sluier die in een vlindervorm is gedrapeerd.⁷⁸ Naast het kraambed staat Matabrune met haar herkenbare hoed en twee hofdames met hoge hennins. In de kamer is een diepblauw damastkleed gedrapeerd en is het bed voorzien van een baldakijn. Links en rechts zijn de gebonden buidels van het bedgordijn zichtbaar.

⁷³ Ibid., 120; Meyers, *La Naissance du Chevalier au Cygne*, LXXXVI. In de *Beatrix*-versie wordt uitgelegd dat Matabrune een vrouw is die haar leven heeft gewijd aan het duivelse en kwade.

⁷⁴ Boucher, *Histoire du Costume*, 163. Een *gorgerette* is een soort col die gedragen wordt om de nek en borst te bedekken. Een *coiffe* was een hoofdstuk dat het haar en de oren bedekte.

⁷⁵ Houston, *Medieval Costume*, 39.

⁷⁶ Ibid., 272. De hoeden van de mannen aan het Bourgondische hof werden vaak verrijkt met knopen, kwasten en pluimen van struisvogelveren.

⁷⁷ Rapp Buri en Stucky-Schrüer, *Burgundische Tapisserien*, 452. Tituli: Comment par fainte opinion furent pose davant... en lieu de generacion vii. Chienz pour le reduire. Vertaling: hoe frauduleus de zeven honden aangeboden worden als nageslacht.

⁷⁸ Idem, 280; Boucher, *Histoire du Costume*, 164. Een *hennin* is een lang en puntig hoofddekseis dat het haar bedekt. De *hennin* kan bedekt worden met een stuk stof van verschillende materialen. Het bedekken van het hoofddekseis met een sluier is een stijl die vooral gedragen wordt in Noord-Frankrijk en de Lage Landen na 1440.

1.3 De verdwenen voorstellingen van het tapijt in Wenen

Door een brand is het tapijt in Wenen zwaar beschadigd geraakt en mist een deel van het tapijt. Hoeveel er verloren is gegaan, is deels te reconstrueren aan de hand van de afmetingen van het tapijt uit Krakau. Dit tapijt is 413 centimeter hoog en 479 centimeter lang. Het tapijt uit Wenen is op het hoogste punt 358 centimeter, onder in de breedte 59 tot 138 centimeter en boven 224 cm.⁷⁹ Als aangenomen wordt dat deze tapijten uit dezelfde serie komen, zou het Wenentapijt ook minimaal deze afmetingen moeten hebben gehad.⁸⁰ Dat zou logischerwijs ook betekenen dat het Weense tapijt nog minstens twee voorstellingen mist. Deze voorstellingen zouden zich hebben bevonden aan de afgebrande rechterzijde. Dit is ook zichtbaar aan de doorlopende architectuur in de rechterhoek aan de onderkant van het tapijt. Hier is een deel van het dak en interieur te zien van het gebouw waarin zich het ontbrekende verhaal zou hebben afgespeeld.

Welke voorstellingen er ooit waren afgebeeld, is aan de hand van literatuur te reconstrueren. Als de verhaallijn verder wordt gevolgd van *La Naissance de Chevalier au Cygne*, zou hier worden afgebeeld dat Matabrune haar bediende Marcon opdraagt de kinderen direct na de bevalling om te brengen. Wanneer hij de kinderen naar het bos brengt om te vermoorden wordt hij echter plots overvallen door medelijden en laat hij de kinderen daar levend achter. De kinderen worden ontdekt door een kluizenaar die in het bos leeft en hij neemt de zorg op zich. Matabrune heeft ondertussen aan haar zoon verteld dat zijn vrouw bevallen is van zeven honden en veroordeeld moet worden tot de brandstapel. Oriant weigert zijn vrouw te vermoorden en overtuigt zijn moeder om haar te laten opsluiten. Een aantal jaar later ziet de een andere bediende van Matabrune, Malaquères, de kinderen in het bos bij de kluizenaar en informeert de kwaadaardige schoonmoeder hierover. Ze laat hem de kettinkjes van de kinderen afpakken, maar omdat één van de jongens met de kluizenaar op pad was, heeft Malaquères slechts zes kettinkjes weten te verkrijgen. De zes kinderen veranderen direct in zwanen en vliegen naar de vijver in de buurt van het kasteel van hun vader Oriant. De zes Zwanenkinderen en hun menselijke broertje, Elias, zijn te zien op het tapijt in Krakau. De voorstellingen op het tapijt in Wenen zouden dus logischerwijs de gebeurtenissen tussen de gedaanteverwisseling van de kinderen door Matabrune en de naar de vijver vliegende Zwanenkinderen hebben verbeeld.⁸¹

⁷⁹ Ibid., 289.

⁸⁰ Ibid., 283; Franke, "Ritter und Heroen", 115; Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 132; Heinz, *Europäische Wandteppiche*, 71. Deze auteurs stellen dat deze tapijten uit dezelfde set komen. *Medieval Tapestry*, 67. Stelt dat deze fragmenten van één of meerdere Zwaanriddertapijtseries afkomstig zijn. Door de meeste kunsthistorici wordt aangenomen dat deze tapijten ooit onderdeel zijn geweest van een driedelige voorstelling. Dit kan worden aangenomen op basis van afkomstgeschiedenis, stijl en inhoud van het verhaal.

⁸¹ Myers, *La Naissance Du Chevalier Au Cygne*, LXXXXVI-LXXXVII.

1.4 Beeldbeschrijving van het tapijt in Krakau

Dit tapijt bestaat uit vier voorstellingen, die net zoals de twee voorstellingen uit het tapijt in Wenen, in twee registers zijn verdeeld en is het tweede tapijt uit de Zwaanridderserie. Het toont namelijk het vervolg op het verhaal van de jeugd van de Zwaanridder zoals dat deels op het tapijt uit Wenen verbeeld. In de voorstelling linksboven zit Elias naast de hofvijver van zijn vader terwijl hij zijn Zwanenbroertjes en -zusje voert. Elias is afgebeeld als een verwilderde jongeman. Hij draagt geen schoeisel en heeft blote benen en armen. Daarbij gaat hij gekleed in een goudgroene tuniek van bladeren.⁸² Om zijn nek draagt hij een grote, goud met zilveren ketting die hem in zijn menselijke gedaante laat leven. In de heuvels achter de vijver is het kasteel met het blauwe dak van Oriant en Beatrice afgebeeld.

Net als op het tapijt in Wenen, moet het tapijt van boven naar beneden gelezen worden. In een tuin voor het kasteel met het blauwe dak en rondboogvensters zit de boosaardige Matabrune. In de tuin bloeien de distels en viooltjes en een links een rozenbos. Wederom is ze herkenbaar aan haar hoed en met edelstenen ingelegde gouden mantel en rode onderjurk. Ze krijgt een kelk overhandigd door een man in een knielange, rode *houppelande*, waarvan de randen zijn afgezet met bont.⁸³ In de inscriptie wordt aangekondigd dat het hier gaat om een goudsmid.⁸⁴ Volgens *Le Naissance* zou Matabrune namelijk een goudsmid hebben opgedragen van de gestolen kinderkettingen een kelk te maken. De goudsmid ontdekte echter dat met één ketting hij al twee kelken kon maken. Hij besloot één kelk te maken en de rest van de kostbare kettingen te houden.⁸⁵ Achter Matabrune en de goudsmid staat een schatmeester al klaar met zijn geldbuidel om de goudsmid uit te betalen voor zijn dienst. De hennins van de twee hofdames zijn zo hoog dat ze boven het dak uitstijgen.

Rechts bovenin zit de kluizenaar met lange haren en baard, genaamd Elias, in een boek te lezen voor een kapel dat midden in het bos staat. Naast hem staat een engel met een damast met gouden randen en opgezette edelstenen, die samen wordt gehouden door een gouden gesp. Zijn blonde lange haren lijken te wapperen in de wind. De engel komt met een belangrijke boodschap. Na vijftien jaar heeft Matabrune namelijk haar zoon Oriant weten te overtuigen om haar schoondochter op de brandstapel te gooien. Beatrix zal levend verbrand worden, tenzij iemand haar succesvol wil verdedigen. De engel vertelt dit aan de kluizenaar en geeft hem de opdracht om de oudste zoon te vertellen dat hij zijn moeder moet verdedigen. De jongeling Elias

⁸² Franke, "Ritter und Heroen", 120. In overeenstemming met de literaire versies van de Zwaanridder, draagt de Elias aangeduid als "Beau Filz" in de vertaling van *La Chanson du Chevalier au Cygne et Godefroid de Bouillon* door C. Hippeau, een tuniek gemaakt van tuniek gemaakt van groene bladeren.

⁸³ *Illuminating Fashion*, 307. Een *houppelande* is een volledig buitengewaad, dat gedragen werd door mannen en vrouwen. Mannen droegen deze in volledige-, kuit- of "bastard"-lengte of zelfs zeer kort.

⁸⁴ Rapp Buri en Stucky-Schrüer, *Burgundische Tapisserien*, 452. Tituli: Comment la vieille Matabrune – rechoit d'orfevre la faite une – dont depuis descherita la couppe. Vertaling: Hoe de oude Matabrune van een goudsmid de kelk ontvangt, die hij uit slecht een van de kettingen heeft gemaakt.

⁸⁵ Myers, *La Naissance Du Chevalier Au Cygne*, LXXXVI-LXXXVII.

hoort de opdracht van de kluizenaar aan. Zoals in *La Naissance* beschreven staat, maar niet op het tapijt wordt afgebeeld, gaat hij naar de stad om zich te laten dopen met de naam Elias.⁸⁶

Het verhaal speelt zich verder af in de kasteelzaal onder deze voorstelling. Het dak is blauw en koepelvormig en komt samen in een zonnedecoratie die een vlag ondersteunt waarin twee ridders slaags zijn geraakt.⁸⁷ Een sculptuur van een profeet die een banderol vasthoudt, staat bevestigd op één van de blauwe kasteeltorens. Koning Oriant staat in het midden van de ruimte onder een groene baldakijn. Hij draagt een lange, roodgouden damastmantel die met bont is afgezet en met een taillieriem is gesnoerd. Zijn kroon draagt hij op zijn rode *chaperon*. In zijn rechterhand heeft hij een scepter en met zijn linkerhand wijst hij naar de jonge Elias. De jonge ridder draagt aan zijn ketting een zilveren zwaan. Zijn naakte benen steken sterk af tegen de uitbundig geklede hovelingen. Naast Elias zit Beatrix smekend op haar knieën. Ze draagt over haar rood en gele damastjurk een blauwe damastmantel met gouden randen, parels en edelstenen. Tegenover haar staan Matabrune en Malaquères. Alle andere hovelingen hebben hun ogen geheel geopend, wellicht uit verbazing. Uit de *tituli* is te herleiden dat de jonge Elias hier Malaquères uitdaagt om zijn moeder in de strijd te verdedigen.⁸⁸ Daarbij lijkt het of deze twee ridders met elkaar in gesprek zijn: beiden hebben de mond open in tegenstelling tot de rest van de personages. Volgens het verhaal zou de verwilderde jongen zonder enige kennis van de geciviliseerde wereld en ridderschap Malaquères verslaan en zijn moeder redden van de brandstapel en haar eer als koningin herstellen.⁸⁹ Wederom is hier sprake van een vrije interpretatie van de tekst, aangezien in de literaire versies van de Zwaanridder geen dergelijke samenkomst van al deze hoofdpersonen besproken wordt.⁹⁰

1.5 De verdwenen voorstellingen van het Krakau-tapijt en het verdwenen derde tapijt

Naast het Weense tapijt ontbreken ook op dit tapijt enkele voorstellingen. Waar aan de linkerzijde verschillende bomen op elkaar gestapeld staan tot aan de bovenzijde als grens van het tapijt, is aan de rechterzijde te zien dat een deel van de voorstellingen is weggegevallen.⁹¹ Aan de rechterzijde bovenzijde, net onder het figuur van Elias is nog een deel van een blauwe dakconstructie met decoratieve randen zichtbaar. Dit duidt erop dat het tapijt oorspronkelijk groter is geweest. Uitgaande van een aanhoudend, tweedelig register, mist het tapijt daarmee nog minstens twee voorstellingen. Andere Bourgondische tapijten uit dezelfde periode waren soms bijna tien meter breed en meer dan vier meter hoog: met een huidige breedte van 479 cm zou het tapijt dus nog twee keer zo groot kunnen zijn geweest.⁹² Dit zou inhouden dat er sprake

⁸⁶ Ibid, LXXXVI-LXXXVII.

⁸⁷ Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 283.

⁸⁸ Ibid., 452. *Tituli*: Apres vint Elias l'enfant – devant le roi en jugement – Et dilt qu'il sera deliverant sa mere pa camp seullement. Vertaling: dan komt het koningskind voor de rechtsprekende koning en zegt, hij zijn moeder pas bevrijden zal na een toernooibeslissing

⁸⁹ Myers, *La Naissance Du Chevalier Au Cygne*, LXXXVI-LXXXVII.

⁹⁰ Franke, "Ritter und Heroen", 120.

⁹¹ Rapp Buri, *Burgundische Tapisserien*, 283.

⁹² Ibid., 279. De twee overgeleverde tapijten van de zesdelige serie van Het Verhaal van Koning Clovis uit ca. 1460-1465 hebben respectievelijk een afmeting van 475 cm x 880 cm en 475 cm x 950 cm.

zou kunnen zijn van nog vier ontbrekende voorstellingen. Derhalve zou dus ook het tapijt in Wenen niet minstens twee maar, vier voorstellingen missen.

Welke voorstellingen exact ontbreken op het tapijt in Krakau is wederom niet met zekerheid vast te stellen. Logischerwijs wordt óf het gevecht tussen Elias nog afgebeeld óf de nasleep daarvan zoals in *La Naissance* wordt beschreven. Volgens het verhaal wordt na het gevecht dat gewonnen wordt door Elias, de eer van zijn moeder en de zwanenkinderen hersteld en krijgen vijf van de zes kinderen hun menselijke gedaante weer terug. De zwaan waarvan de ketting is omgesmolten, is veroordeeld tot een leven als zwaan. Matabrune vlucht na het verlies terug naar haar eigen kasteel, maar wordt overvallen door Elias. De kwaadaardige schoonmoeder wordt door Elias op brandstapel gegooid die voor zijn moeder bedoeld was. Vervolgens vertrekt hij in opdracht van een engel in een boot, die getrokken wordt door zijn zwaanbroer, naar Nijmegen. Op zee moet hij nog enkele gevechten leveren en komt hij oog in oog te staan met de wraakzuchtige broer van Matabrune. Ook hij wordt door de jonge Elias verslagen.⁹³ Deze gebeurtenissen zouden in minimaal twee voorstellingen nog verbeeld kunnen zijn geweest op het tweede tapijt of deels op het vermiste derde tapijt.⁹⁴

Het derde tapijt moet, net als de andere twee tapijten, uit minstens zes voorstellingen hebben bestaan en verdeeld zijn geweest over twee registers. Met de wetenschap dat de eerste twee tapijten in minstens twaalf voorstellingen alleen de jeugd van Elias behandelen, zou het niet aannemelijk zijn dat op de laatste twee tapijten nog de gehele andere twee delen van het verhaal zijn verbeeld zijn. De eerste branche van de Zwaanridderlegende eindigt in de regel altijd met de Zwaanridder die in een boot getrokken wordt door zijn Zwaanbroeder (afb.1.8 t/m 1.11).⁹⁵ Deze voorstelling zal hoogstwaarschijnlijk ofwel op het tweede ofwel op het derde tapijt zijn afgebeeld. Mogelijkerwijs wordt de tapijtserie hiermee afgesloten en is de rest van het tapijt gebruikt om de gebeurtenissen tussen de strijd van Elias en Malaquéres en de aankomst in Nijmegen af te beelden. Een andere optie voor de invulling van het derde tapijt, is dat slechts enkele hoogtepunten uit de tweede en of derde branche van de Zwaanridder afgebeeld zijn geweest.⁹⁶ Hierin worden de daden van de Zwaanridder beschreven en zijn rol als uitstekende ridder en waardige, christelijke vorst. Daarbij worden deze delen gebruikt om zijn genealogie uiteen te zetten. De Zwaanridder trouwt in de tweede branche namelijk met de hertogin van Boullion, met wie hij een dochter krijgt: Ida van Boulogne. In de derde Branche voorspelt de Zwaanridder op zijn sterfbed de geboorte van zijn haar zoons en zijn nazaten: Godfried van Boullion, de eerste christelijke heerser van koninkrijk Jeruzalem (1099-1100), Boudewijn van Boulougne, koning Boudewijn I van Jeruzalem (1100-1118) en graaf Eustaas III van Boulogne (1087-1125). De

⁹³ Myers, *La Naissance Du Chevalier Au Cygne*, LXXXVI-LXXXVII.

⁹⁴ Franke, "Ritter und Heroen", 120. Franke spreekt in haar artikel niet over de missende voorstellingen op het Krakaufragment en gaat daarom ervan uit dat het gevecht tussen Elias en de kampioen van Matabrune op het derde tapijt hebben gestaan. Dit hoeft echter niet het geval zijn geweest, aangezien een deel van het tapijt ontbreekt en het gevecht dus logischerwijs op het tweede tapijt heeft gestaan.

⁹⁵ Franke, "Ritter und Heroen", 120.

⁹⁶ Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 284.

Zwaanridder-branches worden in de kruistochtcyclus de *Enfences Godefroi*, waarin de jeugd van Godfried van Bouillon en de aanloop naar de Eerste Kruistocht beschreven wordt.⁹⁷

1.6. Reconstructie van de tapijten aan de hand van de middeleeuwse beeldtraditie van de Zwaanridder

Door middel van de literatuur is het mogelijk gebleken een de tapijten te deels reconstrueren. Het plaatsen van de tapijten binnen de bestaande beeldtraditie kan bijdragen aan de gepoogde reconstructie. Ondanks dat de Zwaanridder een bekend figuur was aan het Bourgondische hof, zijn afbeeldingen van dit figuur schaars: geen schilderijen of andere tapijten met dit thema zijn overgeleverd. De objecten waar de Zwaanridder wel vindbaar is, zijn voornamelijk de manuscripten waarin het verhaal van de Zwaanridder wordt verteld. Aangezien de tapijten vooral *La Naissance* verbeelden, zal gezocht moeten worden naar manuscripten waarin deze branche is opgenomen. Het enige geïllustreerde manuscript dat betrekking heeft op de *La Naissance* en waarvan met zekerheid gesteld kan worden dat het in het bezit van Filips de Goede is geweest is ms. fr.12558 in Bibliothèque Nationale de France in Parijs (afb. 1.25). Deze kruistochtcyclus bevat echter de *Elioxe*-versie van het *La Naissance*. De openingsminiatur, bestaande uit zes voorstellingen, is dan ook gebaseerd op deze versie en komt daarom niet overeen met het voorstellingen op de tapijten (afb 1.26).⁹⁸

Een manuscript waar wel de *Beatrix*-versie wordt gebruikt als basis *La Naissance*, is een Frans dertiende-eeuws manuscript (BNF fr. 795). Het verhaal van de *Beatrix* opent met het reeds getrouwde koningspaar dat vanuit een toren neerkijkt op vrouw die met haar tweeling buiten loopt. Dit is te zien op de miniatur op folio 5v (afb. 1.27). Het manuscript bevat verder geen miniaturen van de Zwaanridder. Folio 273r - 292v van een Frans manuscript uit 1444-1445 in de British Library in Londen, ms. 15 E VI beslaat ook de *Chanson du Chevalier au Cygne*. Dit is een verkorte versie van de Zwaanridderlegende zoals deze voorkomt in de kruistochtcyclus.⁹⁹ Door het gebruik van de naam Elias, weten we dat het gaat om een verkorte *Beatrix*-versie van *La Naissance*. Op Folio 273r is een tweedelige miniatur te zien waarop de Zwaanridder in een boot

⁹⁷ Ibid., 383-384.

⁹⁸ Meyers, *La Naissance*, XXXVI-XXVII en LXXXII-LXXXIII. Op de eerste voorstelling is te zien hoe de slapende koning Lothair, die uitrust van een jacht, wakker wordt gemaakt door Elioxe. Hij neemt Elioxe mee naar het kasteel, waarna hij met haar trouwt. Als de koning op een nacht weg is, bevalt Elioxe van zeven kinderen. Elioxe overlijdt tijdens de bevalling en de zeven kinderen worden door de kwaadaardige moeder van de koning, Matriosilie, in manden gedaan. Dit is te zien op de derde voorstelling. Ze draagt een bediende op deze naar het bos te brengen. Op de vierde voorstelling is te zien dat de biddende de kinderen voor het raam van het huis van een kluizenaar zet. Zeven jaar later worden de kinderen, die kostbare gouden kettingen dragen, ontdekt door een bediende van de koning. Matriosilie krijgt hier lucht van en beseft dat het gaat om de zeven kinderen van de koning. Op de vijfde voorstelling is de bediende te zien die Matriosilie naar het bos had gestuurd om de kettingen af te pakken. Op één meisje na veranderen de kinderen allemaal in zwanen en vliegen naar een vijver bij het kasteel van de koning. Het meisje wordt door de kluizenaar voor haar eigen veiligheid naar de stad gestuurd. Onderweg komt ze langs het klooster van de koning waar ze brood krijgt. Dit brood neemt ze mee naar de vijver waar de zwaankinderen naar toe zijn gevluht, zoals te zien is op de laatste voorstelling, en herkent ze als haar broertjes. Wanneer de koning te horen krijgt over dit tafereel bij de vijver, gaat hij verhaal halen bij het meisje. Zij vertelt hem het verhaal over haar broertjes. De koning verdenkt meteen zijn moeder en confronteert haar met het verhaal. Matriosilie erkent haar verraad en geeft hem de vijf kettingen terug, want de zesde had zij laten omsmelten door een goudsmid. Vijf van de zes zwanen krijgen hun kettingen en daarmee hun menselijke gedaante terug. Een van de broertjes, die bekend zal worden als de zwaanbroeder, weigert zijn zwanenbroeder in de steek te laten. Samen vertrekken zij in een boot die getrokken wordt door de zwaanbroeder naar Nijmegen, zoals wordt afgebeeld op de miniatur waarmee de tweede branche van het manuscript opent.

⁹⁹ 'Royal MS 15 E VI.' Website British Library. Dit manuscript was een verlovingsgift van de graaf van Shrewsbury aan Margreet van Anjou tijdens haar verloving met Hendrik VI van Engeland. De graaf escorteerde haar naar Engeland voor haar bruiloft in 1444.

staat die wordt voortgetrokken door een zwaan en de geboorte van de zeven kinderen (afb. 1.9). De naakte Beatrix ligt na haar bevalling op een hemelbed terwijl Matabrune of een vroedvrouw de zeven kinderen aan haar presenteert. De kinderen zijn hier duidelijk nog niet vervangen door hondjes, zoals op het tapijt wel het geval is. Deze afbeelding staat daarmee meer in de beeldtraditie zoals in BNF fr. 12558 te zien is. Op deze miniatuur zijn de kinderen in twee manden gestopt en worden aan het bed gepresenteerd door een vrouw, waarschijnlijk Matriosilie. Deze miniaturen vertonen geen gelijkenissen met de tapijten, waar niet de kinderen maar de puppy's in een kled worden getoond aan Beatrix.

In de *Cronique des haulx et nobles princes du [...] pays de Clève* uit de late vijftiende eeuw (BNF fr. 5607), is een volledige bladminiatuur gewijd aan de aankomst van de Zwaanridder in Nijmegen (afb.1.11). De vrouw uit het raam moet Beatrix van Kleef voorstellen, de vrouw van Adolf van Kleef. Hiermee wordt het Zwaanriddersverhaal toegeëigend door het huis van Kleef in de kronieken over het hertogdom.¹⁰⁰ Net zoals bij de miniatuur in de kruistochtcyclus uit de bibliotheek van Filips de Goede, wordt bij deze miniatuur de nadruk gelegd op de aankomst in Nijmegen, zoals dat beschreven staat in de tweede branche van kruistochtcyclus In het manuscript komen verder geen afbeeldingen van de Zwaanridder voor.

De miniatuurkunst is door het gebrek aan (overgeleverde) afbeeldingen van de Zwaanridder niet toereikend om vast te stellen hoe de tapijten in hun volledigheid er hebben uitgezien. De Zwaanridderlegende kent echter een meer uitgebreide visuele navolging in veertiende- en vijftiende-eeuwse ivorkunst. Verschillende kisten met ivorbewerkingen van veelal Noord-Italiaanse makelij uit de veertiende en vijftiende eeuw bevatten uitgebreide uitwerkingen van de Zwaanridderlegende zoals deze omschreven wordt in de literatuur.¹⁰¹ In verschillende musea zijn Italiaanse kisten te vinden met daarop ivoren reliëfs die de geboorte en jeugd van de Zwaanridder verbeelden.¹⁰² De populariteit van dit verhaal in Italië is voornamelijk te danken aan de veertiende eeuwse bewerking van de Zwaanridderlegende uit de Franse literatuur geschreven door Gaetano Cattaneo, genaamd *Het Verhaal van de Koningin Stella en Matabruna*. Deze *novella* dient mede als voorbeeld voor de meest uitgebreide reeks van ivoren panelen in het Metropolitan Museum of Art in New York. Deze panelen zijn afkomstig van twee kisten uit 1400-1409, gemaakt door de bekende Italiaanse ambachtsman Baldassare degli Embriachi.¹⁰³ Met uitzondering van twee voorstellingen is de gehele derde rij gebaseerd op deze versie.

¹⁰⁰ 'Français 5607.' Website Archives Manuscrits Bibliothèque Nationale de France. De tekst opent op folio 1 en 2v met de mededeling dat dit het "[...] Chronique des haulx et nobles princes dudit pays de Cleves." is. In de tekst op fol.2r wordt geschreven dat het hier gaat om de aankomst van de Zwaanridder bij het kasteel van "Nyeumege" aan de Rijn en in het raam zit "Beatrix" van Kleef "belle damoiselle"; Adolf van Kleef van Ravenstein trouwde in 1453.

¹⁰¹ Wyman, "The Helyas Legend," 5. In dergelijke kostbare, gedecoreerde kisten konden kostbare eigendommen van de eigenaar bewaard worden.

¹⁰² Ibid., 9. Het verhaal van de geboorte van de Zwaanridder en Matabrune was populair in Italiaanse ivorkunst. Italiaanse ivoren met dit verhaal zouden te vinden zijn in Bologna, Museo Civico; Victoria and Albert Museum; Musée Cluny in Parijs; Museo Nazionale in Ravenna, en in Museo Civico in Turijn en de National Trust Collection. In noot 11 noemt ze deze werken opgenomen in D.D. Egtbert, *North Italian Gothic Ivories in Art Studies*, 1929, pp. 203 en 173. Enkele van deze kisten worden besproken in de tekst.

¹⁰³ Ibid., 5-11. De ivoren waren oorspronkelijk onderdeel van twee kisten die rond of voor 1400 onderdeel uitmaakte van de inboedel van de hertog van Milaan, Gian Galeazzo Visconti. In 1535 zijn de ivoren reliëfs verwijderd van de kisten. De kisten waren

In de eerste kolom (afb. 1.28) zijn de koning en koningin te zien in hun huwelijksbed, twee figuren zonder duidelijke functie en een bediende die de koning informeert over de opstanden in zijn koninkrijk. Daaronder zijn twee dienstvrouwen zichtbaar met potten in hun hand aan het kraambed van de koningin. De kwaadaardige schoonmoeder wijst naar het aantal kinderen naast het bed. De afbeelding van de soldaat hiernaast is waarschijnlijk een stuk dat op de verkeerde plaats is teruggezet. Naast hem staan twee figuren, een man en een vrouw en daarnaast zit de koning op zijn troon en leest hij een brief over de bevalling van zijn vrouw. De tweede kolom (afb. 1.29) opent met een vrouw die van schrik haar handen in de lucht gooit, waarschijnlijk van de zeven kinderen die gebaard zijn of de zeven hondjes in de handen van de vrouw naast haar. Enkele voorstellingen zijn echter verwisseld van plaats, waardoor de chronologie onderbroken wordt. De zeven kinderen worden vervolgens in een mand overhandigd aan een bediende die ze in naar het bos brengt. Daaronder zit de kluizenaar in gebed waarna aan hem een engel verschijnt die hem wijst naar de beek waar hij de zeven kinderen zal vinden. Het beekje met zwanen ernaast zit ook niet op de juiste plaats, deze hoort namelijk de voorstelling op te volgen waarin de kettingen van de kinderen worden gestolen op het derde stuk van de onderste rij. In de rest van deze kolom is te zien hoe de kluizenaar de kinderen laat voederen door een hert en hen opvoedt in het bos. Na het stelen van de kettingen is nog maar één kind over, dat hij naar het hof brengt zoals te zien is in de derde kolom (afb. 1.30). Hier gaat hij met kind naar de koning toe. Naast de troon vindt een gevecht op de rug van paarden plaats en wordt gevolgd door een vrouw die achteromkijkt terwijl ze weg wil vluchten. Daaronder knielt Elias met het hoofd van zijn tegenstander bij de troon van de koning. Naast hem wordt de kwaadaardige schoonmoeder opgepakt door twee soldaten die haar ogen uitsteken en haar op de brandstapel gooien voor het laten verdwijnen van de kinderen. De koning en koningin kijken toe.¹⁰⁴

De zwanen in het meer en het stelen van de kettingen vallen uit de toon in het geheel, omdat zij geen onderdeel zijn van de Italiaanse versie van de Zwaanridderlegende. Deze zijn afkomstig uit een andere literaire versie, namelijk die van *Beatrix*. Naast deze Italiaanse versie, circuleerde ook Franse teksten van de Zwaanridderlegende aan de noordelijke Italiaanse hoven en was ook bekend bij de gecultiveerde Embriachi.¹⁰⁵ Het is zelfs mogelijk dat de eerste drie voorstellingen van de eerste rij, onderdeel zijn geweest van het verhaal. Hierop is namelijk een vrouw met een tweeling te zien, die onder een kasteeltoren aan het hof aan het bedelen is (afb.

gemaakt in de werkplaats van Embriachi. Deze meester-ambachtsman produceerde ivoeren in Venetië en Florence. Hij was een man van status en welvaart en een zeer invloedrijke en onderscheidende ambachtsman.

¹⁰⁴ Ibid., 11-16. Voor de beknopte versie van *Het Verhaal van de Koningin Stella en Mattabruna* zie pagina 11 en 12. De voorstellingen in ivoor corresponderen met de voorvallen in de *Novella*, op één of twee uitzonderingen na, in chronische volgorde. De soldaat ernaast moet eigenlijk onderdeel zijn geweest van het verhaal van *De Gouden Adelaar* dat ook op hetzelfde paneel wordt afgebeeld. De twee volgende gebeurtenissen zouden eigenlijk moet zijn geplaatst op de tweede kolom naast de vrouw die van schrik haar armen in de lucht gooit en naast haar de bediende die de zeven honden draagt. De twee bebaarde mannen naast het bruidsbed zouden eigenlijk hier moeten staan, naast de oudere man een vrouw op de plek van de soldaat. De twee bebaarde figuren naast het bruidsbed hadden wellicht hier moeten staan, samen met oudere vrouw en man die verschrikt naar het tafereel van de zeven honden kijken.

¹⁰⁵ Ibid., 10 en 16. Net zoals andere gecultiveerde Italiaanse mannen van status, was ook Embriachi bekend met Franse romans die circuleerde door noordelijk Italië gedurende de middeleeuwen en zeker ook met het verhaal van de bekende Elias. Net zoals in andere landen was de kleinzoon van Helias, Godfried van Bouillon een bekend figuur. Volgens een lokale legende zou de architect en compagnon van Godfried van Bouillon de voorvader zijn van Embriachi, vandaar dat hij waarschijnlijk bekend was met het verhaal van de Zwaanridder. Het stelen van de kettingen door een jager is een onderdeel uit *Beatrix*-versie. Het is mogelijk dat de kunstenaar deze versie kende door de wijde circulatie van deze versie door Europa in de middeleeuwen.

1.31). Dit zou kunnen slaan op de arme vrouw met de tweeling uit de *Beatrix*-versie. Daarbij zouden, als wordt uitgegaan van het gebruik van de *Beatrix*-versie door Embriachi, nog enkele andere delen oorspronkelijk onderdeel zijn geweest van de uitbeelding van de Zwaanridderlegende op de originele kist, zoals de soldaten die Beatrix meenemen uit de gevangenis (afb. 1.32) en de biddende, geknielde Beatrix (afb. 1.31).

Een andere vijftiende-eeuwse kist met ivoren reliëfs in het Musée Cluny met voorstellingen van de jeugd van de Zwaanridder, toont inhoudelijk, stilistisch en compositorisch veel overeenkomsten met de panelen in het Metropolitan Museum of Art: de natuur, figuren en composities zijn vrijwel gelijk aan elkaar. Het verhaal begint bij het achterlaten van de zeven kinderen bij de kluizenaar en het tonen van de puppy's aan de koning (afb. 1.33). Vervolgens vindt de kluizenaar de kinderen en laat ze zogen door een hert (afb. 1.35). De kettingen van de kinderen worden uiteindelijk gestolen door Malaquères (afb. 1.34). Het enige overgebleven kind, Elias, wordt door de kluizenaar naar het hof van de koning gestuurd (afb. 1.36).

Eenzelfde soort kistje is terug te vinden in de collectie van het Narodni muzej Slovenije (afb. 1.37). Deze vroeg-vijftiende eeuwse kist komt waarschijnlijk uit de omgeving van Venetië en wordt toegeschreven aan de werkplaats van Embriachi.¹⁰⁶ Enkele voorstellingen wijken af van het Cluny-kistje en de panelen in het MET museum, zoals de presentatie van de zeven puppy's aan de koningin in het kraambed (afb.1.38). Dezelfde voorstelling is terug te zien op het Wenenfragment (afb. 1.4). Op beide afbeeldingen ligt de koningin in een hemelbed met haar hoofd tegen een kussen en presenteert een gesluierde vrouw de puppy's in een gedrapeerde doek in het bijzijn van enkele andere dames, waaronder Matabrune. Op het kistje steken de koning en de vrouw naast het bed van schrik hun handen in de lucht. Hoewel minder dramatisch, heeft ook de Beatrix haar handen van schrik in de lucht op het tapijtfragment. Waar bij de genoemde Italiaanse ivoren veel aandacht wordt besteed aan de opvoeding van de zwaankinderen, is het onwaarschijnlijk dat dit het geval was op het tapijt. In de Italiaanse *Novella* wordt immers aandacht besteed aan de opvoeding van de kinderen, terwijl dat in de Franse literatuur niet het geval is.

Wat wel opvallend is, zijn de overeenkomsten tussen de bladerkostuums van de Zwaankinderen op de ivoren en het kostuum van Elias op het Krakaufragment, waar hij dezelfde gebladerde tuniek draagt, en zonder schoeisel op het hof van de koning verschijnt (afb. 1.39). Deze bladertunieken en blote voeten zijn ook terug te zien op de panelen in het Metropolitan Museum of Art, waar de bladeren zelfs ooit goud verguld waren (afb. 1.29). Het volledige nek en oor bedekkende hoofddeksel van Matabrune op de tapijten komt ook terug op de ivoren (afb. 1.29, 1.30 en 1.38). Meer overeenkomsten tussen ivoren en de tapijten zijn te vinden op de veertiende- of vijftiende-eeuwse 'Flaxey kist' in de National Trust Collection.¹⁰⁷ Deze kist heeft 28 overeenkomstige voorstellingen met de panelen in het MET museum. De afbeeldingen op deze kist zijn gebaseerd op manuscript ms. fr. 1621 in de Bibliothèque Nationale de France in Parijs

¹⁰⁶ 'Embriachi, Workshop.' Website Nationaal Museum Slovenië. De conservatoren van het museum heeft het werk zelf gedateerd en toegeschreven aan de werkplaats van Embriachi.

¹⁰⁷ 'The Flaxey Casket.' Website Gothic Ivories Courthald Institute of Art. Het is niet duidelijk of deze kist van Franse of Italiaanse makelij is, aangezien het kenmerken van beide ivoorstijlen bezit.

(BNF), een Franse kruistochtcyclus uit de dertiende eeuw. Door de vele overeenkomstige voorstellingen met de ivoren panelen in het Metropolitan Museum of Art kan gesteld worden dat Embriachi, waarschijnlijk deze *Beatrix*-versie kende en gebruikt heeft als voorbeeld voor zijn ivoren.¹⁰⁸

Het verhaal begint op de deksel, waar koning Oriant, Beatrix en Matabrune kijken naar een vrouw met een tweeling. De andere elf voorstellingen vertellen het verhaal tot en met het vinden van de kinderen door Malaquéres bij de kluizenaar (afb. 1.40). Op de voorkant van de kist is te zien dat Malaquéres de kettingen steelt van de kinderen en zij in zwanen veranderen. Een engel brengt een boodschap aan de kluizenaar die voor zijn kapel zit. De kluizenaar stuurt Elias naar het hof van de koning om zijn moeder te gaan verdedigen (afb. 1.41). Op de linker korte zijde presenteren de geknielde Beatrix en de staande Matabrune de ridders – Elias en Malaquéres die het tegen elkaar op moeten gaan nemen aan de koning (afb.1.42). Op de achterzijde toont Elias het hoofd van Malaquéres aan Oriant, waarop de koning en koningin weer herenigd zijn. De koning omhelst Elias. Eronder wordt Matabrune door het leger opgepakt in haar eigen kasteel (afb. 1.43). Op de rechter korte zijde wordt Matabrune op de brandstapel gegooid en de koning en koningin zien Elias vetrekken in een boot getrokken door zijn zwaanbroeder (afb. 1.44).

Net als op de tapijten is een duidelijk onderscheid en afwisseling zichtbaar tussen voorstellingen die zich binnen en buiten afspelen. De buitenvoorstellingen zijn namelijk niet voorzien van een architectonisch kader. De eerste twee voorstellingen op het deksel (afb.1.43) spelen zich af binnen de muren van een kasteel waarvan colonnet-vormige torens met bollen op de spitsen veel gelijkenis hebben met de architectuur op beide tapijten. Op de voorkant van de kist verschijnt in de derde voorstelling op de onderste rij een engel aan de kluizenaar die voor een kapelvormig gebouw zit; op het Krakaufragment zit de kluizenaar ook voor een kapel (afb. 1.2). Op het ivoor wordt hij echter vergezeld door Elias. Met een knuppel in zijn hand en een korte tuniek met blote benen wordt Elias vervolgens door de kluizenaar naar het hof gestuurd. Hetzelfde tafereel speelt zich af op het tapijt, alleen dan heeft Elias een langere stok vast en zijn de figuren maar voor de helft afgebeeld.

Op de zijkant van de kist is te zien hoe de ridders Elias en Malaquéres worden voorgesteld als uitdagers van Matabrune en Beatrix. De biddende Beatrix zit naast de geknielde Elias (afb. 1.43). Op de troon zit koning Oriant terwijl hij zich wendt tot de geknielde Malaquéres en de staande Matabrune. Op enkele details na, heeft deze voorstelling veel overeenkomsten met de voorstelling aan het hof van koning Oriant op het Krakaufragment. Hier zit koning Oriant ook getrouwd in het midden, met aan de linkerzijde de geknielde Beatrix en Elias in zijn korte tuniek

¹⁰⁸ Wyman, "The Helyas Legend," 20-22. De auteur heeft alle voorstellingen op de ivoren van zowel de panelen in het MET museum, als op de 'Flaxey kist' naast elkaar gezet en vindt 28 overeenkomstige voorstellingen, van de mogelijk 36 voorstellingen die toebehoren tot de Zwaanridderlegende op de panelen in het MET museum. Ze stelt daarbij dat Embriachi in het bezit moet zijn geweest van drie verschillende Franse manuscripten: BNF fr. 12558, BNF fr. 786 en Ars. fr. 3139. Ze baseert dit op de gelijkenis tussen de miniaturen in deze manuscripten, waarvoor ze geen folio's geeft. Het enige achterhaalbare miniatuur is de openingsminiatuur uit BNF. Fr. 12558. Volgens de auteur is er een overeenkomst tussen Beatrix die op haar kraambed ligt op deze miniatuur en het ivoor van Beatrix op het bed. De enige gelijkenis is hier dat Beatrix op een hemelbed ligt, verder zijn alle details anders. Daarbij wordt geen enkel bewijs aangeleverd waarom deze Italiaanse kunstenaar die in de late veertiende en vroege vijftiende eeuw leefde, toegang had tot al deze Franse manuscripten uit de dertiende eeuw.

en rechts van hem Malaquères en Matabrune. De ridders zijn beiden echter niet geknield en ze worden vergezeld door enkele hovelingen. De twee vechtende ridders op het ivoor komen overeen met het tafereel op het vaandel op het Krakau-tapijt. Op de achterkant (1.43) en andere korte zijde (1.44) wordt de hereniging tussen de koning, koningin en Elias weergegeven, als zowel de overval van het kasteel van Matabrune en de brandstapel waar zij op terecht komt. Net zoals alle *La Naissance*-branches, eindigt de cyclus van de ivoorsculpturen met de Zwaanridder onderweg naar Nijmegen. Opvallend is dat net als op de tapijten de voorstellingen opgedeeld zijn in vierkante vlakken. De tapijten zijn namelijk verdeeld in twee rijen waarin elke voorstelling zich afspeelt binnen een vierkant kader. Deze kaders zijn ofwel afgezet met architectuur of met bomen hoge bomen, zoals zichtbaar is op het Krakaufragment.

Net als bij de tapijten is de iconografie van de genoemde ivoorsculpturen gebaseerd op de *Beatrix*-versie van *La Naissance du Chevalier au Cygne*. De ivoren vertellen daarbij, net als de tapijten, alleen over de geboorte en jeugd van de Zwaanridder. Waar de Krakaufragment echter ophoudt bij de ontmoeting van Malaquères en Elias, gaan de ivoorreliefs verder. Aangezien een deel van de voorstellingen op de ivoren overeenkomen qua inhoud, composities en ruimtelijke indeling met de tapijten, is het aannemelijk dat de tapijtserie in kwestie binnen de beeldtraditie staat zoals op deze ivoren te zien is. Wanneer aangenomen wordt dat het tapijt is gebaseerd op beeldtraditie zoals deze bestond in de ivoorsculptuurkunst, geeft dat ook inzichten in de verdwenen voorstellingen. Ten eerste wordt de aanname bevestigd dat enkel de geboorte en jeugd van de Zwaanridder verbeeld worden en ten tweede wordt ook inzichtelijk gemaakt welke mogelijke voorstellingen op de verdwenen tapijten en het vermeende derde tapijt hebben gestaan.

1.7 Verwijzing naar het Midden-Oosten in architectuur en kostuums

Op beide tapijten valt het op dat bepaalde details in architectuur en kostuums verwijzen naar invloeden uit het Midden-Oosten. Een groot deel van de figuren draagt namelijk kostuums die gemaakt zijn van damast. Damast kan het beste omschreven worden als een bepaalde weeftechniek en dankt zijn naam aan de stad Damascus, waar damastkleden verhandeld werden naar andere delen van Azië en vanaf de veertiende eeuw werd deze techniek ook in Italië uitgevoerd. Damastkleden werden van origine gemaakt van zijde, maar vanaf de middeleeuwen werd de techniek ook uitgevoerd met linnen, katoenen en wollen stoffen.¹⁰⁹ Bij de damastweeftechniek wordt op een monochrome, vaak zijden stof in een bepaald patroon een glimmende satijnendraad geweven die contrasteerde met de doffere ondergrond.¹¹⁰ De stoffen die geweven werden op deze manier werden verkocht als damastkleden. Damastkleden werden één- en tweekleurig geweven. Koning Oriant draagt een éénkleurige tuniek, terwijl Beatrix een

¹⁰⁹ Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 299.

¹¹⁰ Yarwood, *European Costume*, 282. Bij de damasttechniek gaat het erom dat het glanzende materiaal afsteekt met een doffere ondergrond; Yarwood, *Illustrated Encyclopedia of World Costume*, 128.

tweekleurige damastjurk draagt. Daarbij konden damastkleden ook van gouddraad worden gemaakt, zoals de mantel van koning Oriant in de laatste voorstelling van het Krakau-tapijt.¹¹¹

De rijke goudgele tuniek van Matabrune is gemaakt van een andere speciale stof: op haar tuniek zijn namelijk granaatappeltakken afgebeeld. Dergelijke zijden stof van brokaat velours met geweven kronkelende takken met granaatappels, distels, ananassen en ander fruit waren de meest bekende gouden stoffen in de Renaissance. Tegenwoordig wordt hier in het algemeen naar verwezen als 'granaatappel' stof. Ondanks de grote vertegenwoordiging van deze stof in museale of kerkelijke collecties en in de middeleeuwse en renaissance kunst, werd deze stof door slechts de rijkste mensen gedragen. De granaatappelstof is een destillatie van Midden-Oosterse en Europese motieven en werd zowel gebruikt en gedragen aan Europese hoven als aan het Ottomaanse hof.¹¹²

Dat op dit tapijt bijna alle figuren kostuums van damast of brokaat fluweel worden afgebeeld, kan verschillende redenen hebben. Het kan een teken van welvaart zijn, aangezien alleen de rijksten deze stoffen konden het laten importeren en dragen. Een andere mogelijkheid is dat het de smaak of levensstijl van de opdrachtgever reflecteert.¹¹³ Filips de Goede droeg zelf voornamelijk zwart, maar hij was wel importeur van uitbundige, luxueuze stoffen.¹¹⁴ Daarbij droegen zijn hovelingen de meest uitbundige kostuums, zoals zichtbaar is op presentatieminiaturen (afb.1.5, 1.6, 1.7 en 1.21) en op devotionele werken met portretten door Jan van Eyck van de hovelingen Nicolas Rolin en Baudouin van Lannoy, beide uit circa 1435 (afb.1.12 en 1.13).¹¹⁵ Daarbij werd bij het maken van kunstwerken door de kunstenaar een overweging gemaakt over welk type of kwaliteit stof werd afgebeeld, opdat deze het beste bij het onderwerp zou passen: de stoffen die gedragen worden door de afgebeelde figuren moeten aansluiten bij de iconografie van een kunstwerk.¹¹⁶ Enerzijds bestaat hierdoor de mogelijkheid dat een groot deel van figuren op deze tapijtserie gekleed zijn in damastkleed, omdat het verhaal zich afspeelt aan het hof van koning Oriant. De rijke hovelingen dragen dus toepasselijke kleding voor hun nobele status als hovelingen. Anderzijds kan ook geïmpliceerd worden dat het oorspronkelijk Aziatische damastkleed en granaatappelmotief gebruikt wordt om de band tussen de Zwaanridder, diens kleinzoon en het Heilige Land in het Midden-Oosten te benadrukken.

¹¹¹ Brachmann, *Arreyed in Splendour*, 96- 98 en 226. Gouddraad werd oorspronkelijk onder andere gefabriceerd en verkocht in Damast. Gedurende de veertiende eeuw werd de techniek van geweven gouddraad in Engeland en Frankrijk bekend als 'goud van Damast' of 'van Damascus'. Net als Cyprus goud en Venetiaans goud, werd 'Damast' goud een generieke term voor het type draad, in plaats van een indicatie waar het gemaakt werd.

¹¹² Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 266.

¹¹³ *Ibid.*, 266. In de 250 jaar tussen 1300 en 1550, was zijde een geliefde marker van sociale status en een belangrijk internationaal handelsproduct. Bij het afbeelden van zijdestoffen worden door de kunstenaar bepaalde wensen van de opdrachtgever rekening gehouden en gekeken naar de inhoud van het kunstwerk.

¹¹⁴ *Illuminating Fashion*, 174. Filips de Goede liet zich gebruikelijk in volledige zwarte kostuums afbeelden; Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 248. Het is bekend dat Filips de Goede stoffen importeerde voor zijn kleding, zoals wol, velours, zijd en damast (soms met brokaat goud). Voor zijn interieur liet hij ook lampaszijde, een Aziatisch bloemmotief, importeren.

¹¹⁵ Vaughan, *Philip the Good*, 100 en 169. Nicholas Rolin was kanselier van het Bourgondische hof en hoofd van het Bourgondische burgerlijke dienst tijdens de regeerperiode van Filips de Goede; *Ibid.*, 179-180. Baudouin de Lannoy was ridder van de Orde van het Gulden Vlies en was ambassadeur van Filips de Goede.

¹¹⁶ Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 266. Wanneer kunstenaars ervoor kozen om zijden stoffen af te beelden op kunstwerken, reflecteerden zij voornamelijk de smaak van hun opdrachtgevers. De opdrachtgevers konden mensen zijn die hun eigen levensstijl wilden reflecteren, of deze ambieerde, of zij vonden samen met de kunstenaar dat de stof toepasselijk moest zijn voor het onderwerp. Meestal koos de kunstenaar de meest passende stof voor de iconografie.

Naast het gebruik van bepaalde typen stoffen is er ook een verschil zichtbaar in soorten kostuums. Waar de rest van de figuren namelijk contemporaine Bourgondische kleding draagt, dragen Matabrune en Beatrix in de laatste voorstelling van het Krakau-tapijt respectievelijk een contrasterende en opvallende tuniek en mantel. De gouden, met edelsteen en parels bezette randen op de kostuums van Matabrune en Beatrix tonen overeenkomsten met vroeg keizerlijke Byzantijnse kostuums.¹¹⁷ Matabrunes tuniek en onderjurk vertonen een overeenkomst met de kostuums van de maagdelijke martelaren op een zesde eeuwse Byzantijnse mozaïek in Ravenna (afb.1.19). Kostuums die geïnspireerd waren op de Byzantijnse stijl lijken gemeengoed in de tapijtkunst om religieuze figuren zoals engelen, priesters, apostelen of zelfs Christus af te beelden zoals zichtbaar is op een tapijt van *de Passie van Christus*, ca. 1445-1455, in het Vaticaanmuseum (afb. 1.16). Dergelijke kostuums werden ook gebruikt om exotische personages te duiden zoals de Amazones op het tapijt *Amazonen bereiden zich voor op een steektoernooi*, ca. 1440-1450, in het Isabella Stewart Gardner Museum in Boston (afb. 1.17) Op het tapijt *de Kroning van koning Clovis* uit ca.1440 in Musée du Tau in Reims (afb. 1.18) zijn de meeste figuren ook gekleed in Byzantijns geïnspireerde kostuums. Hetzelfde geldt voor de figuren op het tapijt *Hercules opent de Olympische spelen* uit ca. 1462 in The Burrel Collection in Glasgow. Door de figuren in deze kostuums te kleden wordt benadrukt dat er sprake is van een historisch verhaal en historische figuren.

Bij de genoemde tapijten geldt echter dat de figuren vrijwel allemaal gekleed zijn dezelfde stijl, terwijl Matabrune als enige figuur afsteekt tegen de contemporaine Bourgondische kostuums. Het afbeelden van verschillende soorten kostuums is ook zichtbaar op de tapijtserie *De daden van Alexander de Grote* uit circa 1460 in het Palazzo Doria Pamphilj in Rome (afb. 1.14 en 1.15). Op deze tapijten worden de verovering van delen van het huidige Afghanistan, Pakistan en India en andere heldendaden van Alexander de Grote afgebeeld. In de rechterbovenhoek van de tapijtserie van *De daden van Alexander de Grote* zijn figuren in boten (afb. 1.15) afgebeeld die anders gekleed dan Alexander de Grote in het midden en de man die zijn hand vasthoudt (afb. 1.14). Deze soldaten hebben namelijk allen lange, donkere baarden en dragen verschillende vormen van tulbanden en kegelvormige hoeden. Hoeden en tulbanden, of combinaties daarvan, werden vaak gebruikt om figuren uit het verre-Oosten te verbeelden.¹¹⁸ De soldaten dragen naast tulbanden en Byzantijnse hoofddeksel ook kostuums van damastkleed die zijn afgezet met de kenmerkende Byzantijnse gouden randen met edelstenen en parels. Deze gedecoreerde randen zijn ook gebruikt bij de kostuums van twee mannen die links van Alexander in gesprek lijken. Op dit tapijt heeft het gebruik van verschillende kostuums ten doel een contrast te creëren tussen inheemse en uitheemse figuren, oftewel tussen de Bourgondische en Perzische figuren.¹¹⁹

¹¹⁷ Scott, *Medieval Dress and Fashion*, 18. Kenmerken van Byzantijnse kostuums, tunieken met gouden banden, parels en edelstenen worden overgenomen in westerse manuscripten en andere media.

¹¹⁸ Kubiski, "Orientalizing Costume", 161. Vaak worden verschillende elementen van Midden-Oosterse en Aziatische kostuums door elkaar gebruikt in Middeleeuwse (manuscript)kunst, waardoor er een eclectisch kostuum ontstaat. De tulband was een voor de hand liggende hoofdtooi in Centraal-Azië, het Midden-Oosten en Afrika. Voor de vijftiende eeuw werden tulbanden vrij uniform afgebeeld, terwijl vanaf de vijftiende eeuw steeds meer verschillende drachten van tulbanden werden afgebeeld, door groeiende culturele uitwisseling tussen Europa en de andere werelddelen.

¹¹⁹ Rapp Buri en Stucky-Schrüer, *Burgundische Tapisserien*, 241. Het gevolg van Alexander onderscheidt zich van de soldaten uit onder andere Perzië en Indië op basis van kostuum en haardracht.

Door de verovering van grote delen van het Midden-Oosten en Azië en zijn vermeend christelijke deugden, werd Alexander de Grote gezien als een rolmodel voor vele vorsten onder wie Filips de Goede.¹²⁰ Het is daarom dat Alexander en zijn gevolg zijn gekleed als Bourgondische hovelingen. De Aziatische en Midden-Oosterse volkeren die Alexander veroverde worden op dit tapijt dus aangeduid door de onderscheidende, Byzantijnse kostuums. Mogelijk is de reden dat de moeder van koning Oriant, Matabrune, gekleed is een kostuum dat is afgeleid van een vroeg Byzantijns kostuum om te benadrukken dat zij en haar nakomelingen de heersers zullen zijn over het Heilige Land in het Midden-Oosten. Hetzelfde geldt voor koningin Beatrix die drie kinderen zal baren die Jeruzalem zullen veroveren.¹²¹

Hoe de Bourgondische hofhouding van Filips gekleed was, kan onder andere goed herleid worden uit presentatieminiaturen uit manuscripten die voor Filips de Goede gemaakt werden.¹²² Op de presentatieminiatuur uit *Chronique de Hainaut* (afb. 1.4) draagt Filips een zwarte, nauwsluitend gewaad met wijde mouwen die aan de onderkant met bont zijn gevoerd. Het gewaad wordt gesnoerd bij de taille en de met bont gevoerde, uitlopende onderkant komt tot boven de knie. Dit kostuum heeft sterke gelijkenissen met de bovenkant van het kostuum van koning Oriant op het Wenen-tapijt en de man linksonder in het Krakau-tapijt. De boekhouder, rechts van de troon van Filips de Goede, draagt een enkellang blauw gewaad, met bont bezette randen en riem met geldebuidel dat vergelijkbaar is met het gewaad van de goudsmid. Het lange, gesnoerde gewaad met pofmouwen en opvallend grote verticale vouwen van Alexander de Grote (afb. 1.14) toont overeenkomsten met de mantel van koning Oriant (afb. 1.2). Daarbij werden dergelijke gewaden ook gedragen door Bourgondische hertogen Karel de Stoute (afb. 1.20) en Filips de Goede en andere hovelingen (afb. 1.21).

Een ander element dat gezien kan worden als een verwijzing naar het Midden-Oosten is het blauwe koepelvormige dak op de laatste voorstelling van het Krakautapijt (afb. 1.2). Hier is een discrepantie zichtbaar tussen de architectuurstijl die in de rest van de serie wordt gebruikt en het dak boven deze voorstelling. In plaats van blauwe dakpannen zoals op de rest van fragment, bestaat dit koepeldak uit verticale ribben die samenkomen in een rozet die is omgeven door zonnestrallen. Op het dak staat een rozet-achtige uitsteeksel die een vlaggenstok ondersteunt. Hoewel kleiner en ronder, komen dergelijke koepeldaken met gouden zonedecoratie vaker voor op contemporaine tapijten. Zoals Adolfo Cavello opmerkt worden deze koepels doorgaans afgebeeld om duidelijk te maken dat het gaat om een Midden-Oosterse omgeving, of in het bijzonder een verwijzing naar het heilige Jeruzalem.¹²³

¹²⁰ *Ibid.*, 230. De daden van Alexander de Grote werden gezien als bovennatuurlijk en in middeleeuwen werd de verovering van delen van Azië door Alexander de Grote gelijkgesteld aan de zoektocht naar de bron van het eeuwige leven, waardoor het een christelijke betekenis kreeg. Alexander was een populair profaan figuur aan de Europese vorstenhoven en zijn daden werden gezien als ridderlijke idealen in beeld en woord. Zijn deugd en grootsheid werden aan deze hoven geprezen.

¹²¹ Franke, 'Ritter und Heroen', 120. Franke beweert dat de edelstenen op het kostuum van Matabrune verwijzen naar de demonische krachten. Edelstenen konden namelijk negatieve krachten bezitten. Dit zou echter niet verklaren waarom Beatrix ook een mantel met edelstenen draagt.

¹²² *Illuminating Fashion*. 174. Er wordt vanuit gegaan dat de kostuums op deze afbeelding daadwerkelijk gedragen werden aan het hof van Filips de Goede. Enkel de kleuren van sommige kostuums van de mannen aan de linkerzijde zouden aangepast zijn voor het geheel van de compositie.

¹²³ *Medieval Tapestry*, 220. Dergelijke koepels komen veelal voor in andere contemporaine tapijten met verhalen die zich afspelen in een Midden-Oosterse of Byzantijnse omgeving en in het bijzonder bij voorstellingen die zich in Jeruzalem afspelen.

Voorbeelden van koepels die zijn afgebeeld op tapijten waarvan de verhalen zich afspelen in Jeruzalem afspelen zijn onder andere het tapijt van *De aankomst van Romeinse gezanten bij Pilatus in Jeruzalem* in het Museum voor Toegepaste Kunst in Wenen uit circa 1465-1470 (afb.1.22). Binnen de stadsmuren van Jeruzalem ontvangt Pilatus een delegatie uit Rome.¹²⁴ Niet alleen de blauwe koepels van de stadsmuurtorens zijn voorzien van een zonnemotief en rozet, maar ook de hoofddeksels van Pilatus en enkele Romeinse gezanten. Daken en koepels met hetzelfde zonnemotief zijn afgebeeld op episodes van *Het Verhaal van de wraak van onze Heer* (afb. 1.23 en 1.24) uit ca. 1460-1470 in het Metropolitan Museum of Art, wat zich grotendeels afspeelt in Jeruzalem. Op beiden tapijten van *Het verhaal van Koning Clovis* uit ca.1440 in Musée du Tau in Reims (afb.1.18), zijn koepels en daken te zien met dit gouden zonnemotief, ondanks dat dit zich niet afspeelt in het Midden-Oosten. Dit heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat de christelijke Clovis de Galliërs bevrijdde van de heidense heerschappij, het gebied kerstende en de Kerk van de Heilige Apostelen stichtte in Parijs.¹²⁵ De eerste kerk die gewijd werd aan de twaalf Apostelen van Christus werd gebouwd in Constantinopel door de eerste christelijke Romeinse keizer Constantijn. Door deze kerk na te bouwen associeerde hij zichzelf met Constantijn en Parijs met Constantinopel.¹²⁶ De vele blauwe koepels, daken en helmen op de genoemde tapijten en hun verwijzing naar Jeruzalem of andere Midden-Oosterse oorden maken het waarschijnlijk dat het dak op het Krakaufragment ook verwijzen is naar het heilige Jeruzalem, de stad die veroverd werd door Godfried van Bouillon, de kleinzoon van de Zwaanridder.

Het Zwaanriddersverhaal zoals is afgebeeld op de tapijten in het MAK en het Wavel kasteel zijn gebaseerd op de *Beatrix*-versie van *La Naissance du Chevalier au Cygne*. Dit is het eerste deel van de drie branches over het leven van de Zwaanridder zoals deze zijn opgenomen in de *Cycle de la Croisade* uit de twaalfde eeuw. Dit is een bundel van *Chansons de Geste* over Godfried van Bouillon en de Eerste Kruistocht. In deze kruistochtcyclus wordt de Zwaanridder gepresenteerd als de voorvader van Godfried van Bouillon. Het tapijt in Krakau kan op basis van de literatuur aangewezen worden als het eerste tapijt in de vermeende driedelige serie, gevolgd door het tapijt in Krakau. Het derde tapijt is vermist. Beide tapijten missen echter voorstellingen door beschadigingen: het tapijt in het MAK minstens vier en het tapijt in Krakau minstens twee. Het vermiste derde tapijt heeft gevolgljik ook uit minstens zes voorstellingen bestaan. Aangezien de tapijten in Wenen en Krakau enkel de jeugd van de Zwaanridder verbeelden, is het onwaarschijnlijk dat op het derde tapijt de overige twee delen over het leven van de Zwaanridder waren afgebeeld. Dit wordt bevestigd door een analyse van de contemporaine beeldtraditie van de Zwaanridder in veertiende en vijftiende eeuwse ivorkunst, waarin het gebruikelijk was om enkel de jeugd van de Zwaanridder te verbeelden. De iconografie van beide tapijten wordt

¹²⁴ Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 290.

¹²⁵ Ibid., 266-267.

¹²⁶ Bitel. *Landscape with Two Saints*, 74-75. De bekering van de Romeinse keizer Constantijn tot het Christendom was de fundatiemythe geworden voor christelijk Europa. Net zoals Constantijn had Clovis een goddelijk visioen de nacht voor een cruciaal gevecht. Constantijn benoemde naar aanleiding hiervan Constantinopel als nieuwe christelijke hoofdstad. Clovis deed dit met Parijs. Clovis bouwde daar net als Constantijn een kerk gewijd aan de apostelen en eigen mausoleum.

daarbij gekenmerkt door enkele Midden-Oosterse typologieën in architectuur en kostuum en het personage van koning Oriant, wat de Oudfranse benaming is voor 'Oriënt'. Deze kunnen geïnterpreteerd worden als verwijzingen naar de overige delen van de Zwaanridderlegende waarin de Eerste Kruistocht en de daden van de nakomelingen van de Zwaanridder, Godfried van Bouillon en Boudewijn I van Jeruzalem, centraal staan.

Hoofdstuk 2

Materiaal, compositie en stijl van de Zwaanriddertapijten in het MAK en het Wavel kasteel

Waar in het vorige hoofdstuk wordt ingegaan op de iconografie van de tapijten, staan in dit hoofdstuk de stijl, composities en materialiteit centraal. Net als de iconografie van de tapijten mogelijkwijs is afgeleid van andere kunstvormen, is het niet onwaarschijnlijk dat de manier waarop tapijten zijn vormgegeven, gebaseerd is op een stijl die bestond in contemporaine panelen, muurschilderingen of miniaturen. Een stilistische analyse is voor dit onderzoek vooral belangrijk omdat het kracht kan bijzetten aan de hypothese dat deze tapijten onderdeel zijn van de tapijtserie van de Zwaanridder die besteld was door Filips de Goede. Het vinden van stilistische overeenkomsten met andere tapijten die rond 1460 zijn vervaardigd of het aantonen van parallellen met andere eigentijdse composities kunnen bijdrage aan de datering van het tapijt. Een dergelijke analyse is echter geen sluitend bewijs voor het toeschrijven van het tapijt aan de collectie van Filips de Goede, maar kan wel aantonen dat het tapijt gemaakt is tijdens de regeerperiode van Filips de Goede. Met het eventueel achterhalen van de materialen en technieken, kan het vergeleken worden met de materialen en technieken van andere tapijten die voor Filips de Goede gemaakt werden.

2. 1 Materiaal

De tapijten bestaan uit de materialen wol, zijde en goud- en zilverdraad.¹²⁷ Van beide tapijten ontbreken in de musea echter technische rapporten, waardoor verdere kennis over het gebruikte materiaal niet beschikbaar is. Op het Weense fragment is gouddraad zichtbaar in de wenkbrauwen van koning Oriant en delen van de mouwen van de vroedvrouw met de honden en de hennin van hofdame zonder sluier zijn voorzien van zijdestof.¹²⁸ Het is hierdoor aannemelijk dat het gouddraad vooral subtiel is gebruikt en dat vooral de kostuums zijn voorzien van glimmend zijdestof om het contrast tussen de achtergrond en de figuren te vergroten en deze meer dimensie te geven.

Technisch onderzoek zou kunnen uitsluiten hoeveel zijde en goud- en zilverdraad zijn gebruikt bij de vervaardiging en wat voor soorten zijde en wol is toegepast. Dit zou inzicht kunnen geven in de handel van bepaalde stoffen in de zuidelijke Nederlanden, het gebruik ervan

¹²⁷ Rapp Buri en Stucky-Schrüer, *Burgundische Tapisserien*, 289. Zij benoemen niet het gebruik van zilver- en gouddraad. Echter wordt door het MAK wel bevestigd dat in het tapijt edelmetaalgaren gebruikt zijn.

¹²⁸ Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 7. Goud- en zilverdraad werden gemaakt van platgeslagen edelmetaal dat door wevers om zijden draden heen werden gewikkeld.

in tapijtkunst en de kostbaarheid van de tapijten. Het is middels technisch onderzoek immers mogelijk onderscheid te maken tussen verschillende soorten zijde en hun eventuele plaats van vervaardiging.¹²⁹ Het belang van de afkomst van het materiaal wordt in hoofdstuk 4 verder toegelicht.

2.2. Composities uit de miniatuur- en schilderkunst uit de omgeving van Rogier van der Weyden

Ondanks dat er geen directe één-op-één voorbeelden te vinden zijn voor de compositie van beide tapijten, lijken de tapijten door bepaalde composities en de stijl van de figuren dicht bij de schilder- en miniatuurkunst van Rogier van der Weyden (ca.1399-1464) en zijn omgeving te staan.¹³⁰ Deze veronderstelling wordt onder andere gebaseerd op basis van enkele composities die terug te zien zijn op de tapijten. Bij beide tapijten is bijvoorbeeld afwisselend gekozen voor figuren ten voete uit en driekwart figuren. Dit is zichtbaar bij de voorstellingen in het Weense fragment en bij de voorstelling van Elias en de kluizenaar op het Krakaufragment. Het gebruik van driekwart figuren is gebruikelijk in de Noordelijke portretschilderkunst en wordt onder andere Rogier van der Weyden toegepast en later door Hugo van der Goes om een close-up te creëren in narratieve werken.¹³¹ Een goed voorbeeld van een paneel waarop alle figuren in driekwart zijn geschilderd, is het *Braque Triptiek* van Rogier van der Weyden uit ca. 1452 in Musée de Louvre (afb. 2.1).

Dat deze vorm van compositie uit de paneelschilderkunst terug te zien is in de tapijtkunst, wordt verklaard door de manier waarop middeleeuwse tapijten tot stand kwamen. Tapijten werden namelijk geweven aan de hand van ontwerpen die gebaseerd waren op composities en figuren uit andere kunstmedia.¹³² De tapijtserie *De Gerechtigheid van Trajananus en Herkenbald* uit ca. 1450 in het Historische Museum in Bern, werd bijvoorbeeld ontworpen naar de contemporaine paneelschilderingen van Rogier van der Weyden die ooit in het stadhuis van Brussel hebben gehangen.¹³³ Het is daarbij waarschijnlijk dat bij het ontwerpen van de tapijten de iconografie en soms ook de composities werden gebaseerd op geïllustreerde manuscripten over hetzelfde onderwerp. De thema's van middeleeuwse tapijten komen namelijk, net zoals de Zwaanriddertapijtserie, overeen met de geliefde thema's in de literatuur.¹³⁴ De makers van de

¹²⁹ Monnas, *Mecrchants, Princes and Painters*, 4-8 en 16. In de introductie van dit boek heeft Monnas een beknopt overzicht geschreven over de verschillende soorten zijde die in Europa geproduceerd werden en waar dat gebeurde. Het is mogelijk op basis van technisch onderzoek onderscheid te maken tussen verschillende soorten zijde en deze te koppelen aan gegevens van bepaalde wevers in Italië door hun werkplaatsdocumentatie. Het is tevens mogelijk om door technisch onderzoek onderscheid te maken tussen stoffen uit Byzantium en Italië.

¹³⁰ Piwocka, "Arras Z Historia Rycerza Z łabedziem," 334. Volgens Piwocka moeten vermeende inspiratoren Jean Le Tavernier en Jacques Daret worden afgeschreven. De maker van het kanton is volgens haar waarschijnlijk een miniaturist uit de omgeving van Rogier van der Weyden en Robert Campin; Heinz, *Europäische Wandteppiche*, 80. De gescheiden voorstellingen op beide tapijtfragmenten en de stijl van de personages staan dicht bij de schilderijstijl van Rogier van der Weyden.

¹³¹ Franke, "Ritter und Heroen," 115; *Illuminating the Renaissance*, 330. Van der Goes experimenteerde met composities waarop figuren in narratieve voorstellingen niet meer volledig zichtbaar waren, maar juist slechts deels. Daarbij werden ze door hem dicht op de voorgrond geplaatst waardoor een close-up effect ontstaat. Dit effect wordt bij volgers van Van der Goes, zoals de miniaturist Simon Marmion, de 'dramatische close-up' genoemd.

¹³² *Medieval Tapestries*, 33. Net als bij paneelschilderkunst, leenden ontwerpers van tapijten bepaalde composities of figuren van elkaar.

¹³³ *Ibid.*, 45. De muurschilderingen zijn vernietigd tijdens een bombardement in 1695.

¹³⁴ Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 408. Het is bekend dat miniaturen van bijvoorbeeld audiëntievoorstellingen, gevechten en slagen in de tapijtkunst afgeleid zijn van de miniaturen in de boeken met hetzelfde thema.

ontwerpen waren vaak bekende schilders of miniaturisten.¹³⁵ De tapijtserie met het Verhaal van Gideon dat werd geweven rond 1448 is waarschijnlijk ontworpen door de schilder Bauduin de Bailleul (1419 – 1464) uit Atrecht en van de Doornikse schilder Jaques Daret (ca. 1407 – ca. 1470) is ook bekend dat hij ontwerpen maakte voor tapijten.¹³⁶

Deze schilders maakten in ieder geval een schets van de compositie in de vorm van een tekening of klein schilderij. Deze werd door henzelf of door een andere kunstenaar omgezet in ware grootte, een karton genaamd. De ontwerper van de compositie en de kartonschilder konden dezelfde persoon zijn, maar moest de technische kennis hebben om de tekening om te zetten in een patroon dat gevolgd kon worden door wevers.¹³⁷ De stijl van de tapijtkunst volgde een eigen ontwikkeling gedurende de laatmiddeleeuwse periode van 1375 tot 1525, die gebaseerd was op de ontwikkeling van stijlen van contemporaine schilders van panelen, muren en miniaturen. Het is daarom mogelijk om bepaalde stijlen van schilders, zoals Rogier van der Weyden, te ontdekken in tapijtkunst.¹³⁸

Naast uit de schilderkunst gegrepen driekwart-figuren, zijn enkele composities zelfs te herleiden tot concretere voorbeelden. Een sprekend voorbeeld wordt door Magdalena Piwocka, voormalig hoofdconservator textiel in het Wavel kasteel, aangewezen. Ze verwijst naar een miniatuur uit de *Roman de Girart de Roussillon* uit 1448 Ms.2549 in de Österreichische Nationalbibliothek (afb. 2.3). Hierop is te zien hoe in de aanwezigheid van enkele hovelingen het huwelijk tussen Berthe en Girart de Roussillon ingezegend wordt door een priester. Deze compositie van figuren lijkt sterk op de trouwvoorstelling op het Weense fragment. De priester pakt ook hier de handen van het bruidspaar vast en heeft zijn hoofd gedraaid richting de vrouw met de losse blonde haren, haar hand rustend op haar jurk. Het tafereel speelt zich net als op het tapijtfragment af in een architectonische constructie met een kruisribgewelf, glas-in-lood ramen en kolonnetten. In hetzelfde manuscript staat een miniatuur waarop een vrouw met tulband en damastkleed iets uitrekt aan een arme man in gescheurde kleding (afb. 2.4). Deze compositie lijkt op de voorstelling met de goudsmid en Matabrune op het Krakaufragment. Op het miniatuur bevinden de twee figuren zich buiten voor een gebouw, de vrouw met de tulband is staand geplaatst tegen een muur aan en achter haar staat een dame met hoge hennin. Matabrune en de goudsmid bevinden zich in dezelfde positie, maar dan is Matabrune gezeteld. De renaissance architectuur op de miniatuur is vervangen door een gotische stijl op het tapijt en de stadse omgeving maakt plaats voor een in bloei staande tuin.

Manuscripten dienden echter vaker als iconografische voorbeelden dan als compositorische voorbeelden. Dit heeft te maken met de kleine schaal van de miniatuurkunst die om andere composities vraagt dan de grootse tapijtkunst.

¹³⁵ Ibid., 404-408. Kunstenaars waren vaak niet gespecialiseerd in één techniek, maar waren naar middeleeuws gebruik, vaardig in het maken van zowel paneel- en doekschilderingen als miniaturen. Van vijftiende-eeuwse kunstenaars Simon Marmion, Jaques Daret en Bauduin de Bailleul weten we dat ze bij hebben bijgedragen aan het ontwerpen van tapijten; Göbel, *Wandteppiche*, 268-269.

¹³⁶ *Medieval Tapestries*, 60; Het tapijt is niet overgeleverd; *Tapestry in the Renaissance*, 33. Filips de Goede liet in het contract met de tapijthandelaren opnemen dat het ontwerp van Bauduin de Bailleul of een andere competente schilder moest komen.

¹³⁷ Ibid., 36-37. De maker van de kartonnen was een kunstenaar die de vaardigheid had om het ontwerp om te zetten in vormen die geschikt waren voor het tapijtmedium; Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 406. Uit historische documentatie is gebleken dat de makers van de kleine ontwerpen voor vaak hun composities opnieuw tekende op grote schaal voor de kartonnen.

¹³⁸ *Medieval Tapestry*, 45. Deze stijlen werden echter aangepast zodat ze toepasbaar waren op tapijten.

2.3 In de stijl van Rogier van der Weyden

Het manuscript dat door Piwocka wordt aangehaald, is een luxe kopie van Jean Wauquelins proza-versie van de *Chansons de geste de Girart de Roussillon* dat in 1448 in opdracht van Filips de Goede werd geschreven. De miniaturen in dit manuscript zijn gemaakt door de gelijknamige Meester van Girart de Roussillon, die vaak wordt geïdentificeerd als Dreux Je(h)an. De stijl van deze meester bevat stilistische kenmerken die overeenkomen met de manier van schilderen door Rogier van der Weyden.¹³⁹ De Meester van Girart de Roussillon wordt daarom vaak gezien als een volger van Rogier van der Weyden.¹⁴⁰ Eenzelfde bruiloftsvoorstelling als in het *Girart*-manuscript is bijvoorbeeld te vinden op het altaarstuk *De Zeven Sacramenten* van Rogier van der Weyden uit ca. 1440-1445 in het Koninklijke Museum voor de Schone Kunsten in Antwerpen (afb. 2.5). Hier worden wederom een vrouw met lange losse haren en een kroon getrouwd door een priester. Het is goed mogelijk dat dit als voorbeeld heeft gediend voor de miniatuur in dit manuscript. Volgens Piwocka zou de miniaturist ook het portret van Maria Magdalena op het *Braque Triptiek* (afb. 2.2) als voorbeeld hebben gediend voor de vrouw in de miniatuur in de *Roman de Girart de Roussillon* (afb. 2.4). Indirect staat ze volgens haar daarmee model voor het gezicht van Matabrune op de tapijten. De gelijkenis tussen Maria Magdalena, Matabrune en de miniatuur maakt dat Piwocka niet Rogier van der Weyden, maar de miniaturist aanwijst als ontwerper van de tapijtserie.¹⁴¹

Een andere indirecte verwijzing naar van Rogier van der Weyden zijn de gezichten van de figuren op de tapijten. De smalle gezichten, bolle ogen, zware oogleden, lange neuzen met grote neusgaten, de donkere en smalle wenkbrauwen en kleine, volle lippen zijn overeenkomstige met de gezichten op *De gerechtigheid van Trajan en Herkenbald* (afb. 2.6). Dezelfde expressieve gezichtsuitdrukkingen en kenmerkende gelaatstrekken zijn ook terug te zien op schilderwerken van Rogier van der Weyden zoals *De Zeven Sacramenten* (afb. 2.11), het *Sint-Columba Altaarstuk* uit ca. 1455 in de Alte Pinakothek in München (afb. 2.12) en *St. Jozef* uit ca. 1435-1438 in het Calouse Gulbenkian Museum in Lissabon (afb. 2.13). Volgens Lorne Campbell is het niet alleen zeker dat dit tapijt gebaseerd is op de panelen van Rogier van der Weyden, maar bestaat zelfs de mogelijkheid dat deze tapijtserie ontworpen is door Rogier van der Weyden.¹⁴² Dit zou volgens

¹³⁹ *Illuminating the Renaissance*, 212. De hand van deze meester is ook zichtbaar in de *Chronique de Jérusalem Abrégées* uit 1445 in de Österreichische Nationalbibliothek, od. 2533. Deze meester wordt vaak in relatie gebracht met Dreux Jean. Dreux was in 1448 aangewezen door Filips de Goede om voor hem “miniaturen, verluchtingen en geschriften” te produceren. De relatie tussen Jean Dreux en de Meester van Girart de Roussillon wordt bevestigd in een tweedelig manuscript met toewijdingen nu in Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms. 3-1954, en Brussel, Bibliothèque royale de Belgique, ms 11035-7). In 1451 werd Jean Dreux betaald om dit manuscript te bewerken door Filips de Goede. Duidelijk is dat beide delen verlucht zijn door verschillende handen. De vraag is of de twee miniaturen in de stijl van de Meester van Girart de Roussillon de bijdrage zijn van Dreux Jean of dat het twee dezelfde personen zijn geweest. Deze twee miniaturen dragen namelijk de hertogelijke emblemen van Filips de Goede en kunnen daardoor gezien worden als zijn eigen werk als officieel aangestelde hof-verluchter. Anderzijds kan de gelijktijdige rol van Dreux Jean als coördinator van het manuscript en van de Girart Meester als de bijdrager aan de hertogelijke manuscripten, pleiten voor dezelfde persoon.

¹⁴⁰ Piwocka, “Arras Z Historia Rycerza Z łabedziem,” 326; *Flemish Manuscript Painting*, 88. Volgens Lorne Campbell zou deze verluchter en zijn atelier toegang hebben gehad tot de werken van Rogier van der Weyden. Hij trekt vergelijkingen tussen composities van Rogier van der Weyden en de werken van de verluchter om dit te bevestigen.

¹⁴¹ Piwocka, “Arras Z Historia Rycerza Z łabedziem,” 326. Ze ziet de miniaturist als een intermediair tussen de werken van Rogier van der Weyden en de kartonnen.

¹⁴² “Rogier van der Weyden en het wandtapijt,” Lorne Campbell in *Rogier van der Weyden*, 240-241. Volgens Campbell blijkt deze aanname uit het feit dat het Trajanus-thema pas zeer recent aan het Herkenbald-thema verbonden was en dat voor Rogier van

Campbell niet het enige tapijt zijn waarvoor hij een ontwerp heeft gemaakt. Het tapijt *De Uitvoering van Vloek op Ahab* (afb.2.7) uit ca. 1460-1470 in het Isabella Stewart Gardner Museum in Boston wordt op basis van stilistische kenmerken en compositie door de auteur ook aan Van der Weyden of zijn werkplaats toegeschreven. Hij schrijft het tapijt een 'Rogeriaanse' stijl toe en stelt dat de indeling van de figuren op het vlak vergelijkbaar is met het *Trajanus* tapijt. Rogier van der Weyden zou oog hebben gehad voor het vullen van de gehele oppervlakte met monumentale figuren zonder het overzicht te verliezen. Dit deed hij door gebouwen te gebruiken om de verschillende voorstellingen te onderscheiden.¹⁴³

Dit gebeurt ook in op de Zwaanriddertapijten. Hoewel het Zwaanriddertapijt minder figuren bevat, vertonen zijn verschillende overeenkomsten met de figuren op het tapijt uit Boston. Het kostuum van koning Oriant op de bruiloftsvoorstelling op het Weense fragment is vrijwel identiek aan het kostuum van de man met staf rechts op het *Ahab*-tapijt. De gezichten van de vrouwen op het tapijt uit Boston hebben dezelfde gezichtsuitdrukking en dezelfde kleine, hangende monden, dunne wenkbrauwen en grote ogen als Matabrune, Beatrix en de andere hofdames op het Weense fragment. Twee andere tapijten die mogelijk gebaseerd zijn op de kartons van Rogier van der Weyden zijn de *Geschiedenis van Jefte* (afb 2.8). Deze tapijten zouden na 1460 zijn geweven en hangen nu in het Museum van de Kathedraal van Zaragoza.¹⁴⁴ Wederom draagt een mannelijke figuur hier een lange, met bont afgezette mantel van damastkleed. De vrouwen hebben dezelfde kettingen, gelaatstrekken en gedecoreerde hennins als de hofdames op de bruiloftsscène van het Weense tapijtfragment. Daarbij zijn ook hier de figuren weer geplaatst binnen architectonisch kader.

Door Marian Merolowski wordt op basis van twee kopieën van portretten van Filips de Goede naar Rogier van der Weyden gesteld dat koning Oriant op beide tapijten een portret van Filips de Goede moet voorstellen (afb. 1.5 en 2.9).¹⁴⁵ De gelijkenissen zijn zichtbaar: de grote en bolle ogen met duidelijke en zware oogleden, de lange neus, de lange en donkere wenkbrauwen, de duidelijke huidplooien langs de mond en de lange oorlellen. Enkele kanttekeningen kunnen echter geplaatst worden bij deze aanname. Ten eerste zijn de voor Filips de Goede kenmerkende elementen op andere kunstwerken juist niet zichtbaar op dit tapijt: de brede mond met dikkere onderlip en de kenmerkende onderkin ontbreken bij koning Oriant.¹⁴⁶ Uit de vele portretten die Rogier van der Weyden vervaardigde van hooggeplaatste edelen schilderden, blijkt dat men tevreden was met de portretten die hij afleverde. Hoewel zijn portretten duidelijk onderscheiden, en dus als individualistisch te interpreteren gelaatstrekken vertonen, lijken ze ook allemaal op elkaar. Bij het portret van Nicolas Rolin (afb. 2.10) is het duidelijk dat het gaat om

der Weyden nog nooit visueel was uitgevoerd; dat op het wandtapijt dezelfde opschriften voorkomen als op de lijsten van de vier panelen en de overeenkomsten tussen het wandtapijt en de beschrijvingen van de panelen die zijn overgeleverd.

¹⁴³ Ibid., 241- 246.

¹⁴⁴ 'The Fulfillment of the Curse on Ahab.' Website Isabella Stewart Gardner museum. De staff van het museum baseert de toeschrijving op een artikel van Lorne Campbell in de tentoonstellingscatalogus *Rogier van der Weyden, 1400-1464: Master of Passions*. Leuven, Museum Leuven, 2009. Hierin stelt hij dat het ontwerp van dit tapijt 'Rogeriaans' van stijl is. De tapijten in Zaragoza zouden gebaseerd zijn op dezelfde kartonnen van Rogier van der Weyden.

¹⁴⁵ Morelowski, „Der Krakauer Schwanritter-Wandteppich,“ 120-126.

¹⁴⁶ Mund, "origineel, kopie en invloed," 202-201. Het gekopieerde portret gaat terug op een door van der Weyden gecreëerd type. Het is niet zeker dat het prototype een schilderrij is geweest, het zou ook een tekening kunnen zijn geweest.

dezelfde man als die in het in de *Madonna en kanselier Nicolaas Rolin* (afb. 1.12), maar desondanks lijkt het portret van de kanselier toch op dat van Filips de Goede. Dit heeft te maken met de manier waarop Van der Weyden zijn gezichten vormgaf. Hij schildert de wenkbrauwen hoog opgetrokken, de irissen zijn hoog in de ogen geplaatst, de neus verlengd en de onderlip wordt naar voren gehaald. Daarbij zijn de ogen en lippen vaak vergroot en is het gezicht symmetrisch. De uiterlijke kenmerken van geportretteerde werden op deze manier geïdealiseerd door schilder. Lorne Campbell heeft betoogd dat Rogier van der Weyden in deze modellen streefde naar een ideaal van edele vroomheid en perfectie.¹⁴⁷

Zoals Soudavar heeft beargumenteerd, waren vroeg Nederlandse portretten dus wel naturalistisch van aard, maar was het doel niet om een één-op-één gelijkenis te creëren.¹⁴⁸ De enkele kenmerken die zouden kunnen verwijzen naar een portret van Filips de Goede, wijzen dus meer naar een algemeen manier van afbeelden van hooggeplaatste personen door Rogier van der Weyden. Ten tweede hebben bijna alle figuren op de tapijten dezelfde karakteristieke gezichtskenmerken. Koning Oriant heeft bijvoorbeeld dezelfde ogen, wenkbrauwen, neus en hangende mond als de mannen die achter hem en de priester staan. Dit sluit uit dat het gezicht van Oriant gezien kan worden als een portret met specifieke karakteristieken, laat staan karakteristieken die specifiek van toepassing zijn op Filips de Goede. In het volgende hoofdstuk zal echter besproken worden dat de vergelijking tussen de hertog en koning Oriant wel gemaakt kan worden op basis van de politieke ambities van Filips de Goede.

Het feit dat op de tapijten stilistische kenmerken vertonen van het werk van Rogier van der Weyden, bewijst echter niet dat hij het tapijt ook daadwerkelijk ontworpen heeft. Wat wel gesteld kan worden is dat de Zwaanriddertapijten geplaatst kunnen worden binnen een stijl die contemporain is aan de regeerperiode van Filips de Goede en zijn bestelling van de tapijtserie. Daarbij was Rogier van der Weyden een veelgevraagde schilder door de Bourgondische hertog en zijn hovelingen. Een ander interessant aanknopingspunt voor zijn betrokkenheid bij deze tapijten kan gevonden worden in een traktaat van Jean Jouffroy, de ontvanger van de Zwaanriddertapijtserie, kunnen zijn waarin hij verwijst naar Rogier van der Weyden als een goede vriend.¹⁴⁹ Volgens Lorne Campbell 'kan het dus [door de vriendschap tussen Jouffroy en van der Weyden] moeilijk anders dan hij [Rogier van der Weyden] op de hoogte was van deze schenking'.¹⁵⁰ Wellicht heeft de schilder een vriendendienst geleverd aan Jouffroy door zijn tapijtserie te ontwerpen. Dit blijft echter giswerk. Het is daarom waardevol om de tapijten te vergelijken met tapijten met dezelfde stilistische patronen die ook rond 1460 zijn vervaardigd.

2.4 De relatieve datering van de Zwaanriddertapijten

¹⁴⁷ Campbell, "Oog in oog met de opdrachtgever," 313. Soudavar, *Decoding Old Masters*, 9.

¹⁴⁸ Soudavar, *Decoding Old Masters*, 9.

¹⁴⁹ Kren, *Flemish Manuscript Painting*, 87 en 101. In zijn traktaat *De dignitate cardinalis* uit 1468, vermeld Jouffroy Rogier van der Weyden als een goede vriend uit Brussel. Zie hiervoor noot 1 op pagina 101.

¹⁵⁰ Campbell, "Rogier van der Weyden en het wandtapijt," 239.

Het was voor onderzoekers van tapijten tot de eerste decennia van de twintigste eeuw gebruikelijk om tapijten toe te schrijven aan bepaalde geografische locaties.¹⁵¹ De meeste laatmiddeleeuwse tapijten werden toegeschreven aan Atrecht en Doornik. Dit is deels te danken aan het feit dat veel documentatie over bestellingen van de Bourgondische hertogen is overgeleverd en zij de meeste van hun bestellingen plaatste bij handelaren en wevers in deze steden.¹⁵² In 1967 werd in het Museum van de Schone Kunsten in Doornik nog een grote tentoonstelling georganiseerd genaamd 'La tapisserie tournaisienne au XVe siècle'. Hier werden enkele tientallen tapijten gepresenteerd die in de derde en laatste kwart van vijftiende eeuw in Doornik zouden zijn vervaardigd zouden. Tijdens deze tentoonstelling werden ook de Zwaanriddertapijten uit het MAK en Wavel kasteel tapijten gepresenteerd. De Zwaanriddertapijten zijn lang gezien als een productie uit Doornik doordat zij in relatie werden gebracht met de opdracht van Filips de Goede aan Pasquier Grenier, een Doornikse tapijtproducent.¹⁵³

Cavallo legt uit dat voor het bewerkstelligen van regionale stijlen voor tapijten uit de tweede helft van de vijftiende eeuw, onderzoekers veelal keken naar tapijten die min of meer geplaatst en gedateerd konden worden in die periode. Ze vonden de tapijten van de serie met het *Verhaal van Alexander de Grote* (afb. 2.14) in Palazzo Doria in Genua, enkele tapijten en tapijten met het *Verhaal van de Trojaanse Oorlog* (Afb. 2.15) in verschillende Europese en Amerikaanse collecties en de twee tapijten van *de Zwaanridder*. Op basis van documenten kan worden aangenomen dat de *Alexander de Grote* tapijten en de Zwaanriddertapijten respectievelijk in 1459 en 1461 deze door de in Doornik gevestigde tapijtproducent Pasquier Grenier zijn geproduceerd.¹⁵⁴ Geen enkel documentair bewijs kan echter aantonen dat hij deze tapijten daadwerkelijk heeft laten ontwerpen en weven in Doornik. Dit had als gevolg, zo stelt Cavello, dat tapijten uit andere collecties – die stilistisch gezien ook gedateerd konden worden in de tweede helft van de vijftiende eeuw – ook de 'Doornikse stijl' kregen toegeschreven. De realiteit is echter dat we van maar twee tapijten uit de late middeleeuwen zeker weten dat ze zijn gewoven in Doornik. Dit is een *Millefleur* tapijt uit ca. 1483 dat nu in het Montacute Huis hangt in Somerset en de tapijtserie *Leven van de heilige Ursin* uit ca. 1500 in het museum van Bourges.¹⁵⁵

Tegenwoordig wordt, zo stelt Guy Delmarcel, aangenomen dat het toeschrijven van regionale stijlen aan tapijten lastig is, als deze al bestonden, omdat de toeschrijvingen van de productie aan specifieke steden vrijwel onmogelijk is. Stilistische gelijkenissen op tapijten

¹⁵¹ Merolowski, "Der Krakauer Schwanritter-Wandteppich," 130-136. Morelowski stelt dat de stad Doornik een bepaalde stijl had ontwikkeld die kenmerkend was voor de tapijtproductie. Op basis van het onderwerp, inschriften in Picardisch dialect en de stijl schrijft hij het tapijt toe als een productie van het atelier van Grenier in Doornik; Göbel, *Wandteppiche*, 269. Volgens de auteur zijn de Zwaanriddertapijten op basis van de gezichten, handen en voeten te plaatsen binnen de traditie van andere Doornikse tapijten.

¹⁵² *Flemish Tapestry*, 28.

¹⁵³ *La tapisserie tournaisienne au xve siècle*, 7-6. De Zwaanridderfragmenten worden gedateerd tussen 1455 en 1465 samen met nog vele andere tapijten op basis van stilistische kenmerken.

¹⁵⁴ Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 30. Grenier was een tapijthandelaar en geen wever. Hij was financier die kopierechten had op de kartonnen en die kartonnen uitleende aan andere partijen; *Medieval Tapestries*, 60. *Tapissiers*, zoals Grenier, waren handelaren en producenten van tapijten met een hoge sociale status. Ze verkochten tapijten en kartonnen uit voorraad, namen opdrachten aan van rijke opdrachtgevers, zorgden voor op maat gemaakte ontwerpen, gebruikten hun eigen kapitaal om de productie te kunnen betalen en leverden de tapijten af aan de opdrachtgevers.

¹⁵⁵ *Medieval Tapestries*, 58-59.

reflecteren namelijk niet de stijl van een stad, wever of werkplaats maar een algemene stijl van een cultuur of de stijl van een bepaalde ontwerper.¹⁵⁶ De mobiliteit van ontwerpers, hun ontwerpen en wevers maken het volgens Thomas Campbell het namelijk problematisch om tapijten aan een locatie te binden.¹⁵⁷ Een goede casus is de tapijtserie *Het Verhaal van Gideon* dat in 1449 door Filips de Goede werd besteld. Volgens het contract zou het door Bauduin de Bailleul uit Atrecht zijn ontworpen en werd het geweven in werkplaatsen die geleid werden door de tapijthandelaren en -wevers Robert Dary en Jean de l'Ortie uit Doornik.¹⁵⁸ Het omgekeerde kwam ook voor: we weten bijvoorbeeld dat de Doornikse schilder Jaques Daret tapijten ontwierp voor producenten in Atrecht.¹⁵⁹

De vraag is dan aan welke stad de stijl toegeschreven zou moeten worden. Daarbij komt dat deze twee wevers gevestigd waren in Doornik, niet noodzakelijk betekent dat de ateliers daar gehuisvest waren. Het gebeurde zelfs dat weefateliers tegelijkertijd aan grote bestellingen werkten, zoals wellicht het geval was bij de Gideontapijtserie.¹⁶⁰ Om deze redenen heeft het volgens Delmarcel tegenwoordig de voorkeur om de tapijten uit bijvoorbeeld Atrecht en Doornik te lokaliseren als tapijtwerken uit de Zuidelijke Nederlanden.¹⁶¹

Ondanks dat de Zwaanriddertapijten dus niet met zekerheid te lokaliseren zijn als Doornikse tapijten en niet in de 'Doornikse stijl' zijn vervaardigd, kunnen de stilistische patronen van de tapijten wel geplaatst worden binnen een bepaalde tijd. Binnen de laatmiddeleeuwse tapijtkunst zijn namelijk wel algemene stilistische ontwikkelingen zichtbaar die, zoals in de vorige paragraaf besproken is, gekenmerkt worden door de navolging van contemporaine kunstwerken door de tapijtontwerpers. Zoals Cavello stelt is zijn de drukke voorstellingen waarbij de plastische, maar naturalistische figuren dicht op de voorgrond worden geplaatst in een ruimte die te klein oogt om het aantal figuren te herbergen kenmerkend voor tapijten die zijn geweven na 1450. Om de figuren toch allemaal in één ruimte te laten passen, worden de figuren aan de boven- of onderkant van de compositie geplaatst. De ruimtelijkheid die op tapijten in de eerste helft van de vijftiende eeuw te zien was, maakt plaats voor meer chaotische en dynamische composities. Deze stijl wordt door Cavallo de 'barokstijl' van de middeleeuwse tapijtkunst genoemd en zou al deels te zien zijn bij *de Gerechtigheid van Trajan en Herkenbald* in Bern die

¹⁵⁶ Ibid., 59. Cavello stelt dat het voor kunsthistorisch onderzoek ook niet van belang is om de plaats van vervaardiging te weten, aangezien de stilistische kenmerken niets kunnen zeggen over de plaats en andersom.

¹⁵⁷ *Flemish Tapestry*, 22-31. Kartonnen werden door wevers uit verschillende steden gebruikt, daarbij werkten kunstenaars en wevers ook niet hun hele leven op dezelfde plek. Deze twee handelaar-wevers uit Doornik waren tussenpersoon voor de tapijthandelaren de gebroeders Truye, die belangrijke handelaren waren in Atrecht en een commercieel centrum in Brussel hadden.

¹⁵⁸ *Tapestry in the Renaissance*, 33. Zie noot 138.

¹⁵⁹ *Medieval Tapestries*, 60. Om een bepaalde stijl van een stad als weefcentrum te bewerkstelligen moet men zeker weten dat de tapijten in kwestie daadwerkelijk geweven en ontworpen waren op één plaats. Vaak staat in contemporaine bronnen echter opgenomen dat laatmiddeleeuwse tapijten ontworpen werden door kunstenaars uit andere steden dan de stad waar ze geweven werden. Hiervan is Gideontapijtserie een goed voorbeeld.

¹⁶⁰ Ibid., 61. Het is onwaarschijnlijk dat een dergelijk grote commissie, waarvan alle tapijten bij elkaar een oppervlakte van 550 vierkante meter innamen, binnen vier jaar door één weverswerkplaats werd gemaakt. Delen van de tapijtserie werden daarom waarschijnlijk uitbesteed aan andere wevers. Dit konden ook wevers uit andere steden zijn; Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 28. We weten uit documentatie dat verschillende steden vaak tegelijkertijd aan dezelfde opdrachten werkten.

¹⁶¹ Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 29. Binnen dit gebied liggen alle belangrijke tapijtsteden uit de late middeleeuwen: Parijs, Atrecht, Brussel, Rijsel en Doornik.

waarschijnlijk niet ver na 1450 geweven is. Op dit tapijt zijn de voorstellingen nog relatief ruimtelijk vergeleken de voorstellingen die zich buiten afspelen.¹⁶²

Enkele andere tapijten die rond 1460 gedateerd worden en waarbij de neiging zichtbaar wordt om de figuren tegen de oppervlakte te drukken, zijn *Het Verhaal van Alexander de Grote* in Genua (afb. 2.14), *De Wraak van Onze Heer* (afb. 2.16) in het Metropolitan Museum in New York en *de Zwaanridder*-tapijten.¹⁶³ Bij de tapijtserie van het *Verhaal van de Trojaanse Oorlog* (afb. 2.15), waarvan enkele tapijten zijn opgenomen in de collectie van het Metropolitan Museum, is volgens Cavello deze 'barokstijl' volledig ontwikkeld. Naar deze tapijten wordt verwezen in betalingsdocumenten uit 1472, 1476 en 1488 en zijn waarschijnlijk in de late jaren '1460 ontworpen. Dit zou betekenen dat de stijl van *de Zwaanridder*-tapijten, overeenkomt met de stijl die werd gehanteerd tussen 1450 en de late jaren '1460. Dit correspondeert met de datum van het betalingsdocument uit 1462, maar zegt niets of dit ook daadwerkelijk de tapijten zijn die geweven waren voor Filips de Goede. Kartons werden, zoals blijkt uit de betalingsdocumenten van de tapijtserie *Verhaal van de Trojaanse Oorlog*, namelijk meerdere keren gebruikt om verschillende sets te verwaardigen.

Een stilistisch onderzoek naar tapijten die dicht bij de stijl van de behandelde tapijten in staan en ook verbonden kunnen worden aan de patronage van Filips de Goede, zou bij kunnen dragen aan het oplossen van het vraagstuk. Het is weliswaar bekend dat de tapijthandelaar en producent Grenier een aanzienlijk aantal tapijtseries leverde aan Filips de Goede: *De daden van Alexander de Grote* in 1459, *de Passie van Christus* in 1461 en het *Verhaal van Esther en Ahasverus* in 1462. Tapijten met dezelfde onderwerpen zijn in verschillende collecties van musea te vinden, maar net als bij de *Zwaanridder*-tapijten is er geen bewijs dat ze daadwerkelijk onderdeel waren van de series die voor Filips de Goede bedoeld waren.¹⁶⁴ Het dateren van tapijten op stilistische grond zonder de juiste documentatie blijft hierdoor problematisch.¹⁶⁵ Dit is waarom deze tapijten ook geen uitkomst bieden.

Een tapijt met gelijke stilistische kenmerken als *de Zwaanridder-tapijten* en waarvan op basis van documentatie een zekere datering kan worden gegeven, is het tapijt *De Bevrijding van de Heilige Petrus* in het Musée Cluny (afb. 2.17).¹⁶⁶ Het tapijt is het vijfde deel uit de serie *Het Leven van de Heilige Petrus* dat in 1460 werd besteld door Guillaume de Hellande, de bisschop van Beauvais.¹⁶⁷ Zowel het tapijt met Petrus als de Zwaanriddertapijten verbeelden een

¹⁶² *Medieval Tapestries*, 48-49.

¹⁶³ *Medieval Tapestries*, 45-50. Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 31. Bourgondische tapijten bevatten monumentale figuren met expressieve gezichten, geplaatst op de voorgrond van de compositie. Tot ongeveer 1460 waren de figuren ook vrij statig van nature; later komt er meer beweging in en worden de voorstellingen zelfs verwarrend.

¹⁶⁴ Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 30; *Medieval Tapestries*, 67; *Tapestry in the Renaissance*, 3-4. We weten dat acht maanden voordat de tapijtserie van *Alexander de Goede* was verkocht aan Filips de Goede door Grenier, de zoon en neef van Grenier de ontwerpen van de *Alexander* tapijten en enkele andere onbekende tapijten naar het hof van hertog Francesco in Milaan gebracht. Onbekend is of dit tot een daadwerkelijke commissie heeft geleid.

¹⁶⁵ Wilson, *The Power of Textiles*, 18. De auteur geeft een overzicht van kunsthistorici die het probleem van datering en toeschrijving van overgeleverde tapijten.

¹⁶⁶ Joubert, *La Tapisserie Médiévale*, 27-28. In haar stilistische onderzoek naar het tapijt Musée Cluny ziet ze overeenkomsten met het *Heilige Petrus* tapijt en de *Zwaanridder* fragmenten; *La tapisserie tournaisienne au xve siècle*, 13-16. De *Zwaanridder* fragmenten is samen met het tapijt in Cluny geplaatst binnen een groep tapijten die op basis van stijl gedateerd worden tussen 1455 en 1465 geplaatst worden.

¹⁶⁷ Joubert, *La Tapisserie Médiévale*, 17-35; *Medieval Tapestry*, 216; *Flemish Tapestry*, 31. Aangenomen wordt dat dit tapijt in Musée Cluny daadwerkelijk een tapijt is uit de set die door Guillaume de Hellande werd besteld.

mengeling van Romaanse en gotische architectuur met blauwe en rode daken, op de blauwe puntige torens zijn vaandels bevestigd en de nok van de rechte daken is voorzien van een gouden bloemenmotief. Het bloemenmotief in laagrelief op de grote blauwe koepeltoren op het *Petrus*-tapijt komen terug in de kleine torens op de tapijten in Krakau en Wenen. Het blonde, opbollende krullende haar van de engel die Petrus bevrijdt, is vrijwel gelijk aan het haar van Elias op het Krakau fragment. Gelijkenissen zijn ook te zien in de lange, stijve vingers van de figuren op beide tapijten en de voeten van Petrus en Elias, met de gekromde tenen en voetzool. Petrus en de engel hebben verder dezelfde hangende, kleine monden en de zware, halfdichte oogleden. De overeenkomsten zijn dus groot.

Door overeenkomsten in compositie en stijl tussen de Zwaanriddertapijten in het MAK en het Wavel kasteel en contemporaine kunstwerken van Rogier van der Weyden en zijn omgeving en andere tapijten die rond 1460 zijn vervaardigd, kan geconcludeerd worden dat in ieder geval het ontwerp van de Zwaanriddertapijten rond 1460 vervaardigd is. Deze bevindingen maken het aannemelijk dat de overgeleverde tapijten ofwel geïdentificeerd kunnen worden als de tapijtserie die Filips de Goede in 1462 liet vervaardigen of een kopie zijn van de tapijtserie. Met deze aanname in gedachte zal in het volgende hoofdstuk worden aangetoond dat deze tapijten in het MAK en Wavel kasteel geplaatst kunnen worden binnen de kruistochtambities en ridderlijke aspiraties van Filips de Goede.

Hoofdstuk 3

De historische- en politieke context van de Zwaanriddertapijten van Filips de Goede

In dit hoofdstuk zal de relatie tussen de Zwaanriddertapijten, de kruistochtambities en ridderlijke aspiraties van Filips de Goede uiteengezet worden. Het feit dat het verhaal van de Zwaanridder op één van de duurste kunstmedia van de late middeleeuwen werd afgebeeld, geschonken werd aan de kardinaal die betrokken was bij het organiseren van een nieuwe kruistocht en dat het verhaal van de Zwaanridder een rol speelde tijdens het *Feest van de Fazant*, dat georganiseerd werd ter aankondiging van de nieuwe kruistocht van Filips de Goede, wijst op een relatie tussen het Zwaanridderverhaal en de kruistochtambities van Filips de Goede. De ridderlijke idealen, die in relatie staan tot de kruistochtambities van de hertog, krijgen ook uitdrukking op dit tapijt. Om de relatie tussen het tapijt, aspiraties en ambities van de hertog te kunnen duiden zullen allereerst de kruistochtambities van Filips de Goede uiteengezet worden, waarbij het *Feest van de Fazant* in 1454 een belangrijke rol speelt in de uiting van zijn aspiraties. Vervolgens zal omschreven worden waarom de Zwaanridder een relatief grote rol speelde tijdens dit feest. Vervolgens zal worden uitgelegd hoe de tapijtserie qua inhoud en als diplomatiek geschenk past binnen de periode waarin de kruistochtambities van Filips worden omgezet in

daadwerkelijke kruistochtplannen en hij verschillende kunstwerken liet vervaardigen die zijn kruistochtambities moesten articuleren naar de buitenwereld.

3.1 De kruistochtambities van Filips de Goede

De interesse in en het verlangen naar een kruistocht hield Filips de Goede en zijn voorouders al bezig. Toen in 1453 Constantinopel in de handen de Ottomaanse sultan Mohammed II viel, was het moment voor Filips de Goede daar om zelf op kruistocht gaan. De dreiging van het oprukken van de Ottomanen in het Byzantijnse rijk kan geplaatst worden binnen de grotere strijd tegen de Islam en verlangen van christelijke vorsten en pausen om het Heilige Land te heroveren en het Christendom aldaar te herstellen. Deze ambitie werd aangewakkerd nu de hoofdstad van het Byzantijnse rijk in de handen van de Ottomanen was gevallen.¹⁶⁸ Elizabeth Moodey stelt dat in de ogen van de kroniekschrijvers van de hertog Constantinopel de meest nobele stad was. Oliver de la Marche, hofkronieker aan het Bourgondische hof, schrijft in zijn *Mémoires* uit ca. 1480 over '[...]l'Empereur de Constantinople, vivant, la plus noble personne du monde [...]'.¹⁶⁹ De Byzantijnse keizers die daar gezeteld waren, werden namelijk al eeuwen op basis van erfelijkheid geïnstalleerd en dat gaf waardigheid aan de stad en het Rijk. Daarbij werd de stad gezien als één van de vijf patriarchaten van de vroegchristelijke kerk. Doordat de islamitische legers Antiochië, Alexandrië en Jeruzalem al hadden bezet, waren alleen Rome en Constantinopel nog over als christelijke hoofdsteden.¹⁷⁰ Nu deze stad gevallen was, werd dit gezien als een bedreiging voor het gehele Christendom buiten het Europese continent en indirect voor het Christendom zelf. Het terugveroveren van Constantinopel werd door Filips niet gezien als een doel op zich, maar als de sleutel naar de herovering van het Heilige Land. Constantinopel was daarmee niet het einde van de kruistocht die hij en zijn tijdgenoten wilden organiseren, maar de poort tot het herstel van het Christendom in Jeruzalem, de bakermat van het Christendom.¹⁷¹

Zoals is betoogd door Richard Vaughan, groeide Filips op aan een hof dat zou zijn getekend door de kruistocht. Als vijfjarige jongen speelde Filips de Goede verkleed als Turk in de tuinen van het paleis van Hesdin, in een kostuum dat was meegebracht door zijn vader, Jan Zonder Vrees, uit Nicopolis.¹⁷² Filips werd geboren in het jaar van de kruistocht naar Nicopolis in 1396, die werd georganiseerd door zijn grootvader Filips de Stoute en zijn vader Jan Zonder

¹⁶⁸ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 3. De militaire dreiging van het Christendom door de Islam in het Middellandse Zeegebied was een pan-Europese zorg. Moderne visies op de vijftiende eeuwse Europa zouden deze dreiging relativeren, aangezien de schade aan het Byzantijnse rijk vooral symbolisch was en het westerse Christendom in Europa niet werd bedreigd door de Islam. Voor Filips en andere Europese vorsten voelden de dreiging wel realistisch.

¹⁶⁹ Ibid., 125. Moodey baseert deze aanname op een citaat uit *Mémoires d'Oliver de la Marche* over de vergelijking tussen de keizers in het Byzantijnse keizerrijk die de troon erfden en de gekozen keizers in het Heilige Roomse rijk. Hierdoor hadden de Byzantijnse keizers volgens de la Marche een meer nobele status. Andrianopel (het huidige Edirne) wordt in dezelfde tekst gewoon 'Andernopoli' genoemd. Met de informatie dat de meest nobele man volgens de la Marche gezeteld was in 'Constantinoble' en andere steden geen bijnaam kregen concludeert Moodey dat Constantinopel destijds gezien werd als de meest nobele stad; Marche, *Mémoires d'Oliver de la Marche*, deel 2, 336.

¹⁷⁰ Chippis Smith, *The Artistic Patronage*, 128. Oliver de la Marche, hofkronieker van het Bourgondische hof, stelde dat deze keizerlijke titel de meeste nobele van alle titels was, omdat het teruggeleid kon worden naar Augustus, Marcus Aurelius en Constantijn terwijl de Heilige Roomse keizer slechts een gekozen functie was.

¹⁷¹ Moodey, *Illuminated Crusading Histories*, 146-147.

¹⁷² Vaughan, *Philip the Good*, 268; Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 103. Tijdens zijn gevangenschap in Nicopolis kocht Jan Zonder Vrees een Ottomaans kostuum voor zijn zoon Filips de Goede.

Vrees.¹⁷³ Het feit dat zijn vader daadwerkelijk op kruistocht was geweest en gevangengehouden werd door Sultan Bayezid I zal volgens Brown en Small de interesse van de hertog in de kruistocht hoogstwaarschijnlijk hebben aangewakkerd.¹⁷⁴ Zoals Moodye al stelde werd het militaire verlies van zijn vader blijkbaar niet gezien als mislukking. Naast de spirituele voordelen, had de kruistocht de daadkrachtige Bourgondische hertogen namelijk op de kaart gezet bij andere Europese vorsten. Hierdoor werd het organiseren van een kruistocht gezien als een onderneming die altijd in het voordeel van de vorst werkte, ongeacht het succes.¹⁷⁵ Naast deze familiale verbinding met de kruistocht zullen volgens Moodye ook de 'oprechte' vroomheid van de hertog, zijn behoefte om zowel zijn voorouders als tijdgenoten te willen overtreffen op politiek gebied en de eventuele wreking van zijn vaders nederlaag hebben bijgedragen aan zijn kruistochtambities. Zijn ijver was in ieder geval zo groot dat hij decennia besteedde aan het plannen van een kruistocht.¹⁷⁶ Moodye en Jacques Paviot omschrijven de periode tussen 1419 -1449 als de praktische fase van verkenning en de periode van 1451-1465 als de publieke fase waarin Filips zijn plannen openbaar bekend maakte.¹⁷⁷

Al vroeg in zijn regeerperiode liet Filips de Goede verschillende expedities uitvoeren naar onder andere Pruisen, Rusland, het Krimgebied, Constantinopel, Rhodos, Jeruzalem, Caïro en Kreta. In één van de reisverslagen worden bepaalde gebieden, zoals het Gallipoli peninsula tussen gelegen tussen huidig Griekenland en Turkije, omschreven als potentiële kruisvaartplaatsen. De hertog liet zelfs zijn aanwezigheid in Jeruzalem vastleggen door in 1437 een glas-in-lood raam met zijn wapen in de kerk van Onze Vrouwe bij de berg Sinaï te laten plaatsen en gaf financiële steun voor de (weder)bouw van twee kerken in Nazareth en Bethlehem.¹⁷⁸ Vanaf 1440 mengde de hertog zich ook daadwerkelijk op militair gebied in de strijd

¹⁷³ Ibid, 268; Paviot, "Crusading in the Fifteenth Century," 70. In vergelijking wat op andere hoven gebeurde met betrekking op de kruistochten, was het Bourgondische hof de grootse verzamelaarsplaats van oude kruistochtt verhalen, idealen en ambitie. De kruistochtraditie van de Valois-Bourgondische hertogen werd gestart door Filips de Stoute aan het einde van de veertiende eeuw. De Bourgondische hertog, de hertog Lodewijk van Orleans; neef van Filips en broer van de Franse koning Karel VI en Johan van Gaunt, de hertog van Lancaster besloten samen om Nicopolis te heroveren. Om deze expeditie uit te voeren moesten zij echter aan de koningen van Frankrijk en Engeland vragen om een nieuwe kruistocht te organiseren om Jeruzalem te bevrijden. De expeditie van de hertogen was hierdoor een onderdeel (*passagium particulare*) geworden van de grote kruistocht (*passagium generale*) van de Franse en Engelse koning.

¹⁷⁴ Small, *George Chastelain*, 96-97. De herinnering van het leiderschap van Jan Zonder Vrees tijdens de Bourgondische bijdrage aan een kruistocht onder de Franse vlag, heeft een belangrijke rol gespeeld in de kruistochtambities van Filips de Goede; DeVries, "The Failure of Philip the Good," 159-160; Moodye, *Illuminated Crusader Histories*, 103. De gevangenschap van Jan Zonder Vrees door de Sultan was waarschijnlijk minder dan traumatisch voor hem. Toen hij terugkeerde naar Bourgondië bracht hij meer dan honderd tapijten, enkele pijlen en bogen, zoutstelen en zelfs een paar kinderen mee, om deze te laten dopen. Filips de Goede was zelf de peetvader van deze kinderen.

¹⁷⁵ Moodye, *Illuminated Crusader Histories*, 100-101. In een stuk kruisvaartliteratuur *Épître lamentable* [...] geschreven door Philippe de Mézières na 1396, gericht aan Filips de Stoute, wordt door de auteur gezegd dat er geen grotere daad mogelijk is dan het een kruistocht organiseren als teken van dienstbaarheid naar God. In 1402 waren veranderden de vooruitzichten voor het Westen, toen de sultan gevangen werd genomen en daar overleed. Dit zorgde ervoor dat er enkele jaren geen Ottomaanse dreiging was. Gevolglijk, groeide de interesse in een kruisvaart weer bij de Bourgondische hertogen.

¹⁷⁶ Moodye, *Illuminated Crusader Histories*, 103-104. Net als elke toegewijde christen vereerde Filips Jeruzalem als de Heilige Stad. Door de afstand en zijn bezigheden was hij zelf niet in staat om een pelgrimage te maken naar deze stad, waardoor hij enkel donaties kon maken aan christelijke organisaties in de stad en anderen voor hem op pelgrimage kon sturen. Daarbij gaf hij financiële steun aan de bouw van een kerk in Nazareth, het herstel van de kerk op de geboortegrot van Christus in Bethlehem en zond hij hout vanuit Venetië naar deze stad toen de moslims deze kerk verder hadden afgebroken. Hieruit zou volgens Moodye de oprechte vroomheid van de hertog blijken; Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 113. Opgevoed met verhalen van zijn vader en opvoeders over een overwinning die er nooit gekomen, groeide Filips volgens Chipps Smith dromend over een wreking op.

¹⁷⁷ Moodye, *Illuminated Crusader Histories*, 103. Moodye ondersteunt de indeling van fasen die Jacques Paviot beschrijft in zijn boek *Les ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient* uit 2003.

¹⁷⁸ Vaughan, *Philip the Good*, 268-270. In 1421 zond hij Guillebert de Lannoy naar Pruisen, Rusland, het Krimgebied, Constantinopel, Rhodos, Jeruzalem, Caïro en Kreta voor een strategische verkenningstocht. Het professionele en militaire karakter van de missie wordt duidelijk in Guilleberts omschrijving waarin de bezochte gebieden als potentiële kruistochtplaatsen omschrijft. Deze missie werd uitgevoerd in opdracht van de hertog en koning Hendrik V van Engeland die in 1421 nog een

tegen de Islam.¹⁷⁹ Op 8 mei 1441 vertrok vanuit Sluis de nieuw opgerichte Bourgondische vloot in opdracht van Filips de Goede naar Griekenland om de christelijke orde van de Hospitaalridders op Rhodos te helpen in hun strijd tegen de Egyptische Mammelukken. Filips zwaaide zijn vloot persoonlijk uit. Volgens Richard Vaughan zou deze vloot door de hertog opgericht kunnen zijn in opdracht van Paus Eugenius IV, die de Byzantijnse keizer beloofd had Constantinopel te beschermen tegen de Ottomanen. In 1444 zond Filips nog een vloot naar het Bourgondische rijk, waar hij de Poolse en Hongaarse kruistochtlegers zou steunen in hun strijd tegen de Ottomaanse dreiging in oostelijk Europa.¹⁸⁰

In de eerste week van mei in 1451, tijdens de kapittelbijeenkomst van de door Filips opgerichte Orde van het Gulden Vlies in Mons, werd het kruistochtverlangen van Filips nog verder aangewakkerd. De geruchten over de aanval op Constantinopel door sultan Mohammed II hadden namelijk de hertog bereikt. Daarbij werd zijn verlangen nog meer versterkt door de preek van Je(h)an Germain, bisschop van Chalon-sur-Saône en kanselier van de Orde van het Gulden Vlies.¹⁸¹ Hij werkte als kruisvaarttheoreticus voor Filips en in 1437 sprak hij al over de noodzaak van een nieuwe kruistocht aan het hof van Hesdin.¹⁸² Tijdens de kapittelbijeenkomst op 2 mei 1451 speelde hij nog verder in op de kruisvaartverlangens van de hertog in zijn preek die in het teken stond van de verwaarlozing van het christelijk geloof en een nieuwe kruistocht.¹⁸³ Filips en zijn ridders waren geroerd en de hertog zond na de kapittelbijeenkomst consulaten naar de Paus, de Heilige Roomse keizer, koningen van Engeland, Frankrijk, Napels, Hongarije en Polen, die het verhaal van Germain moesten navertellen en allianties moesten vormen voor een eventuele expeditie.¹⁸⁴ Filips eerste echte stap naar een kruistocht begon zo als een gezamenlijk initiatief met de ridders van de Orde van het Gulden Vlies. Tijdens deze kapittelbijeenkomst werd ook

bondgenoot was van de Bourgondische hertog. Guillebert deed persoonlijk verslag van zijn bevindingen aan het hof van de Engelse koning in Londen. Aangemoedigd en beloond door de hertog, vetrokken in 1437 enkele Bourgondische edelen naar Jeruzalem. Van deze reis werd ook een verslag geschreven voor de hertog en in 1437; zie noot 9 voor de bouw van de kerken.

¹⁷⁹ Ibid., 268. In de tweede helft van de regeerperiode van Filips de Goede (1440-1454) begonnen zijn externe ambities zijn interne ambities te vervangen. Doordat Brabant en Holland geannexeerd waren en de oorlog tussen Frankrijk en Engeland was tot een einde gekomen, kon de hertog het zich veroorloven om zich te mengen in affaires ver buiten zijn rijk. Hiermee kon hij zijn aanzien vergroten in de ogen van andere Europese vorsten.

¹⁸⁰ Vaughan, *Philip the Good*, 271-272. De missie, onder leiding van Waleran de Wavrin, om de Ottomanen tegen te in hun oversteek van de Bosporus zodat zij niet de andere kruistochtlegers konden aanvallen, was echter een mislukking.

¹⁸¹ Ibid., 296. Moodey, 3-4. Je(h)an Germain was een trouwe bisschop van Filips de Goede. Tijdens het concilie van Basel in 1433 verdedigde deze bisschop de superioriteit van Filips de Goede tegenover andere vorsten. Hij citeerde niet alleen de christelijke deugden, macht en rijkdommen van hertog, maar gaf hem ook vele titels. Daarbij wees hij de aanwezigen ook op de status van Bourgondië als zelfstandig koninkrijk van de zesde en tiende eeuw. Daarbij zou de Franse koning Clovis, de aanleiding van de kerstening van het koninkrijk Frankrijk, zich bekeerd hebben op advies van zijn Bourgondische vrouw, Clothilda van Bourgondië. Deze claims gaven Filips moreel gewicht en een betere plek tijdens het concilie.

¹⁸² Paviot, "Crusading in the Fifteenth Century," 71-72. Het is onbekend hoe hij geïnteresseerd raakte in de kruistocht. Wel bekenend is het feit dat Filips de Goede hem in 1433 al voorzag van een kopie van de Koran en het leven van Mohammed.

¹⁸³ Brown en Small, *Court and Civic Society*, 158. Zijn preek nam hij later op in zijn 'book of virtues of Philip, the duke of Burgundy and Brabant die hij wijdde aan Karel de graaf van Charolais.

¹⁸⁴ Vaughan, *Philip the Good*, 296. Paviot, "Crusading in the Fifteenth Century", 72. Vier dagen later gaf hij een preek noemde hij het vreselijke isolement van de militante kerk, de verovering van de Moren in Syrië, de ontheiliging van de Heilige plaatsen zoals Jeruzalem, de Islamitische aanval op Griekenland en Rhodos en de verovering van de Ottomanen in delen van Azië en Griekenland. Hij betreunde het gebrek aan interesse door de Christenen in de afgelopen twee eeuwen en herinnerde de ridders en de hertog aan de overwinningen van Godfried van Bouillon en Franse koningen. Hij maande op vrede tussen de Christenen op het Europese continent en een leger dat zou luisteren naar een gezaghebber om de strijd tegen de ongelovigen weer op te pakken; Brown en Small, *Court and Civic Society*, 158-159. In de aanwezig van de ridders de hertog enkele van zijn werken die hij had samengevoegd met als doel het christelijke geloof te vieren en te verhelderen en het de onheuse sekte van Mohammed II te ontkrachten. Hij gaf de hertog nog een ander boek en een kaart van alle gebieden die ooit christelijk waren uit zijn *Mappenmonde spirituele*, een traktaat over de Apologeten (de verdedigers van het christelijke geloof).

besloten om een feest te organiseren om de andere edelen te vragen om steun voor de kruistocht.¹⁸⁵

Het daadwerkelijk organiseren van een kruistocht en het feest werd echter uitgesteld door de onrust in het Bourgondische rijk. De stad Gent was namelijk in 1452 in opstand gekomen tegen de hertog en in de maanden naar de aanloop van de val van Constantinopel, moest Filips de Goede zich volledig toewijden aan het onderdrukken van deze rebellie. Pas na de vrede met Gent in juli van dat jaar kon Filips zich eindelijk toeleggen op een langverwachte kruistocht.¹⁸⁶ Op 11 november 1453 ontvangt Filips de Goede in een brief van Paus Nicolaas V, aan hem bezorgd door Jean Jouffroy, met het nieuws dat Constantinopel gevallen is. Daarbij had zijn kruistocht verlangen, nu Constantinopel gevallen was, een concreet doel gekregen. In deze brief vraagt de Paus de hertog om hulp 'als zoon van de kerk'. In een tweede brief die door Jouffroy werd overhandigd, stonden dreigementen van Mohammed II aan het adres van Filips de Goede: de sultan (Filips wist niet dat de brief niet daadwerkelijk van de Sultan kwam) zou de legers van Filips net zo behandelen als zijn vaders legers in 1396. Moodey stelt dat naast de positieve politieke ervaring van een kruistocht, zijn devotie voor orthodoxie en christelijke eenheid binnen de Katholieke kerk en de dreigementen van de Sultan maakten dat de hertog meer vastberaden was dan ooit tevoren om, zelfs persoonlijk, op kruistocht te gaan.¹⁸⁷

3.2 De Zwaanridder en het Banket van de Fazant

Nadat Paus Nicolaas V op 30 september aankondigde op kruisvaart te gaan, maakte Filips de Goede snel zijn kruistochtintenties aan hem bekend door een kleine vloot naar de paus te zenden in november 1453 en startte de organisatie voor het *Feest van de Fazant* dat zou plaatsvinden op 17 februari 1454 in Rijsel.¹⁸⁸ Tijdens dit feest kondigde de hertog zijn kruistochtplan publiekelijk aan in de vorm van een gelofte. Zijn gelofte werd gevolgd door ongeveer honderd andere edelen en ridders van het Gulden Vlies.¹⁸⁹ Het banket was een exclusief evenement. De genodigden waren de grootste en machtigste families uit de hertogelijke territoria, maar de aankondiging van de kruistocht was volgens Small en Brown voor

¹⁸⁵ Paviot, "Crusading in the Fifteenth Century," 73. Deze orde was immers opgericht om de eer en toename van het Katholieke geloof en ter verdediging van de Katholieke Kerk. Small, *George Chastelain*, 96. Door het organiseren moest de steun van andere edelen verzekerd worden. Brown en Small, *Court and Civic Society*, 158 noot 60 en 50-51. Zoals Olivier de la Marche beschrijft in zijn memoires raakt tijdens het Feest van de Fazant in gesprek met een ridder die aanwezig was op de kapittelbijeenkomst in 1451 in Mons. Volgens deze ridder zou de hertog hier al het besluit hebben gemaakt dit te organiseren

¹⁸⁶ Vaughan, *Philip the Good*, 296-297. DeVries, "The Faillure of Philip the Good," 159-160. Hoewel Filips al jaren zijn interesse in kruistochten uitte, kon hij op het moment dat hij gevraagd werd om mee te doen aan de kruistocht tegen de Ottomanen door Giovanni Capistrano niet thuisgeven totdat de Gentse Opstand voorbij was.

¹⁸⁷ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 126-128. Volgens Moodey zou de sterkste drang van de hertog voor het daadwerkelijk ondernemen van deze kruistocht het dreigement van de sultan zijn geweest.

¹⁸⁸ Small, *George Chastelain*, 96-97. Paviot, "Crusading in the Fifteenth Century," 73. De organisatie van het feest werd in de handen geleefd van Olivier de la Marche, Jean Lannoy en Jean Boudait. Brown en Small, *Court and Civic Society*, 38-39. De organisatie van het feest bestond enkel uit hertogelijk personeel. Dit was uitzonderlijk, omdat de meeste hoffeesten ook om stedelijke organisatie vroeg.

¹⁸⁹ Brown en Small, *Court and Civic Society*, 36. 220 geloften werden opgehaald, waarvan 107 tijdens het feest. Sommige geloften bestonden uit uitzinnige voorwaarden, waardoor veelal door historici werd aangenomen dat deze geloften niet als oprecht werden geïnterpreteerd door historici. De lang bestaande interesse in de kruistocht door Filips de Goede en de praktische stappen die hij ondernam voor en na het feest, suggereren juist een meer dan serieuze houding tegenover deze aangekondigde kruistocht. De geloften kunnen gezien worden als een bindend middel; Vaughan, *Philip the Good*, 297-298. Het feit dat deze geloften allemaal werden opgeschreven, duidt op de ernst van de hertog en zijn gevolg om deze kruisvaart daadwerkelijk uit te voeren

een groter publiek bedoeld: Franstalige verslagen werden onder andere geschreven door George Chastelain en Mathieu d'Escouchy en brieven van aanwezigen over de weelderigheid van het feest werden verspreid. De hertogelijke secretaris Jean de Molesmes schreef bijvoorbeeld een Franstalige brief naar de burgemeester van Dijon over de ceremonie en dat het onvergelijkbaar was met elk ander feest ooit gegeven. Om de stedelijke wereld te informeren over de kruistochtambities van de hertog werden naderhand processies georganiseerd in Bourgondische steden, zoals Dowaaï, die kruistocht aankondigden.¹⁹⁰ In het eerstehands verslag van Oliver de la Marche blijkt de extravagantie van het feest dat bestond uit kunstzinnige *entremets* (een vermakelijkheid in de vorm van een gerecht of driedimensionaal kunstwerk dat tussen (entre) de gangen (mets) gepresenteerd werd) en toneelspelen die allemaal verwijzingen waren naar de kruistocht en de dreiging van de Ottomanen.¹⁹¹ Een grote rol werd tijdens dit feest, en de aanloop ernaartoe, toegeschreven aan de Zwaanridder.

Als opbouw naar het grote banket organiseerde Adolf van Kleef-Ravenstein, de neef van Filips en zoon van hertog Adolf I van Kleef, een groots diner waar hij aankondigde dat de Zwaanridder (in de persoon van Adolf van Kleef zelf) het zou opnemen tegen alle uitdagers bij een steekspel op de dag van het Feest van de Fazant.¹⁹² Dankzij de *Chronique* van Mathieu d'Escousy weten we dat op dit diner ook een Zwaanridder *entremet* aanwezig was. Een schitterend, zilveren tafelstuk in de vorm van een Zwaan die een boot voortrok met daarin in de Zwaanridder die het wapen van Kleef droeg, bewoog zich volgens d'Escouchy over de tafel.¹⁹³ Waarschijnlijk werd de boot ofwel door poppenspelers mechanisch of door poppenspelers onder de tafel over de nagebootste rivier bewogen.¹⁹⁴ Op de dag van het Feest van de Fazant werd Adolf van Kleef begeleid naar de plek waar hij in zijn harnas werd gehesen in de aanwezigheid van de Bourgondische hertog, de graaf van Charolais (later Bourgondische hertog Karel de

¹⁹⁰ Brown en Small, *Court and Civic Society*, 36 en 38. Hoewel Oliver de la Marche zijn *Memoires* pas in 1480 samenstelde, schreef hij zijn verslag waarschijnlijk al eerder, maar baseerde dit met toestemming van het hof op een ander 'officieel' verslag; Emerson, "Who Witnessed," 124-137. De verslagen van de la Marche en d'Escouchy zijn vrijwel identiek aan elkaar. Emerson suggereert dat deze verslagen gebaseerd zijn op een 'officieel' verslag dat circuleerde in Bourgondische kringen. Dit wordt volgens haar ondersteund door nog drie versies van de beschrijving van het feest in drie individuele manuscripten, BNF fr. 11594 (geschreven na 1463), BNF fr. 5739 (geschreven na 1463) en BR IV 1103 (geschreven rond 1455).

¹⁹¹ Brown en Small, *Court and Civic Society*, 37; Normore, *A Feast for the Eyes*, 22; De verschillende *entremets* worden beschreven in de kronieken van Chastelain, één van de organisatoren van het banket en Mathieu d'Escouchy, een aanwezige gast. Beiden spreken over verschillende *entremets* in hun beschrijvingen van het feest. De drie hoofdtafels van het feest waren voorzien van vijftien objecten in de vorm van fonteinen, automaten, zoutvaten en standbeelden die allemaal gespecificeerd kunnen worden als *entremets*. Daarnaast werden verschillende muzikale stukken en toneelstukken opgevoerd door professionals en edelen.

¹⁹² Vaughan, *Philip the Good*, 162 en 290. De zonen van hertog Adolf I van Kleef (hertog van Kleef 1417-1448) en Maria van Bourgondië (zus van Filips de Goede), Adolf en Jan (hertog van Kleef 1448-1481) van Kleef brachten als kinderen enkele langere perioden door aan het hof van Filips de Goede. Later werden zij beide lid van de Orde van het Gulden Vlies.

¹⁹³ Moody, *Illuminated Crusader Histories*, 129; d'Escousy, *Chronique de Mathieu d'Escousy*, 116-118. "[...]avec la declaracion des veulx pour aler en Turquie, qui y furent fais, tant par ledit duc de Bourgoingne, le comte de Charolois, son filz, comme aultres princes, barons et grans seigneurs, avec pluseurs chevalliers et escuiers de grant auctorité [...]. Le commencement desdiz banquez, sy fut par un joustes qui se fist icelle ville de Lille, le XVIIe jour de ferver [...] et laquelle avoit esté criée à ung banquet fait par le duc de Clèves, environ XVIII jours paravant." ([...] met de verklaringen op de fazant om naar Turkije te gaan, die daar werden gedaan [tijdens het Banket van de Fazant] zowel door de genoemde hertog van Bourgondië, de graaf van Charolois, zijn zoon, als andere prinsen, baronnen en grootheren, met de hulp van vele ridders en ruiters van grote autoriteit [...]. Het begin van het genoemde banket werd vooraf gegaan door een steekspel dat plaatsvond in de stad Rijsel op de zeventiende dag van februari [...] dat was aangekondigd op een banket georganiseerd door de hertog van Kleef ongeveer 18 dagen daarvoor).

¹⁹⁴ Normore, *A Feast for the Eyes*, 23-25. Een gelijksoortig Zwaanridder-entremet wordt omschreven in de *Viander*, een invloedrijk kookboek uit de veertiende eeuw dat tot in de vijftiende eeuw gekopieerd en herschreven werd. Het wordt ingedeeld in de categorie *entremetz de painterie*. Het begrip 'geschilderd' moet in dit geval ruimer genomen worden dan een tweedimensionaal geschilderd oppervlak. Het entremet van de Zwaanridder bestond uit een houten doos met wielen met daarin een loden kist gevuld met water waarop een met hermelijnbont bezette boot dreef waaraan een zwaan vast zat met een gouden ketting. De boot bewoog over een rivier nagebootste rivier door poppenspelers in de doos.

Stoute) en zoon van Filips en de Bastaard van Bourgondië. De hertog van Kleef liep achteraan de stoet en hield in zijn hand een gouden ketting waaraan een grote zwaan vastzat, met een gouden kroon om zijn nek. Hieraan hing het wapen van Kleef. De winnaar van het toernooi kreeg van enkele edele dames, waaronder de vrouw van de Bourgondische hertog, Isabella van Portugal, als prijs een gouden zwaan aan een gouden ketting met daaraan een robijn uitgereikt.¹⁹⁵

D'Escouchy legt in zijn beschrijving van het feest van Adolf van Kleef uit dat de Zwaanridder als *entremet* gekozen werd vanwege zijn band met het huis van Kleef. De nagemaakte rivier waarop de zilveren boot met de Zwaanridder vaart, moest de Rijn voorstellen. Via deze rivier zou volgens de legende de Zwaanridder aankomen bij het kasteel van Kleef, waar hij trouwde met de dochter van de hertogin van Brabant en met wie hij kinderen krijgt van wie de hertogen van Kleef dus afstammen, zoals omschreven wordt in Conrad van Würzburg *der Schwanritter* uit circa 1257.¹⁹⁶ Daarbij zagen de hertogen van Kleef zich als de opvolgers van het uitgestorven huis van Boulogne-Bouillon, het huis van Godfried van Bouillon.¹⁹⁷ Aan het Bourgondische hof was men bekend met het Zwaanridderverhaal zoals dat beschreven stond in de kruistochtcyclus en het zal daarom voor vele aanwezigen geen verrassing zijn geweest dat op de dag van het banket de Zwaanridder zijn entree maakte. De grootvader van deze historische figuur was immers Godfried van Bouillon, de beroemdste kruisridder van de middeleeuwen, en het feest stond in het teken van de kruistochten. Een gevecht tussen een bovennatuurlijke ridder en mythische voorvader van de bekendste kruisvaarder, was bovendien een goede manier om de beste kruisvaarders te rekruteren.¹⁹⁸

3.3 Godfried van Bouillon als kruisridder en zijn relatie tot de Zwaanridder

Godfried van Bouillon, hertog van Lager-Lotharingen, was bekend vanwege zijn succesvolle campagnes om Jeruzalem te heroveren op de Islamitische bezetters. In 1096 leidde hij een groot leger in de Eerste Kruistocht en nadat zij Jeruzalem veroverd hadden in juli 1099, werd Godfried gekozen als de eerste christelijke heerser van het door de kruisvaarders opgerichte koninkrijk van Jeruzalem.¹⁹⁹ Godfried was door zijn status als archetype christelijke kruisvaarder en regionale aantrekkingskracht een gevierd historisch figuur aan het hof van Filips de Goede. Deze populariteit kan afgeleid worden uit het feit dat hij in het bezit was van

¹⁹⁵ Brown en Small, *Court and Civic society*, 40-41. Hier wordt een vertaling gegeven van wat Oliver de la Marche in hoofdstuk 29 schrijft van zijn *Mémoires* over het steektoernooi zelf na het diner van het Feest van de Fazant; *Chronique d'Escousy*, 118. Over de prijs van het toernooi: "[...] et celui qui, pour ce jour, feroit le mieux, au jugement des dames [...] aroit et gaigneroit ung chine d'or, enchainé d'une chaine d'or; et, au boult d'icelle chaine, ung riche rubis, que les dames presenteroient à celui qui l'arroit desserv." ([...] en wie het op die dag het beste zal doen volgens het oordeel van de dames [...] zal opstaan en een gouden zwaan ontvangen, geketend aan een gouden ketting ; en aan het einde van de ketting een rijke robijn, die de dames aan hem zullen presenteren die hen het beste heeft verdiend.)

¹⁹⁶ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 130; d'Escouchy, *Chronique d'Escouchy*, 119.

¹⁹⁷ Gerritsen en van Melle, *van Aiol tot Zwaanridder*, 385; *La Geste Du Chevalier au Cygne*, xii. Na het uitsterven van het huis van Boulogne-Bouillon nam het huis van Kleef de genealogie over en claimde afstammeling te zijn van de Zwaanridder, de grootvader van Godfried van Bouillon.

¹⁹⁸ Blockmans, "Jacques de Lalaing," 55. Toernooien waren van oorsprong momenten voor ridders om hun reputatie op te bouwen en voor vorsten om nieuwe talenten te verwerven voor aan hun hof en in zijn leger; Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 130. Naast dat huis van Adolf van Kleef een afstammeling van de Zwaanridder toe-eigende, was hij ook opgegroeid aan het hof van Filips de Goede, waardoor hij des te beter de symbolische waarde van de Zwaanridder kon begrijpen.

¹⁹⁹ John, *Godfried of Bouillon*, 1-2.

verschillende manuscripten, naast de reeds genoemde kruistochtscycli, en tapijten met Godfried van Bouillon als onderwerp.²⁰⁰ Godfried van Bouillon was voor de Bourgondische hertogen het toonbeeld in de militaire strijd van het Christendom tegen de ongelovigen, vooral in het gevecht tegen de Islam.²⁰¹ Drie jaar voor de strijd in Nicopolis in 1396 had Filips de Stoute zelfs ergens het zwaard van Godfried van Bouillon gekocht.²⁰² Jean Germain gebruikte ook de bekendheid van Godfried van Bouillon tijdens zijn preken over de noodzaak van een nieuwe kruistocht in de aanwezigheid van Filips en zijn hovelingen in 1437 en 1451.²⁰³

Wat deze figuur, naast zijn status als kruisridder, belangrijk maakte voor Filips de Goede was zijn regionale oorsprong: Godfried van Bouillon werd geboren in Boulogne-sur-mer en was de laatste hertog van Lager-Lotharingen, een hertogdom dat later uiteenviel in Brabant, Limburg, Luxemburg, Henegouwen, Namen, Loos, Holland, Gelderland, Jülich en Kleef. Veel van deze noordelijke gebieden waren gedurende de regeerperiode van Filips de Goede onderdeel van het Bourgondische hertogdom geworden.²⁰⁴ De hertog liet in reactie op de geplande kruistocht in 1455 *Les croniques de Jherusalem abregies* schrijven (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2533). Deze *Jeruzalem kroniek* bestaat uit een algemene geschiedenis over de Eerste Kruistocht door Godfried van Bouillon en de inname van Jeruzalem en het verhaal van het verlies van de koninkrijk Jeruzalem en kruistochtstaten Antiochië en Edessa.²⁰⁵ Volgens Moodey zou de hertog met dit manuscript zijn rol als geboren kruisvaarder proberen te verdedigen door zich te presenteren als opvolger van Godfried van Bouillon. In de eerste helft van het manuscript zijn enkele miniaturen zichtbaar die gebeurtenissen vanaf de kruistochten tot aan Filips zelf afbeelden. De tweede helft van het manuscript verbeeldt de stamboom van de heersers van Jeruzalem vanaf Godfried van Bouillon. Hierin wordt volgens Moodey letterlijk en figuurlijk lijn getrokken die de Godfried van Bouillon verbindt met Filips. Ofschoon de genealogische lijn van Godfried van Bouillon stop in de dertiende eeuw, wilde Filips zichzelf als nazaat van Godfried presenteren in dit manuscript. Dit wordt bewerkstelligd door het betrekken van figuren als Hendrik van Bourgondië in de stamboom en de aanwezigheid van zijn kleuren, wapens en motto. Daarbij was het graafschap van Boulogne dat Filips sinds 1423 bestuurde immers het voormalige

²⁰⁰ Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 126. De daden van Godfried van Bouillon waren het onderwerp van minstens twee tapijten die Filips de Goede erfde van zijn grootvader Filips de Stoute. Het leven van Godfried werd ook in verschillende manuscripten verteld. Tijdens de kapittelbijeenkomst in de Sint Pierre in Rijsel in 1431, ontving Filips de Goede een zeer toepasselijk geschenk, een *Livre des Faits de Godefroy de Bouillon*, van valet de chambre Pierre de Longuepée. Daarnaast zou de hertog nog een codex over Godfried van Bouillon hebben laten verluchten met vijftig gouden letter door Jean le Taverier en een onafgemaakte *De Voiage de Godefroi de Bouillon*.

²⁰¹ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 17.

²⁰² Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 126.

²⁰³ Paviot, "Crusading in the Fifteenth Century," 72. Tijdens zijn preek aan het hof van Hesdin in 1437 herinnerde hij zijn luisteraars aan de verovering van Godfried van Bouillon en in 1451 sprak hij, tijdens de kapittelbijeenkomst van de Orde van het Gulden vlies in Mons, over de grote overwinningen van deze hertog.

²⁰⁴ Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 126; Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 17; Brown en Small, *Court and Civic Society*, 3. Tijdens de regeerperiode van Filips breidde het Bourgondische gebied zich uit met de gebieden: Namur (1420), Brabant (1430), Holland, Zeeland en Hainaut (1433) en Luxemburg (1443).

²⁰⁵ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 177; MacEvitt, *The Crusade and the Christian World*, 54 en 98. Antiochië werd veroverd in 1098. Dit gebied werd geassocieerd met de vroegste dagen van het Christendom waardoor het dezelfde Bijbelse heiligheid kreeg als Jeruzalem. Hier werden namelijk de eerste volgelingen van Christus uitgeroepen tot Christenen. Edessa was de eerste Frankische staat in de Levant. De fundatie werd gelegd door Boudewijn van Boulogne, de broer van Godfried van Bouillon, toen hij 1097 de stad van Edessa innam. Hij werd de eerste graaf van deze kruistochtstaat. Dit gebied werd geassocieerd met de vroegste dagen van het Christendom waardoor het dezelfde Bijbelse heiligheid kreeg als Jeruzalem. Hier werden namelijk de eerste volgelingen van Christus uitgeroepen tot Christenen.

hertogdom Lager-Lotharingen waar Godfried van Bouillon ooit heerste, waardoor een zekere politieke continuïteit wordt gecreëerd. De waarde van deze held voor Filips de Goede kan ook afgelezen worden in het zilver met rode wapen van Godfried van Bouillon dat prominent afgebeeld is naast het wapen Filips de Goede in de openingsminiatur van *Chronique de Hainaut*.²⁰⁶

Godfried van Bouillon was slechts één van de vele eerste kruisvaarders, maar door de literatuur die na zijn dood in 1100 werd geschreven, werd hij uiteindelijk één van de bekendste figuren van de middeleeuwen. Zijn grote bekendheid verkreeg hij pas vanaf vroege dertiende eeuw, wanneer hij in de literatuur gescheiden wordt van andere kruisvaarders. Sindsdien wordt hij gezien als de grootste held van de Eerste Kruistocht. Volgens Simon John heeft hij zijn populariteit te danken aan zijn toegeschreven bloedband met de legendarische Zwaanridder. Rond 1180 werden namelijk een aantal nieuwe chansons geschreven ter aanvulling op de *Cycle Rudimentaire: Chanson d'Antioche, Chanson de Jeruzalem* en *Les Chetifs cycle rudimentaire*. Deze nieuwe chansons, de *épopées intermédiaries*, zijn *La Naissance du Chevalier au Cygne, Le Chevalier au Cygne* en *La fin d'Elias*. In deze branches worden enkel het verhaal van de geschiedenis van de familie van Godfried van Bouillon over verschillende generaties verteld en zijn, op enkele historische details na, volledig geromantiseerd. In Godfrieds daadwerkelijke stamboom is hij namelijk ook de zoon van Eustaas II van Boulogne en Ida van Bouillon en heeft hij ook twee broers Eustaas en Boudewijn. Alleen wordt de plaats van zijn daadwerkelijke grootvader en -moeder, Godfried de Bebaarde en Doda ingenomen door de Zwaanridder en zijn vrouw Beatrix.²⁰⁷

Deze Zwaanriddersverhalenzijn waarschijnlijk geschreven en toegevoegd aan de kruisvaartcyclus om Godfried een mythische en goddelijke afkomst toe te schrijven.²⁰⁸ De Zwaanridder verschaftte namelijk een meer glorieuze afstamming dan zijn daadwerkelijke grootvader Godfried de Bebaarde, een destijds gevreesde, controversieel opponent van het Heilige Roomse rijk en de Kerk.²⁰⁹ In het verhaal komen verschillende bovennatuurlijke elementen zoals de verschijning van een Engel en de verschijning van de Zwaanridder aan het hof

²⁰⁶ Vaughan, *Philip the good*, 18; Moodey, *Illuminated Crusader History*, 175-208. In dit hoofdstuk behandelt ze de relatie tussen Filips de Goede en Godfried van Bouillon aan de hand van dit manuscript. Haar conclusie is dat Filips via dit boek de lijn van Godfried van Bouillon naar zichzelf toe wil trekken aan de hand van verdraaiing van geschiedenis en de afbeeldingen in dit boek.

²⁰⁷ John, *Crusading and Warfare in Middle Ages*, 129-142. Historici zouden niet altijd het feit hebben erkend dat in de eeuw na de Eerste Kruistocht, Godfried werd herinnerd en geplaatst naast zijn mede-kruisvaarders Bohemond, Raymond van Toulouse, Tancred, Robert van Normandië en Robert van Vlaanderen. De benoeming van Godfried als eerste Latijnse heersers van Jeruzalem veroorzaakte niet direct een betere reputatie in de ogen van zijn tijdgenoten. Tot de late twaalfde eeuw werd hij door christelijke auteurs gezien als één van de helden van de Eerste Kruistocht. Het is ongeveer rond 1150 dat het verhaal van de Zwaanridder wordt overgezet naar de geschiedenis van de familie van Godfried van Bouillon. Vanaf de dertiende eeuw wordt Godfried steeds vaker apart genomen van de andere kruisridders in literaire teksten. Geen andere significante ontwikkelingen in de perceptie van de Eerste Kruistocht, behalve de connectie met de Zwaanridder, kan aangewezen worden voor deze verandering.

²⁰⁸ Gerritsen en van Melle, *van Aoil tot Zwaanridder*, 384.

²⁰⁹ Mickel, "The Old Crusade Cycle," 36. Godfried de Bebaarde was op verschillende momenten in de elfde eeuw een geduchte tegenstander en bekend figuur in Europa; John, *Godfrey of Bouillon*, 18-28. Godfried II was hertog van Opper-Lotharingen en zijn carrière had een grote impact op de rijkdommen van het huis van Ardenne-Bouillon. Een groot deel van regeerperiode van Hendrik III, de Duitse koning (vanaf 1039) van Heilige Roomse keizer 1046-1056) werd gekarakteriseerd door de vijandschap tussen hem en Godfried de Bebaarde. Dit vijandschap ontstond nadat Hendrik III Lager-Lotharingen niet aan Godfried schenkte, maar aan zijn broer Gothelo II opdat Godfried niet het hele Lotharingen zou kunnen monopoliseren. Hierop begon Godfried wraakacties door middel van twee verschillende opstanden waarbij hij vijand werd van verschillende andere Europese vorsten en bisschoppen. Zijn tweede opstand werd beëindigd naar interventie van Paus Leo IX (1048/49-54). Vlak voor de dood van Hendrik III besloten zij na vele gevechten de strijdbijl te begraven. Na de dood de keizer besloot Godfried trouw te zweren aan diens de zoon en werd zelfs een belangrijke bondgenoot van het pausschap in Italië.

van Nijmegen om de hertogin in nood te helpen en de metamorfosen van de kinderen in Zwanen. Deze bovennatuurlijke gebeurtenissen worden verbonden met de bloedlijn van de eerste veroveraar van Jeruzalem, een bloedlijn was gekozen door God om een missie te vervullen.²¹⁰ Aan het einde van zijn leven eist de Zwaanridder dat zijn wapens, waarmee hij immer ongeslagen uit de strijd kwam, geschonken zouden worden aan zijn kleinzoon Godfried van Bouillon.²¹¹ Als afstammeling van een mythische ridder en diens wapens zou Godfried de strijd tegen de ongelovigen in Jeruzalem aangaan.

3.4 Ridderlijke idealen aan het hof van Filips de Goede

Naast dat de Zwaanridder als historisch figuur in verband kan worden gebracht met de kruistochtambities van Filips de Goede door zijn relatie met Godfried van Bouillon, kan dit ook door zijn status als ideale ridder: hij werd namelijk ook door Filips en zijn tijdgenoten gezien als de belichaming van ridderlijkheid.²¹² Volgens Keen en Kaeuper kan ridderlijkheid omschreven worden als een levenshouding van ridders van de twaalfde tot en met de zestiende eeuw waarin christelijke, aristocratische en militaire waarden samenkomen, maar deze specifieke waarden verschillen per tijd en plaats. Ridderlijkheid kan hierdoor gezien worden als een genuanceerd middeleeuws sociaal construct.²¹³ Volgens Otto Cartellieri was het de persoonlijke ambitie van de hertog om de oude ridderlijke idealen te doen herleven aan zijn hof.²¹⁴ Charles A.J. Armstrong beargumenteert dat de adel deze ambitie deelde om aan het hof een actieve ridderlijke samenleving te recreëren gebaseerd op de idealen zoals omschreven in twaalfde en dertiende eeuwse literaire ridderromans.²¹⁵

Filips zag zichzelf als de ideale ridder van zijn tijd en de grootste daad die een ridder kon verrichten was het oppakken van de wapens om het Christendom te verdedigen tijdens een kruistocht.²¹⁶ Aan het hof van Filips de Goede, als in andere vijftiende eeuwse Europese hoven, was ridderlijkheid van belang voor politieke en militaire organisatie. De aanwezigheid van

²¹⁰ Keen, *Chivalry*, 59; Le Goff, *Medieval Imagination*, 30. Bovennatuurlijke fenomenen werden volgens Jacques Le Goff in de middeleeuwen verdeeld in drie categorieën afgebakend door de bijvoeglijk naamwoorden: *mirabilis*, *magicus* en *miraculosus*. *Mirabilis* beschrijft de pre-christelijke bovennatuurlijke fenomenen. *Magicus* is in theorie een neutrale term voor witte en satanische magie. *Miraculosus* is het christelijke bovennatuurlijke dat alleen God kon verrichten; Franke, "Ritter und Heroen," 120. Birgit Franke ziet alle drie de vormen van het bovennatuurlijke terugkomen in het verhaal.

²¹¹ Gerritsen en van Melle, *van Aiol tot Zwaanridder*, 384.

²¹² Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 129-130.

²¹³ Keen, *Chivalry*, 2-16. Het is ingewikkeld om het woord 'Chivalry' of 'Ridderlijkheid' te binden aan een enkel betekenis, aangezien het woord gedurende de middeleeuwen op verschillende manieren in verschillende contexten gebruikt werd door schrijvers. Aan de hand van traktaten over ridderschap uit verschillende periode in de middeleeuwen kan ridderlijkheid omschreven worden als een ethos waarin elementen van de krijgskunst, aristocratie en christelijkheid samenkomen. Ridderlijkheid, zoals het is omschreven in de traktaten, is een manier van leven waarin de militaire, adellijke en religieuze facetten onderscheiden kunnen worden; Kaeuper, *Medieval Chivalry*, 10-11. Veelal worden ridderlijke idealen omschreven als een gedragscode. Dit zou echter een rigide en eenzijdige code impliceren, als een lijst met benodigdheden voor het zijn van een ideale ridder, die door iedereen in de middeleeuwen altijd en overal zou worden geraadpleegd. Deze visie is volgens Kaeuper niet juist. Weldegelijk is er sprake van een continuïteit van de ridderlijke idealen, maar werden die per tijd anders toegepast. Hierdoor zou het vrijwel onmogelijk zijn om de term 'ridderlijkheid' in één zin of zelfs een paragraaf te definiëren, omdat het niet mogelijk is een definitie te creëren die alle middeleeuwse lezers uit alle tijden plaatsen zou bevredigen.

²¹⁴ Cartellieri, *The Court of Burgundy*, 16.

²¹⁵ Armstrong, "The Golden Age of Burgundy," 69-71. Hij noemt dit de 'middeleeuwse renaissance' die niet gezien moet worden als anti-wetenschappelijk. Het lukte het hof om deze idealen te realiseren door middel van het stichten van de Orde van het Gulden Vlies en de literaire cultuur aan het hof.

²¹⁶ Kaeuper, *Medieval Chivalry*, 269. De kruistocht was het hoogtepunt van een vrome ridderlijke carrière.

Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 113; Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance*, 70. Filips de Goede zag zichzelf als een hoofse en christelijke ridder.

ridderlijke romans aan de hoven, de onderwerpen van tapijtwerken en de vele toernooien die werden georganiseerd, hielden de ridderlijkheid levendig aan de Europese hoven.²¹⁷ In het midden van de vijftiende eeuw werd Bourgondië gezien als een van rijkste en meest dominante gebieden van Europa. Aan het hof van de hertog was ridderlijkheid een vormend element voor de ridders en edelen die zich aan het hof van de machtigste hertog van Europa verzamelden.²¹⁸

De ridderlijke idealen die golden aan het Bourgondische hof werden gebaseerd op moraliserende traktaten uit de dertiende en veertiende eeuw. Bekende traktaten over ridderlijkheid zijn *Libre de l'ordre de cavalleria* (Book van de orde van ridderlijkheid) door Ramon Llull uit ca. 1275 en *Le livre de chevalerie* (Boek van de Ridderlijkheid) door Geoffroy van Charny uit ca. 1350. In deze werken worden de in de ridderromans benadrukte stereotype ridderlijke idealen zoals dapperheid, loyaliteit, strijdvaardigheid, hoofse manieren, *franchise* (adellijke geboorte), omgezet in praktijk.²¹⁹ Hovelingen van Filips reflecteerden op deze werken in eigentijdse werken zoals Hueges de Lannoy's, ridder van de Orde van het Gulden Vlies, *Enseignements paternal* (Paternalistische onderwijzing) uit ca.1440 en *Instruction d'un jeune prince* (Instructies aan een jonge prins) uit ca. 1439-1466. Hierin schrijft hij over het belang van voorliefde voor eer en adellijke voorouders, het blootstellen aan de dood om het land te beschermen, het behouden van reputatie door gedisciplineerde ridderlijkheid en hoe de christelijke ridders van zijn tijd nog meer christelijke daden moesten verrichten. Daarbij prees hij fysieke moed en onverschrokkenheid als ridderlijke idealen. De meeste adel aan het hof van Filips hield zich aan deze idealen, hoewel dit fysiek niet altijd haalbaar was.²²⁰ Van oorsprong hadden ridders namelijk ook een militaire rol aan het hof, daarom hielden ze zich dagelijks bezig met jagen en wapenoefeningen. Hierdoor ontwikkelde ze de vaardigheden die nodig waren voor militaire commandanten. Het hof van Filips de Goede was een uitstekend voorbeeld van dergelijk ridderlijk hof waar adel uit allerlei gebieden zich verzamelde en waar hun zonen werden opgevoed tot perfecte aristocraten en ridders aan de hand van deze idealen.²²¹

Het Bourgondische rijk had onder Filips de Goede een indrukwekkende uitbreiding doorgemaakt, waardoor de politieke ambities van Filips als vorst ook groter werden. In 1430 maakte Filips tijdens zijn bruiloft met Isabella van Portugal een groots ridderlijk en politiek gebaar toen hij de oprichting van zijn eigen ridderorde aankondigde: de Orde van het Gulden Vlies.²²² Tot de orde behoorden mannen van adel uit de gebieden van Artesië, Vlaanderen en Bourgondië

²¹⁷ Berozerskaya, *Rethinking the Renaissance*, 4. In tegenstelling tot wat Johan Huizinga beweerde in zijn *Herfstij der Middeleeuwen* uit 1919 werd ridderlijkheid niet verdrongen door het opkomende humanisme aan de Europese hoven in de vijftiende eeuw.

²¹⁸ Blockmans, "Jacques de Lalaing," 53.

²¹⁹ Keen, *Chivalry*, 2-15.

²²⁰ Blockmans, "Jacques de Lalaing," 53-54; Keen, *Chivalry*, 15. Zowel uit de tekst van Lannoy als de anonieme *Enseignement de vraie noblesse* blijkt dat de schrijvers bekend waren met het anonieme gedicht *Ordene de chevalerie* uit ca. 1250. Dit werk is samen met *Libre del ordre de cavalaria* en *Libre del cavelerie* zeer invloedrijk geweest op de ontwikkeling van ridderlijkheid in de dertiende eeuw.

²²¹ Blockmans, "Jacques de Lalaing," 54-55; Cavellieri, *The Court of Burgundy*, 16-17.

²²² Cartellieri, *The Court of Burgundy*, 57. De ridderlijkheid van Filips kan omschreven worden als 'Sans peur et sans repoche'; Brown en Small, *Court and Civic Ceromony*, 135-136. Filips de Goede was voor de oprichting van zijn orde uitgenodigd door de Engelse koninklijke Orde van de Garter door Hendrik VI, welke hij volgens zijn hofkronieker afwees omdat hij niet verbonden wilde zijn andere verbonden, beloften en geloften. Hij bedacht toen zijn eigen orde op te richten. De order bestond in 1430 uit 25 leden en in 1433 uit 31 leden, inclusief de hertog zelf.

en later ook edelen van buiten de Bourgondische gebieden, zoals de koning Alfonso V van Aragon en Napels. Uit de statuten van de orde blijkt de politieke betekenis van de orde. Door de verschillende edelen te verenigen in een door hem opgerichte orde dwong Filips de Goede tot op zekere hoogte loyaliteit af en konden onderlinge conflicten opgelost worden en regels opgesteld worden.²²³ Naast deze politieke functies is in de statuten van de orde de voornaamste reden van de oprichting en missie van de orde te lezen: uit de 'liefde' voor de adellijke stand en ridderlijkheid, de bescherming van het publieke welzijn, de aanmoediging van deugd en goed gedrag en ter bescherming van de kerk en het geloof.²²⁴

De grootste nadruk ligt op het belang van de christelijke ridderlijkheid. Dit blijkt niet alleen uit de statuten maar ook uit de daden van de orde. Aan het begin van alle kapittelbijeenkomsten werden namelijk religieuze ceremonies uitgevoerd en de ridders betaalde voor de bouw van - en kunstwerken in kapellen en kerken en de rijke benodigdheden voor de missen. In de statuten staat dat orderidders moeten beloven dat wanneer hun land of onderdanen worden bedreigd door militaire acties of wanneer de soevereinen de wapens oppakken om de Kerk en de Heilige Stoel in Rome te beschermen, zij hen zullen dienen, tenzij zij een goede reden hebben dit niet te doen.²²⁵

Zelfs de naam van de orde verwijst naar de kruistochtambities van de orde. De naam wordt ontleend aan het mythische figuur Jason wiens ridderlijke opdracht het was om het gulden vlies van een ram in de streek Colchis (westelijke gedeelte van huidig Georgië) te veroveren. Samen met de Argonauten en met hulp van Medea, de dochter van de koning van Colchis, veroverde hij het vlies. Brown en Small beargumenteren dat de verovering van het Vlies door Jason en de Argonauten en hun tocht langs de Zwarte Zee door verbonden worden aan de ambitie van Filips de Goede en zijn Orde voor het herstel van de christelijke landen in het oosterse Middellandse zeegebied. Dit zou een reden kunnen zijn waarom Filips de Goede koos voor deze naam.²²⁶ In 1451 wordt echter op initiatief van Jean Germain Jason vervangen door de Bijbelse Gideon, die

²²³ Brown en Small, *Court and Civic Ceremony*, 131-133. Onterecht wordt aangenomen door Richard Vaughan dat de orde was opgericht om alle uit elkaar liggende Bourgondische grondgebieden te verenigen en zo een bepaalde eenheid te creëren. Niet alle gebieden waren evengoed gerepresenteerd binnen de orde: Brabant had nooit meer dan twee ridders in de orde, terwijl anderen gebieden wel door veel ridders gepresenteerd werden, zoals Vlaanderen, Artesië en Picardië. Hierdoor is deze aanname niet te verdedigen; Vaughan, *Philip the Good*, 57; Keen, *Chivalry*, 184. In de statuten is ook opgenomen dat ridders geen lid mochten zijn van andere orders. Zo kon hij door zijn leden op geen enkele manier verbonden worden aan de Engelse aangelegenheden die hij had afgewezen; Blockmans, "Jacques de Lalaing," 60. Het toelaten van edelen aan een exclusieve orde bevorderde de loyaliteit van een selecte groep ridders. Filips de Goede kreeg militaire bijstand van enkele ridders van het Gulden Vlies tijdens de Gentse opstand in 1452 tot 1453.

²²⁴ Brown en Small, *Court and Civic Ceremony*, 137-138. Een vertaling wordt gegeven van *Chronique* van Lefèvre de Saint-Remy's waarin de statuten van de orde zijn opgenomen. "Philip, by the grace of God duke of Burgundy, Lotharinga, Brabant and Limburg, count of Flanders, Artesië and Burgundy palatine, of Hainaut, Holland, Zeeland and Namur, marquis of the Holy Roman Empire lord of Frisia, Salins and Malines, let it be known to all, in the present and in times to come, that out of our great and perfect love for the noble estate and order of chivalry – the which, through most ardent and singular affection, we seek to honour and augment, and through which the true Christian Faith of Our Lady Holy Church, and the tranquility and prosperity of the public weal are, as they should be, defended and maintained; for the glory and praise of the All Mighty, our Creator and Redeemer; in reverence to the glorious Virgin Mary and in honour of St. Andrew, apostle and martyr; and for the encouragement of virtue and right conduct, we, on the tenth day of January in the year of our lord 1430, which was the day of the marriage to our dear and most beloved companion Isabella in our city of Bruges, ordained and created -and, by the present letter, ordain and create- an Order and brotherhood of Chivalry or most pleasant company of a certain number of knights which we wish to be called the Order of the Golden Fleece, in the form, condition and manner of the statues and articles which follow",

²²⁵ Brown en Small, *Court and Civic Society*, 139. "The Knights will promise that if anyone attempts to harm us or our successors by military action, or our lands, vassals and subjects; or if we, or our successors or sovereigns, take up arms for the defend, maintain or reestablish the dignity, state or liberty of the Mother Church and the Apostolic See of Rome, then the knights of the said Order are obliged to serve us, the mighty in person, the less strong in return for reasonable wages, unless they have a good reason which prevents them, in which case they are excused."

²²⁶ Brown en Small, *Court and Civic Ceremony*, 37; Kren, *Illuminating the Renaissance*, 243.

dankzij de hulp van God het Gulden Vlies kon veroveren. Volgens Keen was Jason als heidens figuur wiens reputatie door het breken van zijn belofte aan Medea voorafgaand aan zijn verovering geen goed voorbeeld voor de ridderlijke deugden en moest daarom vervangen worden. Daarbij zou volgens Keen en Moodey de verandering in een Bijbels figuur een belangrijke rol spelen in het christelijke karakter en voornaamste doel van de Orde.²²⁷ Gideon had niet enkel het Gulden Vlies veroverd, maar ook de medianieten, een Arabische volksstam die leefde aan de oostkust van de rode zee en vijandig was richting Israël. Chipps Smith beargumenteert dat het verhaal van overwinning door Gideon diende als een spiegel voor de ambities van de hertog en de Orde om het Heilige Land te bevrijden van de Moslims. Daarbij pleit Chipps Smith dat Gideon in de ogen van Filips de personificatie zou zijn van de ideale heerser. Hij werd namelijk door God gekozen om Israël te bevrijden en was de stichter van een edele dynastie.²²⁸

3.5 De Zwaanridder en ridderlijkheid

De seculiere en christelijke ridderlijke idealen die van belang waren voor Filips zelf, zijn hof en het Gulden Vlies krijgen uitdrukking in het persoon en verhaal van de Zwaanridder.²²⁹ Allereerst werd de Zwaanridder gezien als een Goddelijke strijder, net zoals Filips de Goede zichzelf zag, wiens leven gericht was op verlossing.²³⁰ Hij werd opgevoed door een vrome kluizenaar en krijgt een boodschap van God om zijn moeder te redden. Dit moet hij doen zonder enige kennis van ridderlijke vaardigheden, zoals het hanteren van wapens en paardrijden. Hij kan slechts vertrouwen op zijn eigen dapperheid en de bijstand van God. Deze goddelijke interventie wordt in het verhaal van de Zwaanridder gemengd met seculiere ridderlijke idealen.²³¹ Uiteindelijk blijkt Elias een geboren krijger; hij verslaat onder andere Malaqués in de strijd om de bevrijding van zijn moeder. Het kunnen hanteren van een wapen was een belangrijk ridderlijke vaardigheid in de vijftiende eeuw.²³²

²²⁷ Keen, *Chivalry*, 192-195; Volgens Keen heeft de verandering van patroon te maken met het feit dat de Orde als voornaamste doel had een kruistocht te organiseren. Een Bijbels figuur paste beter bij deze christelijke missie; Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 109. In tegenstelling tot Jason was Gideon door zijn Bijbelse herkomst toepasselijker bij het christelijke karakter van de Orde.

²²⁸ Chipps Smith, "Portable Propaganda," 124; Richters 6: 1-3. God strafte de Israëlieten voor hun gedrag door hen zeven jaar te laten bestoken door de Midianieten. Richters 6: 11-15. God zond een engel naar Gideon om hem te vertellen dat hij Israël te bevrijden van het vijandige volk: "Toen zei de Heer tegen hem: "Ga erop af zoals je bent. Bevrijd Israël uit de macht van de Midianieten. Ik stuur je, dus je kan het." (Richters 8: 14). Richters 8: 22-35- 9: 1. Gideon wijst de titel van koning van Israël af, omdat hij vindt dat God de ware heersers is van het land. Hij krijgt zeventig zonen, waaronder Abimelech die koning wordt van Sichem; Pitard, *Oxford Guide to People and Places of the Bible*, 'Midian'. Het is onbekend waar Midian, de plek waar de Midianieten vandaan kwamen, ligt. De enige bron over dit volk is de Bijbel, waarin zij een belangrijke rol spelen in de pre-monarchistische geschiedenis van Israël. In de verhalen van de *Genesis*, *Nummeri*, *Jozua* en *Richters* verschijnt het volk in zuidelijk Palestina, Sinäi en Trans-Jordanië. Het gevecht tussen Gideon en de Midianieten wordt beschreven in Richters 6-8.

²²⁹ Keen, *Chivalry*, 59. In de legende van de *Chevalier au Cygne* zijn religieuze en seculiere thema's zeer nauw met elkaar verweven. De verschijning van de Zwaanridder onthult het goddelijke doel, maar in het verhaal speelt de seculiere conceptie van afstamming een duidelijke rol. Daarbij bevat het gevecht tussen Malaqués en de Zwaanridder hoofse elementen. Het verhaal van het herstel van de heilige plaatsen, het centrale punt van de gehele cyclus, wordt gekleurd met seculier ridderlijk ethos.

²³⁰ Keauper, *Medieval Chivalry*, 269. Preken en andere wonderlijke ridderverhalen over de kruistocht verzekerden ridders van goddelijke dankbaarheid voor hun strijd tegen de vijanden van God. In dergelijke verhalen kozen ridders er soms voor om niet meer naar alle wereldse zaken huis te keren na een kruistocht, maar om daar vroom te sterven en zo de geest te reinigen. Door op kruistocht te gaan kon een ridder alle zonde van zich af laten glijden; Keen, *Chivalry*, 62. Het ridderlijke leven in dienst van God, ook met al zijn geweld en de aristocratische rijkdommen, was op een eigen manier een weg naar verlossing. Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 113. Als Christelijke ridder was Filips de Goede op zoek naar verlossing. Als hij als ridder stierf in de kruistocht, zou hij namelijk sterven als martelaar en naar de hemel mogen.

²³¹ Keen, *Chivalry*, 58-59.

²³² Armstrong, "the Golden Age of Burgundy," 72.

Deze vaardigheden kreeg de Zwaanridder als geschenk van God door zijn adellijke geboorte.²³³ In veertiende en vijftiende was de adellijk stamboom het belangrijkste element om een goede ridder te kunnen worden.²³⁴ Hetzelfde geldt voor de andere ridderlijke deugden die hij bezit. Zijn loyaliteit blijkt uit zijn trouw aan zijn Zwanenbroeders die hij voedt bij de vijver en de redding van zijn moeder uit de handen van Matabrune. Door het gevecht aan te gaan met deze kampioen toont hij ook zijn dapperheid en strijdvaardigheid en zijn gevoel voor gerechtigheid. Doordat de Zwaanridder zijn moeder redt van de kwaadaardige Matabrune kan zij haar plek als koningin weer innemen en is haar eer en recht hersteld. Door haar te beschermen in gevecht en haar eer te herstellen laat hij zijn dienstbaarheid naar vrouwen blijken. Dit was ook een belangrijke ridderlijk ideaal aan vijftiende-eeuwse Europese hoven.²³⁵

Zoals gesteld wordt in hoofdstuk 1 is het aannemelijk dat ook de ontbrekende tapijten enkel de jeugd van de Zwaanridder verbeelden. Dit kan worden verklaard door de interesse die de hertog voornamelijk had in de afkomst van de Zwaanridder, vanwege diens status als koningszoon die een door God geschonken ridderlijkheid bezat. De tapijtserie zou daardoor gezien kunnen worden als analogie tussen Filips de Goede en de Zwaanridder. Filips was dan weliswaar geen koningszoon, maar hij dichtte zichzelf wel een koninklijke status toe. Dit deed hij onder andere door het oprichten van een eigen ridderorde waarmee hij zichzelf gelijkstelde aan andere Europese koningen. Daarbij droeg hij de titel 'doyen de pair' van het Franse koninkrijk, waardoor hij de meest prominente edelman was van het koninkrijk Frankrijk.²³⁶ Daarbij komt dat wanneer Filips zijn afstamming van Godfried van Bouillon toe-eigent, hij daarmee ook een afstamming van de Zwaanridder bewerkstelligt. Dit geeft de stamboom van Filips waardigheid en eer. Door deze stamboom kan de hertog zichzelf presenteren als rechtmatige en ideale kruisridder.²³⁷

Een andere aanname die uitkomst zou kunnen bieden is de eventuele vergelijking die hertog tussen zichzelf en de vader van de Zwaanridder, Koning Oriant. In hoofdstuk 2 is al aandacht besteed aan de veronderstelling over het mogelijke portret van Filips de Goede. Ondanks dat het figuur van Koning Oriant niet gezien kan worden als een portret van Filips de Goede, moet een overeenkomst tussen de fabelkoning en de hertog niet uitgesloten worden. In

²³³ Franke, "Ritter und Heroen," 120-121; Keen, *Chivalry*, 2-3. Dit zijn de deugden die al vanaf de twaalfde eeuw voorkomen in ridderromans en tot het einde van de middeleeuwen gezien worden als de klassieke deugden van een ridder.

²³⁴ Kaeuper, *Medieval Chivalry*, 124-125. Voor mannen met adellijke titel, was de mannelijke bloedlijn voldoende om een gemakkelijk toe te treden tot het ridderschap. Het tot ridder slaan was hierdoor ook minder belangrijk geworden, omdat het ridder-zijn vooral te maken had met de adellijke afkomst. Men wist dat zelfs wanneer een jonge man alle tradities zou volgen en tot ridder geslagen werd, dat ware ridders zo geboren werden en niet gemaakt.

²³⁵ Ibid, 121. De Zwaanridder wordt als "serviteur de dames" gepresenteerd. Hij ziet het als zijn plicht om de vrouwelijke eer en rechten te verdedigen in het veld; Kaeuper, *Medieval Chivalry*, 327-329. Goede ridders zouden de eer van vrouwen en adellijke dames moeten beschermen. Hiervoor zouden ze bewonderingswaardige liefde terugkrijgen. Vrouwelijke liefde inspireerde dapperheid en dapperheid inspireerde de liefde. Het ridderlijke ethos combineerde krachtige amoureuze krachten met ijver om te strijden, net zoals de krijgshaftigheid combineerde met religieuze vroomheid. Het gaat hierbij niet enkel om romantische liefde; liefde tussen bloedverwanten was een natuurlijk gegeven.

²³⁶ Blom en Lamberts, *History of the Low Countries*, 109. Het oprichten van een orde was een gebruikelijk een koninklijke aangelegenheid, maar Filips gebruikte dit middel om de hoogste adel van zijn gebieden aan zich te binden en andere vorsten aan hem te binden. Moodey, *Illuminated Manuscripts*, 3. De grootvader van Filips de Goede, Filips de Stoute, erfde het hertogdom Bourgondië van zijn vader Johan de Goede van Frankrijk en kreeg toen de titel "primair pair", eerste tussen de gelijke edelen van Frankrijk". Deze veranderde hij naar "doyen de pairs", waardoor hij de beperkingen door gelijkgesteld aan de andere Franse edelen van zich af schudde. Deze titel werd doorgegeven aan Filips de Goede.

²³⁷ Keen, *Chivalry*, 33. In de middeleeuwen was er een relatie tussen voorouderlijke daden en de waardigheid en eer van een bloedlijn.

1641 verscheen een groep Byzantijnse ambassadeurs aan het hof van Filips de Goede om zijn hulp te vragen in de oorlog tegen de Ottomanen. Chipps Smits stelt dat zij tijdens hun verblijf Filips de Goede een nieuwe geuzenaam gaven, namelijk de ‘Groothertog van de Oriënt’.²³⁸ Chipps Smith baseert zich hierbij op het artikel “Le Grant duc du Ponant” van Armand Grunzweig uit 1956. Hierin wordt gesteld dat de eretitel ‘Grand duc’ (Groothertog) een titel was afkomstig uit Byzantium en dat Filips daar bekend stond als de ‘Groothertog van het Ponant’ (de Europese grens bij Atlantische Oceaan). Deze titel verschijnt echter pas in de hofkronieken van George Chastelain na het bezoek van deze ambassadeurs, omdat zij de hertog in Byzantium daar dus eerder en kenden als de ‘Grand duc du Ponant’.²³⁹ Het woord ‘Ponant’ wordt door Chipps Smith onjuist geïnterpreteerd als ‘Oriënt’. De titel wijst echter op de bekendheid van Filips de Goede in Byzantium als ‘grootste’ hertog van Europa. In brieven van de ambassadeurs wordt echter wel naar hem geadresseerd als: de Groothertog van Bourgondië, Frisia en Jeruzalem.²⁴⁰ Het feit dat Filips geëerd werd in Byzantium als de groothertog van het Westen en Jeruzalem, moet deze Bourgondische hertog en zijn plannen om Jeruzalem te veroveren hebben geïnvloed. Zijn ambities en eretitel sluiten ook aan de bij de naam van koning Oriant. De naam van de koning in de *La Naissance du Chevalier au Cygne* wordt namelijk veranderd in Oriant, Oudfrans voor Oriënt, om hem te duiden als het begin van een stamboom van koningen die zullen regeren in Jeruzalem in het ‘Oriënt’.²⁴¹ Door Filips’ interesse in de overzeese gebieden, zijn verwantschap met deze mythische koning en zijn ambitie om zelf Jeruzalem te veroveren zou de keuze om enkel *La Naissance* te verbeelden op deze voor hem vervaardigde tapijten verklaren.

Deze verdediging voor deze persoonlijke verwijzing wordt kracht bijgezet door het feit dat het niet ongebruikelijk was dat Filips persoonlijke zijn eigen inbreng deed tijdens de ontwerpfasen van het tapijt. Dit blijkt uit een overgeleverd contract Gideontapijten die Filips in 1449 bestelde bij tapijtproducenten Robert Dary en Jehan Lortye. In het contract dat is gesloten tussen de hertog en deze tapijthandelaren treden de kamerheren Philippe Terant de la Motte en Jean Aubrey, tevens bewaarder van de tapijten van de hertog, op als tussenpersonen. In het contract wordt gesproken van de instructies van een ‘patron’, waarmee de Filips de Goede bedoeld wordt. De invloed van de hertog wordt besproken in de volgende passage van het opgestelde contract: “[...]lesquelz marchans [Robert Dary en Jehan Lortye] seront tenus de faire faire par Bauduin de Bailleul, ou par autre meilleur pointre qu'il pourront trouves tous les patrons des histoires et devises que nous [Phillippe de Terneut en Jean Aubrey] leur avons sur ce pourparlé et fait deviser et avec ce sont tenus et doivent faire parfaire et délivrer lad. tapisserie au pris que dessus, selon lesdiz patron [Filips de Goede] assavoir [...]” (Deze kooplieden [Robert Dary en Jehan Lortye] zullen eraan worden gehouden Bauduin de Bailleul of een even competente schilder als hij vinden om alle patronen te maken van de verhalen en motieven die we [Phillippe de Terneut en

²³⁸ Chipps Smith, *The Aristic Patronage*, 133.

²³⁹ Grunzweig, “Grand duc du Ponant,” 119-124.

²⁴⁰ Ibid., 123. De verschillende ambassadeurs schreven brieven aan de hertog waarin zij aan hem adresseerde als ‘Duci Burgundiae maximo (groothertog van Bourgondië), Frixiæ (Frisia) ac Hierosolymæ (Jeruzalem) regi salutem’.

²⁴¹ Mickel, *Les Enfances de Godefroi*, 39. In de *Elixe*-versie heet de koning Lothair. In de latere *Beatrix*-versie wordt deze vervangen door Oriant.

Jean Aubry] hen in dit gesprek vertellen en door hen laten weven en leveren voor de prijs die hierboven staat vermeld, volgens de instructies van de patron [Filips de Goede] [...]). Hier kan uit geconcludeerd worden dat Filips zelf betrokken is geweest bij de keuze van de figuren en emblemen die geweven moesten worden op de tapijten.²⁴² Dit draagt bij aan de aannemelijkheid dat Filips de Goede een persoonlijke keuze maakte voor het laten vervaardigen van tapijtserie dat enkel de jeugd van de Zwaanridder verbeeldt.

3.6 Concrete kruistochtplannen en de kunstpatronage van Filips de Goede tussen 1453-1464

De relatie tussen de Zwaanridder en de kruistocht door zijn afstammeling met Godfried van Bouillon en de Zwaanridder als ideale ridder, maakt dat deze tapijtserie uitstekend past bij een vorst die zichzelf zag als een christelijke ridder in een periode waarin hij en anderen concrete plannen maakten voor de kruistocht, de grootste ridderlijke daad die een vorst kon verrichten. Dat Filips precies in jaren 1460 een tapijt liet maken over dit onderwerp kan gerelateerd worden aan de publieke fase van zijn kruistochtplannen. Deze periode wordt gekenmerkt door enkele kunstcommissies die een uitdrukking waren van zijn publiek gemaakte kruistochtplannen en een periode waarin hij constant in onderhandeling was over zijn geplande kruistocht.

De regeerperiode van Filips de Goede na het Feest van de Fazant wordt gekenmerkt door het plannen en organiseren en van de aangekondigde kruistocht. Nu de pauselijke aankondiging van een kruistocht was gedaan en Filips en zijn edelen een gelofte hadden gedaan om op kruistocht te gaan, was het tijd om zijn kruistochtplan concreet te maken. Hiervoor had hij echter steun nodig van anderen soevereinen, in het bijzonder van de Franse koning Karel VII. Deze afhankelijkheid van de Franse koning kwam voort uit een gezamenlijk kruistochtverleden tussen Frankrijk en Bourgondië. Jan Zonder Vrees had immers onder de Franse vlag gepoogd Nicopolis te bevrijden van de Ottomanen. Daarbij moest de hertog zeker zijn van de veiligheid van zijn territoria in zijn afwezigheid en moesten geld en manschappen opgehaald worden uit de territoria die hij weghield van de Franse koning.²⁴³ De relatie tussen de Franse koning en de hertog was echter getekend door wrok: Karel VI had Jan Zonder Vrees vermoord, uit wraak op diens moord op zijn vader.²⁴⁴

Voordat Filips de Goede op verzoek van de Heilige Roomse keizer Frederik III naar het hof Regensburg vertrok om zijn kruistochtplannen voor te leggen, maakte hij dit eerst bekend aan de

²⁴² Soil, *Les Tapisseries de Tournai*, 374-375. Dit volledige contract is samengevat in de *inventaire sommaire*. Hierin is ook opgenomen dat Filips speciale verzoeken had voor de soorten materialen die gebruikt werden en waar deze vandaan moesten komen; Vaughan, *Philip the Good*, 152. Richard Vaughan geeft een Engelse vertaling van het contract zoals dat is opgenomen in de inventaris.

²⁴³ Brown en Small, *Court and Civic Society*, 37. De gelofte van plichtsgetrouwheid aan Frankrijk kan gezien worden als een onderdanige rol richting naar Frankrijks kruistochtraditie of uit angst voor bezetting van zijn gebieden door de Franse legers; Small, *George Chastelain*, 96-97. In zijn gelofte op het Feest van de Fazant stelde Filips al de voorwaarde enkel op kruistocht te kunnen met steun van de Franse koning. Enkel wanneer de Franse koning de wapens zou oppakken om de heilige kruistocht uit te voeren en hij zelf in persoon niet mee kon, zou Filips persoonlijk naar Byzantium vertrekken

²⁴⁴ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 5. De moord op Jan Zonder Vrees vond plaats in Parijs in september 1419 tijdens een ontmoeting tussen de hertog en de kroonprins, toekomstige Karel VII, opponenten in de Bourgondische-Armagnac vijandelijkheid. Jans moord was deels een wraakactie op de moord van de Armagnac-leider Lodewijk van Orleans, vader van Karel VII, die Jan Zonder Vrees uitvoerde in 1407.

Franse koning. Deze liet weten alleen deel te nemen aan de expeditie als de keizer dat ook deed. Om de banden tussen de koning en de hertog te versterken wilde Filips voor zijn vertrek naar het Keizerlijke hof een huwelijk tussen zijn zoon Karel de Stoute en Isabella van Bourbon, de dochter van koning, regelen.²⁴⁵ Nadat in 1454 officiële kruistocht afspraken gemaakt waren met de keizerlijke Rijksdag en Alfonso V van Napels en Aragon, gaf de Franse koning uiteindelijk toestemming voor de kruistocht en liet Filips troepen rekruteren in Frankrijk. Zijn houding was echter niet bemoedigend, aangezien hij niet kon beloven dat hij de territoria van Filips met rust zou laten en hij de officiële banier van Frankrijk niet wilde uitlenen.²⁴⁶ Om deze reden en de dood van paus Nicolaas V werd de in 1455 geplande kruistocht verplaatst naar 1456 door de nieuwe paus Calixtus III.²⁴⁷ Het lukte deze paus echter niet om de financiële middelen bij elkaar te krijgen voor een kruistocht, waardoor ook deze uitgesteld moest worden. In dit jaar verscheen ook de Franse kroonprins Lodewijk, het neefje van Filips de Goede, aan het Bourgondische hof. Hij zocht hier naar bescherming tegen zijn vader Karel VII. De kroonprins beloofde zijn oom Filips te steunen met zijn kruistochtplannen, het was enkel wachten op de dood van de koning.²⁴⁸

Gedurende het jaar 1457 bleven nieuwe plannen gemaakt worden voor de kruistocht. De in 1458 gekozen paus Pius II organiseerde in 1459 een congres in Mantua om het kruisvaartproject nieuw leven in te blazen.²⁴⁹ Het was wederom de Bourgondische hertog die zijn toewijding aan de paus toonde: hij beloofde tijdens dit congres 4000 soldaten te leveren en 2000 ridders. Helaas waren andere vorsten minder enthousiast, waardoor de Paus niet genoeg steun kreeg voor zijn project.²⁵⁰ Hoewel de Franse koning overleed in 1461, kon de hertog niet op steun rekenen van de nieuwe Franse koning die zich tegen de kruistocht keerde.²⁵¹ In 1462 besloot de paus na jaren van uitstel het anders aan te pakken. Hij zou persoonlijk de leiding nemen in de kruistocht en vroeg Filips met hem mee te gaan. Filips de Goede werd echter ernstig ziek in 1463, waardoor hij niet kon deelnemen. In de zomer en najaar van 1463 leek het dan eindelijk voorspoedig te gaan met kruistochtplannen. Filips had een wapenstilstand tussen Engeland en Frankrijk geregeld en had de Franse koning de steden aan de Somme teruggegeven, waardoor Filips zijn territoria veilig kon achterlaten. Op 22 oktober 1464 werd de oorlog verklaard aan Mohammed II door Pius II en op 4 mei 1464 zou de kruistocht starten. Op verzoek van de Franse koning zou de expeditie echter niet geleid worden door Filips zelf, maar de bastaardzoon van de hertog, Anton van Bourgondië. Het leger zou zich aansluiten bij de paus in Ancona, maar door enkele tegenslagen zouden ze niet op tijd bij hem aankomen en op 10 september bereikte het

²⁴⁵ Small, *George Chastelain*, 98-99. Volgens de hofkronieker Chastelain zou Filips dit gedaan hebben om te voorkomen dat Isabella van Portugal en Karel de Stoute een Engelse alliantie zouden arrangeren, die sinds de Akte van Arras (het einde van de Honderdjarige Oorlog) nog steeds op vijandelijke voet waren; Vaughan, *Philip the Good*, 302. Het bezoek aan de Rijksdag was zonder succes, aangezien de keizer zelf niet aanwezig kon zijn. Hierdoor werden de plannen voor het presenteren van een nieuwe kruistocht uitgesteld tot een opvolgende bijeenkomst in Frankfurt.

²⁴⁶ Vaughan, *Philip the Good*, 358-366.

²⁴⁷ Paviot, "Crusading in the Fifteenth Century," 74.

²⁴⁸ Vaughan, *Philip the Good*, 366. Nu de zoon van de Franse koning ondergedoken zat aan het hof van de Bourgondische hertog hoefde hij niet op steun te rekenen van Franse koning in een nieuwe kruistocht onderneming; Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 161.

²⁴⁹ Paviot, "Crusading in the Fifteenth Century," 75.

²⁵⁰ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 163; Fierville, *Jean Jouffroy*, 90. Filips verscheen niet in persoon op het congres, maar zond Jean Jouffroy.

²⁵¹ Paviot, "Crusading in the Fifteenth Century," 75.

nieuws van het overlijden van Pius II de hertog. Hij blies de kruistocht af en het leger keerde onverrichter zaken terug.²⁵²

De praktische plannen in deze 'publieke' fase krijgen ook uitdrukking in de kunstpatronage van Filips de Goede. Dit is voornamelijk terug te zien in de manuscriptcommissies, zoals gepresenteerd wordt in het onderzoek van Elizabeth Moodey naar geïllumineerde manuscripten van Filips de Goede die in verband kunnen worden gebracht met de kruistocht. In 1455-1456 liet de hertog een rijkelijk gedecoreerde kopie maken het verslag van de ontdekkingsstocht van Bertrand de la Brocquère in 1432-1433, *La Voyage en la terre d'Outre mer de Bertandon de la Brocquière*. Dit manuscript genaamd *Avis directif Pour Faire le Passage d'Outre-Mer* is bewaard in Bibliothèque Nationale in Parijs (ms. fr. 9087). Naast het 'spionagerapport' van Bertandon, bestond het manuscript ook uit een vertaling van twee teksten over de motieven en betekenis van het heroveren van het Heilige Land, een tekst geschreven voor de eerste Valois koning Filips VI in de veertiende eeuw en een beschrijving van de mensen, steden en geografie. Filips de Goede is in de openingsminiatur van dit boek niet afgebeeld in zijn gebruikelijke zwarte mantel als gracieuze vorst, maar als militaire leider in een militair kamp buiten de stad. Bertandon overhandigt in een Ottomaans kostuum de Koran aan de hertog. Op de miniatur op folio 207v is te zien hoe het leger van de Mohammed II zijn kamp heeft opgebouwd voor Constantinopel (afb.3.1). De miniaturist heeft veel aandacht besteed aan praktische militaire zaken, zoals bruggen, gebouwen, poorten en verschaft zelf historische informatie. Zelfs de representatie van de architectuur en de bezetting van de stad in 1453 is accuraat weergegeven. Met deze geschriften profileert Filips zich als een vorst die zich bezighoudt met het verkennen en bewonderen van de Ottomaanse gebieden en machthebbers. In het manuscript wordt hij neergezet als de profetische Franse vorst die door zijn goede kennis van zaken over de Ottomanen zal heersen.²⁵³

De twee meest luxueuze manuscripten in de hertogelijke bibliotheek, *Les Chroniques de Jherusalem Abregies* (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 5233) uit 1455 en *Croniques et conquestes de Charlemgne* (Koninklijke Bibliotheek Brussel, ms. 9066-9068) uit ca. 1458-1460, zijn beide na het Feest van de Fazant geschreven. De Jeruzalemkroniek is waarschijnlijk de meest rijkelijk gedecoreerde kroniek die ooit is gemaakt voor Filips de Goede. De reden van de vervaardiging was volgens Chipps Smith het vieren van de voorgaande kruistochten en het aanmoedigen van de nieuwe kruistocht (afb. 3.2).²⁵⁴ In deze kroniek wordt niet alleen Godfried van Bouillon duidelijk uitgelicht als voorganger van Filips de Goede, maar worden ook andere historische figuren gepresenteerd als belangrijke schakels in de verbinding tussen Filips de Goede en de kruistochtgeschiedenis. Filips verre voorvader Hendrik van Bourgondië wordt in de decoratie van het manuscript gepresenteerd als opvolger van koning Amalrik I van Jeruzalem en Girart de Roussillon krijgt als een plaats toegewezen als strijder van het eerste uur naast Godfried

²⁵² Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 164-168.

²⁵³ Wrisley, "The Loss of Constantinople," 86; Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 152-158. Het is een verzameling van teksten over de mogelijkheden van een kruistocht die een verband leggen tussen de kruistochtplannen van Filips VI en de kruistocht van Filips de Goede honderd jaar later.

²⁵⁴ Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 122.

van Bouillon.²⁵⁵ In hetzelfde manuscript wordt ook Boudewijn, de graaf van Vlaanderen genoemd. Filips claimt door dit verleden te recreëren naar het beeld van het heden, het gezag voor zijn eigentijdse interesse.²⁵⁶ Dit deed hij ook door middel van het de kroniek van Karel de Grote (afb. 3.3). Hierin toont Filips de Goede zichzelf als nazaat van Keizer Karel de Grote die zichzelf bewezen had als goede heerser en beschermer van de kerk in Jeruzalem. Door Filips de Goede te presenteren als de nazaat van de keizer die het zag als zijn morele verplichting om de kerk te verdedigen en de kruistochtmissie van de keizer te voltooien, wordt een goede reden gepresenteerd voor Filips identiteit als kruisvaarder.²⁵⁷

Een andere belangrijk figuur voor Filips de Goede is Boudewijn IX van Vlaanderen en (Boudewijn VI van) Henegouwen (1194-1206), zoon van kruisvaarder Filips I van Vlaanderen. Hij werd namelijk in 1204 gekozen tot eerste keizer van het Latijnse keizerrijk Constantinopel. In dat jaar werd tijdens de Vierde Kruistocht (1201-1204) Constantinopel veroverd en door de kruisvaarders werd een nieuw keizerrijk opgericht dat bestond uit de door hen veroverde territoria in het voormalige Byzantijnse keizerrijk.²⁵⁸ Sinds de val van Constantinopel in 1453 groeide Filips interesse in dit figuur, gezien zijn status als keizer en veroveraar van Constantinopel in 1204. Filips ambieerde volgens Chipps Smith namelijk ook een status al keizer en zag Boudewijn als graaf van Vlaanderen en Henegouwen als zijn historische voorganger. Dit concludeert hij onder andere uit een brief die Filips in 1455 aan paus Calixtus III schreef. Hier zou hij hebben aangegeven dat zijn leeftijd hem niet zo stoppen om Boudewijn IX op te volgen.²⁵⁹ In de jaren daarna volgende nog enkele bevestigingen voor Filips keizerlijke ambities. Toen Filips op 14 mei 1455 terugkeerde in Mons van het presenteren van zijn kruistochtplannen aan Frederik III werd hij door de stad onthaald met uitgebreide opvoeringen waarin de hertog en zijn kruistochtplannen geëerd werden. Twee grote *Tableaux Vivants* toonde de verovering van Constantinopel en Boudewijns kroning als keizer.²⁶⁰ David Aubert schreef in ca. 1461-1462 een tweedelige kopie van *Chronique dite de Baudouin d'Avesnes* (Bibliothèque Arsenal ms. fr. 5089-90) voor de hertog. Het manuscript bevat 94 miniaturen. Hierin worden onder andere de

²⁵⁵ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 193-198. Historisch gezien is de plaatsing van deze figuren binnen de geschiedenis van de eerste kruistocht incorrect. Hendrik van Bourgondië, kruisvaarder tijdens de eerste kruistocht was geen afstamming van de familie van Amalrik. Hij zou trouwen met Sybilla, de dochter van koning Amalrik I van Jeruzalem, maar besloot zeven jaar voor de Eerste Kruistocht haar af te wijzen. Hij wordt in het verhaal betrokken vanwege zijn kruisvaarderstatus en omdat hij familie is van Filips de Goede, de opdrachtgever van het boek. Girard de Roussillon was de stichter van de Bourgondische dynastie en daarmee Filips voorouder. In het manuscript wordt hij gepresenteerd als kruisvaarder die strijd onder het oude wapen van Bourgondië. Hij krijgt deze historische incorrecte rol waarschijnlijk toegewezen vanwege Filips devotie richting de stichter van zijn dynastie.

²⁵⁶ *Ibid.*, 198.

²⁵⁷ *Ibid.*, 234-236.

²⁵⁸ *Ibid.*, 84. Tijdens de Tweede Kruistocht (1147-1149) gingen enkele Vlaamse ridders, waaronder graaf Thierry en zijn zoon Filips I van Vlaanderen (Filips van de Elzas) mee op expeditie. Madden, *The Oxford Dictionary of the Middle Ages. 'Crusades'*. Paus Innocentius II riep in 1198 op voor een kruistocht om de macht in Jeruzalem te herstellen. Ze kwamen echter niet nooit in Jeruzalem aan en veroverde daarom Constantinopel. Na de overname van de stad in 1204 werd Boudewijn gekozen als eerste keizer van het Latijnse keizerrijk van Constantinopel, dat slechts tot 1261 zou bestaan; Bauer, *The History of the Renaissance World*, 367. Het keizerrijk bestond uit slechts een klein gebied van het voormalig Byzantijnse keizerrijk waarvan de grenzen rijken tot aan (ongeveer) het zuiden van Griekenland en de kust van Asia Minor (huidige Turkije). Toen de troon van Boudewijn in 1228 overgenomen werd door zijn elfjarige neefje Boudewijn II, was het rijk al flink geslonken in omvang door de macht van de omliggende keizerrijken van Bulgarije en Nicaea.

²⁵⁹ Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 127-128.

²⁶⁰ Brown en Small, *Court and Civic Society*, 11 en 26. *Tableaux Vivants* (levende schilderijen) waren "domme optredens" in de vorm van een schilderij die vaak een flatterende verwijzingen waren naar de hertog en waren onderdeel van de Blijde Intredes van de hertog. Deze werden georganiseerd door de stad waar Filips zijn intrede maakte, maar de groep stedelijke elite overlapte vaak met het hertogelijke bestuur; Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 128. Naast deze twee tableaux werden ook optredens gegeven waarin het katholieke geloof werd bedreigd door ketterij en diens duivels. Het laatste optreden was een representatie van het Hemelse Paradijs en de ten hemel opname van Maria.

kruistocht van Godfried van Bouillon en de verovering van Boudewijn IX vereerd.²⁶¹ In hetzelfde jaar hield de hertogelijke secretaris Louis du Chesne een toespraak in Den Haag voor afgevaardigden uit Holland en Zeeland, waarin hij stelde dat Filips de Goede de tweede Boudewijn IX was en de beste opvolger was voor de keizerlijke troon in Constantinopel. Tijdens de kruistochtafspraak tussen Filips en Pius II in 1463 sloot de paus het ook niet uit dat Filips de keizerlijke titel zou krijgen naar de verovering van de gevallen stad.²⁶²

Een ander voorbeeld van een kruistocht-gerelateerd manuscript is *L'Ystoire de Helayne, Mère de Saint Martin, evesque de Tours* uit 1448 in de Koninklijke Bibliotheek Brussel, ms. 9976. Hoewel de tekst in opdracht van Filips de Goede in 1448 al afgerond was door Jean Wauquelin, werd het manuscript (Koninklijke Bibliotheek Brussel, ms. 9976) pas in de jaren 1460 verlucht door Loyset Liedet. In de inventaris uit 1467 is opgenomen dat het boek verlucht was met “plusieurs belles histoires” en gebonden in geel leer. In de inleiding van de tekst schrijft Wauquelin dat Filips een band had met de Heilige Helena van Constantinopel, de dochter van de Byzantijnse keizer Antonius en moeder van Maarten van Tours. Ze trouwt met de Engelse koning Hendrik, die de paus helpt bij het verdedigen van de heilige stad Rome tegen de Saracenen.²⁶³

Een andere verluchtingsopdracht voor een kruistochtmanuscript wordt door Filips gegeven in 1455 aan Jean Tavernier. Hij moest het manuscript *Goddefroy de Bouillon* decoreren met vijftig gouden letters.²⁶⁴ Naast miniatuurschilders kregen ook andere kunstenaars opdrachten van de hertog om zich in te spannen voor zijn kruistochtambities. In de winter van 1454-1455 kreeg bijvoorbeeld de hofschilder Je(h)an de Boulogne de opdracht om verschillende standaarden van damast, banieren, vaandels en wapenschilden te decoreren met het embleem van de hertog voor de ‘voyage de Turquei’. Hiermee wordt de reis van Constantinopel bedoeld, in op het grondgebied van de Turken.²⁶⁵

Vanaf de 1453 tot 1467 verschijnen op verschillende kunstobjecten ook een nieuw embleem van Filips de Goede. Op het *Millefleur* tapijt uit 1466 in het Historisch Museum in Bern zijn drie (oorspronkelijk vier) aan elkaar gewoven, gespiegelde E's te zien (afb. 3.4).²⁶⁶ Deze letter zijn ook terug te zien op een kristallen bokaal van Filips de Goede in de schatkamer van het Kunsthistorisch museum in Wenen (afb.3.5).²⁶⁷ Dit was een persoonlijk embleem van Filips de Goede dat na zijn dood niet meer gebruikt werd. Hierdoor is duidelijk dat kunstwerken met die zijn gedecoreerd met dit embleem persoonlijk eigendom van Filips de Goede waren.

Waarschijnlijk staan deze E's voor *Eques Ecclesiae*, Ridder van de Kerk. Het was een persoonlijk symbool van Filips de Goede dat na zijn dood niet meer gebruikt werd. Hierdoor is het duidelijk

²⁶¹ Ibid, 140. Volgens Chipps Smith is dit een van de meest verfijnde hertogelijke manuscripten. De 94 miniaturen zijn gemaakt door Loyset Liedet en zijn werkplaats; Moodey, *Illuminated Crusader Manuscripts*, 88-89.

²⁶² Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 127-128.

²⁶³ Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 137-138. Volgens Chipps Smith zou Helena zelf de stad Rome hebben verdedigd tegen de Saracenen, dit lijkt echter een interpretatiefout van de auteur. Niet Helena, maar haar vader Constantijn en haar man koning Hendrik helpen bij de verdediging van de heilige stad. Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 69.

²⁶⁴ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 265.

²⁶⁵ Vaughan, *Philip the Good*, 360-361. De Turken waren een bevolkingsgroep uit Byzantium en leefden onder het bewind van de Ottomanen.

²⁶⁶ Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 366.

²⁶⁷ ‘Deckelpokal’. Website Kunsthistorische Museum. Het kristal is afgewerkt met goud. In de gouden randen is het persoonlijke devies, de E's en de vuurstenen, van Filips de Goede verwerkt.

dat het *Millefleur* tapijt ook daadwerkelijk van Filips de Goede is geweest. Deze aanname wordt ondersteund door het feit dat Filips de Goede zichzelf zag als christelijke ridder wiens doel het was om een nieuwe kruistocht te organiseren. Daarbij pleit het gebruik van dit devies na 1453 voor een verband tussen de uiting van de kruistochtambities van de hertog na de val Constantinopel.²⁶⁸ De gepaarde E's pronken daarom waarschijnlijk ook in de Jeruzalem kroniek, waarin Filips de Goede zich persoonlijk verbindt met de oude kruisridders en koningen van Jeruzalem.²⁶⁹

Enkele opdrachten voor het vervaardigen van tapijten door de hertog kunnen ook geplaatst worden binnen deze periode van concrete kruistochtplannen. In 1459 plaatste Filips de Goede een opdracht voor een zesdelige tapijtserie over de daden van Alexander de Grote bij Pasquier Grenier.²⁷⁰ Deze antieke heerser werd door de hertog beschouwd als belichaming van de perfecte heerser waar hij zichzelf graag mee identificeerde.²⁷¹ Als één van de Negen Helden, net als Godfried van Bouillon, was hij een belangrijk figuur in de zowel de ridderlijke als christelijke geschiedenis. Deze negen ridderlijke grootheden werden in de veertiende tot en met zestiende eeuw gezien als de ultieme rolmodellen van ridderlijke idealen en vertegenwoordigers van rechtvaardigheid en ridderschap.²⁷² Het ridderlijke verlangen naar een kruistocht was dusdanig sterk dat zelfs de antieke Alexander de Grote werd aanschouwd als monotheïstische veroveraar van de Aziatische gebieden en kon zo dienstdoen als voorbeeldige kruistochtridder.²⁷³ Filips de Stoute had zelfs een tapijtserie met de daden van Alexander de Grote geschonken aan de Sultan Bayezid als losgeld voor Jan Zonder Vrees die tijdens de kruistocht gevangen werd genomen.²⁷⁴ Dit zou voor Filips de Goede de band tussen Alexander en de kruistocht nog sterker hebben gemaakt.

Daarbij werd Alexander de Grote ook indirect betrokken bij het Feest van de Fazant. Filips zwoor namelijk op een exotische fazant. Deze ridderlijke traditie van zweren op vogels kwam voort uit het veertiende eeuwse *Voeux du Paon* van Jacques de Longuyon. Dit was een gedicht geschreven over Alexander de Grote waarin een vrouw zweert op een pauw. Het zweren op een vogel verbindt het Feest van de Fazant met de middeleeuwse Alexander de Grote, een goede ridderlijke inspiratie voor de aanstaande kruistocht naar Byzantium en het Midden-Oosten.²⁷⁵ De

²⁶⁸ De Clercq, "Argonese Tiles," 169. Het embleem werd volgens de Clercq echter al in 1446 gebruikt als ondertekening voor een ordinantie van de hertog, opgesteld door Pieter Bladelin en ondertekend door de hertog met het 'EE'; Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 366-367. Het embleem verschijnt op kunstvoorwerpen na 1453. Dit wordt bevestigd door Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 8.

²⁶⁹ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 175.

²⁷⁰ *Medieval Tapestry*, 66.

²⁷¹ Chipps Smith, "Portable Propaganda," 123-125.

²⁷² Keen, *Chivalry*, 120-123. In Jean de Longuyons *Voeux de Paon* worden negen ultieme hoofse helden gepresenteerd: de 'Neuf Preux' (Negen Besten). Deze helden vertegenwoordigen de drie 'hoofdstukken' in de ridderlijke geschiedenis en gelijktijdig de christelijke geschiedenis. Longuyon beschrijft ze als helden. Joshua, David en Judas, christelijke strijders van het Oude Testament; de heidense helden Hector, Alexander de Grote, en Julius Caesar maakten met hun oorlogen de weg vrij voor de nieuwe christelijke helden: Koning Arthur, Karel de Grote en Godfried van Bouillon

²⁷³ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 15; Small, *George Chastelain*, 100. In de *Complainte de Hector* blijkt door het vergelijken van Filips en Alexander de Goede de kruistochtspiraties van de hertog. Alexander de Grote werd gezien als de grote verover van 'het Oosten' en was daarom zeer geliefd door Filips de Goede.

²⁷⁴ Wilson, *The Power of Textiles*, 133.

²⁷⁵ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 139; Small, *George Chastelain*, 100. De populariteit van Alexander de Grote in de middeleeuwen was zo groot dat zijn avonturen werden opgenomen in romantische werken zoals *Voeux du Paon*, die diende als inspiratiebron voor Filips de Goede zijn Feest van de Fazant.

status van Alexander als veroveraar van verschillende Aziatische gebieden zoals Byzantion (Byzantium) moet Filips de Goede als aanstaande kruisvaarder aangestaan hebben. In 1461 werd de tapijtserie samen met het *Verhaal van Gideon* door Filips de Goede gedurende een hele maand gepresenteerd aan de buitenkant van zijn Parijse Hôtel d'Artois na de kroning van Lodewijk XI in 1461.²⁷⁶ Filips de Goede had goede hoop dat de aanstaande koning hem zou steunen in zijn kruistochtplannen. Daarbij was de kroning het uitgelezen moment om aan een groot publiek in Parijs zich te presenteren als de nieuwe veroveraar van Byzantium en de nieuwe Gideon.

3.7 De Zwaanriddertapijtserie als diplomatiek geschenk

Twee andere tapijtseries die uitstekend aansluiten bij de praktische kruistochtplannen van de hertog waren de Zwaanriddertapijtserie in kwestie en het *Verhaal van Esther en Ahasverus* die aan Jean Jouffroy wordt geschonken. Door het tapijt te benaderen binnen de functie als diplomatieke gift, wordt de veronderstelde relatie tussen de kruistochtambities van Filips de Goede en de Zwaanriddertapijtserie bevestigd en wordt duidelijk dat de tapijtserie een politieke functie diende binnen de kruistochtplannen van Filips de Goede.

Als de serie namelijk allereerst in samenhang beschouwd wordt met de andere zes tapijten, wordt de samenhang met de kruistocht bevestigd. De serie werd namelijk geschonken samen met zes andere tapijten met het *Verhaal van Esther en Ahasverus*. Deze kunnen inhoudelijk ook verbonden worden aan de kruistocht. Het verhaal vertelt namelijk over de redding van het Joodse volk in het Perzische koninkrijk. Koningin Esther uit het Oude Testament had namelijk het Joodse volk gered van een door koning Ahasverus opgedragen onrechtmatige dood. Dit kon door tijdgenoten van Filips de Goede geïnterpreteerd worden als de plicht van de Christenen om de gelovigen in de overzeese gebieden te redden van gewelddadige onderdrukking van de Islam.²⁷⁷

Daarnaast staat deze schenking binnen de traditie van tapijtgiften aan het Bourgondische hof waarbij tapijten gebruikt werden ter ondersteuning van de politieke doeleinden. Het was Filips de Stoute die Bourgondische traditie van tapijten als giften aan familie, vrienden en bondgenoten vanaf het midden van 1380 startte. Hij besteedde enorme sommen geld beschikbaar aan tapijten voor zichzelf en als gift voor politieke doeleinden. Een deel van de tapijten waren gereserveerd voor giften voor in bruidsschatten en dynastieke bruiloften. Voor de bruidsschat van zijn zesjarige dochter Katrien liet hij vijf series weven door Jacques Dourdin in Atrecht. Hierop waren jacht, pastorale- en gevechtsscènes afgebeeld. Toen zij met Leopold IV, hertog van Oostenrijk trouwde in 1387, presenteerde hij aan de bruidegom een serie met de

²⁷⁶ Chipps Smith, "Portable Propaganda," 125. De Gideon-tapijtserie werd echter in 1449 al besteld door de hertog.

²⁷⁷ 'Het boek Esther'. Website Statenvertaling. De man van Esther, Koning Ahasverus (Hebreeuwse naam van de Perzische Xerxes), op aandringen van zijn adviseur Haman de opdracht gegeven alle Joden in Perzië te vermoorden. Tijdens een koninklijk banket smeekte de koningin de koning om het Joodse volk te sparen: "Toen antwoordde de koningin Esther, en zeide: Indien ik, o koning, genade in uw ogen gevonden heb, en indien het den koning goeddunkt, men geve mij mijn leven, om mijner bedde wil, en mijns volk, om mijns verzoeks wil" (Esther 7: 3); Wilson, *The Power of Textiles*, 135-136.

legendarische *Tocht van Karel de Grote naar Jeruzalem en Byzantium*.²⁷⁸ Hij gebruikte ook op verschillende momenten tapijten als onderhandelingsmiddel. In 1390 schonk hij tijdens de vredesonderhandelingen met Engeland de hertog van York tapijten met het *Verhaal van Octavius* en het *Verhaal van Percival*. Tijdens de volgende vredesonderhandelingen met de Engelsen 1392 en 1397 schonk hij aan koning Richard III en zijn drie ooms enkele tapijtseries, waaronder één met *Deugden en Zonden*, één met het *Leven van Mozes*, een ander met het *Verhaal van Clovis* en de laatste met het *Verhaal van Déduit en Plaisance*, waarschijnlijk hoofse allegorieën.²⁷⁹ Het gebruik van tapijten als diplomatieke geschenken werd overgenomen door zijn opvolgers Jan zonder Vrees, Filips de Goede en Karel de Stoute.²⁸⁰

Tapijten als diplomatieke giften speelden een belangrijke rol bij het uitdragen van politieke ambities van de hertogen. Net als de tapijten gebruikt werden als verkondiging van politieke boodschappen tijdens openbare ceremonies, hadden de tapijten die geschonken werden aan derden ook een politieke functie. Deze geschenken hadden als doel sociale relaties met andere vorsten en hoge adel te creëren en te verstevigen.²⁸¹ De tapijten werden gereserveerd door de Bourgondische hertogen om te schenken tijdens diplomatieke interventies, dynastieke bruiloften, als schenking tussen de hoogste adel van Europa of als teken van dankbaarheid voor Bourgondische dienstverlening.²⁸² Tapijtschenking hadden meestal, net als giften in het algemeen, wederkerigheid in de vorm van giften, diensten of loyaliteit als doel.²⁸³

Volgens Belozerskaya werden tapijten die bedoeld waren als gift vaak specifiek gemaakt voor de ontvanger en de afgebeelde onderwerpen droegen vaak, net als de tapijten die de hertogen zelf lieten vervaardigen en presenteren, een nauwkeurig gekozen politieke boodschap.²⁸⁴ Deze politieke narratieven waren echter volgens Wilson vaak multi-interpretabel.²⁸⁵ De tapijtgeschenken van de hertogen werden veelal voorzien van een narratief dat niet enkel refereerde aan de ontvanger, maar ook aan de hertog zelf. De gekozen onderwerpen waren hierdoor vaak zowel vleidend voor de ontvanger als voor de hertog.²⁸⁶

Mario Damen stelt dat giften niet alleen wederkerig zijn, maar ook onvervreemdbaar zijn aangezien de gift altijd herinnert aan de schenker, al helemaal wanneer het voorwerp voorzien is met verwijzingen naar de schenker zelf. Een goed voorbeeld is het zilverwaar met het Bourgondische wapen dat Karel de Stoute in 1468 schonk als doopgift aan de zoon van de generaal van Henegouwen. Dit servies werd waarschijnlijk prominent geplaatst in het huis van de ontvanger en was een visueel symbool van de relatie tussen de gever en de ontvanger. De

²⁷⁸ *Tapestry in the Renaissance*, 15.

²⁷⁹ *Flemish Tapestries*, 28-29; *Tapestry in the Renaissance*, 15-16.

²⁸⁰ Rapp Buri en Stucky-Schrürer, *Burgundische Tapisserien*, 331-340. De auteurs geven een overzicht van verschillende tapijtschenking die gedaan werden door hertogen.

²⁸¹ Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance*, 113; Wilson, *The Power of Textiles*, 115-117.

²⁸² Wilson, *The Power of Textiles*, 116-117.

²⁸³ Damen, "Gift Exchange," 89. Een gift is een speciale transfer, waarbij niet directe teruggave verwacht wordt en altijd gegeneraliseerde wederkerigheid impliceert. Dit is een concept dat is uitgewerkt door antropoloog Marshall Sahlins; Wilson, *The Power of Textiles*, 113. Wilson legt uit dat 'gegeneraliseerde wederkerigheid' varieerde van een gift uitwisseling waarbij bijna geen teruggave verwacht werd tot het andere eind van het spectrum, waarbij het eigen belang voorop staat en de personen die betrokken zijn bij de uitwisseling het maximale voordeel uit de gift willen halen.

²⁸⁴ Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance*, 113.

²⁸⁵ Wilson, *The Power of Textiles*, 116.

²⁸⁶ Looveren, van. "The Joyous Entry", 1.

generaal en later de zoon zouden zich verplicht voelen trouw en dienstbaarheid te beloven aan de hertog.²⁸⁷

Hoewel door Birgit Franke niet uitgesloten wordt dat Filips de Goede zelf al in het bezit was van een dergelijke Zwaanridderserie, kan uit het overgeleverde document geconcludeerd dat de dertien tapijten specifiek voor Jean Jouffroy gemaakt zijn.²⁸⁸ Zowel de tapijten met het verhaal van de Zwaanridder als Esther en Ahasverus zijn dus bewust aan deze kardinaal geschonken. Dat uitgerekend deze verhalen aan hem worden geschonken, kan verbonden worden aan de hulp van Jean Jouffroy bij het organiseren van de door de hertog geambieerde kruistocht. Hoewel Wilson stelt dat de schenking samenvalt met het einde van zijn termijn als kardinaal, lijkt het logischer om aan te nemen de schenking verbonden kan worden aan zijn benoeming tot kardinaal 1461. Jean Jouffroy kon namelijk slechts pas enkele maanden tot een jaar kardinaal van Atrecht zijn geweest toen Filips de tapijten schonk.²⁸⁹

Deze aanstelling tot de hoogste functie onder die van de paus, had hij waarschijnlijk deels te danken aan het verzoek dat Filips in 1460 deed bij Pius II om Jouffroy te benoemen tot kardinaal. Het persoonlijke verzoek van de hertog en de daadwerkelijke aanstelling bevestigd de goede relatie tussen deze drie machtige figuren.²⁹⁰ Jean Jouffroy had deze machtige status grotendeels te danken aan de hertog. Al vanaf 1441, toen deze geleerde theoloog nog de functie van monnik bekleedde in het klooster van Vergy, was hij al raadgever van de hertog en werd hij door Filips op diplomatieke tochten gezonden. In 1448 werd hij door de hertog naar Rome gezonden om daar in zijn plaatst de nieuwe paus Nicolaas V te feliciteren met zijn pauselijke aanstelling en hem de gehoorzaamheid te verlenen namens de hertog. Zijn toespraak werd goed ontvangen door de paus en de hertog was onder de indruk.²⁹¹ Het jaar daarop werd de 'noble abbé et grand clerc, docteur en théologie' door de hertog naar Rome gezonden om daar advies in te winnen en te praten over de oprukkende Ottomanen in Byzantium.²⁹² In 1453 werd hij op aandringen van Filips bisschop van de Bourgondische stad Atrecht en in 1454 en 1458 werd hij door de hertog naar Rome afgevaardigd om daar te helpen bij het organiseren van de telkens uitgestelde kruistochten. Hij werd in 1457 voor de tweede keer door Calixtus III aangewezen als

²⁸⁷ Damen, "Gift Exchange," 91. Giften die speciaal gemaakt werden voor ontvangers waren niet alleen wederkerig, maar waren ook bedoeld opdat de ontvanger het geschenken voorwerp associeert met de gever en het daarom voor lange tijd bewaard. Op deze manier wordt de relatie tussen de partijen bevestigd en voelt de ontvanger zich verplicht zich te verbinden en verplichten aan de gever.

²⁸⁸ Franke, "Ritter und Heroen," 114.

²⁸⁹ Wilson, *The Power of Textiles*, 133. Volgens Wilson moet de schenking in 1462 verbonden worden aan het einde van de carrière van Jouffroy als kardinaal van Atrecht; Kristeller, *Studies in Renaissance*, 25. Jouffroy werd in december 1461 tot kardinaal verheven. Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, 618. Volgens dit document was Jean Jouffroy al kardinaal toen Filip dit tapijt bestelde. De bestelling moet dus gemaakt zijn na december 1461.

²⁹⁰ Vaughan, *Philip the Good*, 216-217. Filips de Goede zond 'diplomaat' Antoine Haneron in 1460 naar Rome om daar namens de hertog aan de paus te vragen of de bisschop van Atrecht verheven mocht worden tot kardinaal. Volgens de hertog was het essentieel dat de bisschop verheven zou worden tot kardinaal voor zijn persoonlijke behoeftes en affaires en voor stand van zijn landen en onderdanen. Noble, *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*, 'Papacy'. Kardinalen werden gekozen door paus zelf en waren zijn adviesorganen; Justice, *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*, 'cardinal'. Kardinalen waren onderdeel van het zogenoemde 'heilige college' van de paus. Er zijn drie ordes van kardinalen: kardinaal-deken, kardinaal-priester en kardinaal-bisschop; 'Ambt (Rooms-Katholieke kerk)'. Lucepedia. Een bisschop werd gezien als de opvolger van de apostelen. De hoogste kardinaal- bisschop was de paus zelf. De bisschoppen zijn onderdeel van het college van bisschoppen. Enkel als een bisschop door de paus was verkozen als kardinaal kon hij gekozen worden als volgende paus. Kardinalen waren de belangrijkste hoogwaardigheidsbekleders van de kerk.

²⁹¹ Fierville, *Le Cardinal Jean Jouffroy*, 6-8. In 1435 behaalde hij de graad van dokter in de theologie. Hij gaf van 1435 tot 1438 les in kerkelijk recht in Pavia, op kosten van de hertog van Milaan.

²⁹² Ibid, *Le Cardinal Jean Jouffroy*, 83. Hij was in 1449/1450 verkozen tot abt van Luxeuil, zie pagina 17.

pauselijk legaat in Bourgondië, met als nieuwe missie om de kruistocht te prediken.²⁹³ In 1459 hield hij een toespraak tijdens de kruistochtbijeenkomst in Mantua die georganiseerd was door Pius II. Hij moest hier de intentie van de hertog om het Christendom te verdedigen, prediken aan de aanwezigen. In 1460 verliet hij Italië, waarna hij de adviseur werd van de naar Bourgondië gevluchte kroonprins van Frankrijk. Na de dood van Karel VII kondigde Jouffroy aan Pius II de welwillendheid van Lodewijk XI om deel te nemen aan een kruistocht. Uiteindelijk weigerde de nieuwe Franse koning echter deel te nemen. Toch kreeg hij van Pius II de missie om als pauselijke legaat de koninkrijken Frankrijk, Engeland en Schotland en het hertogdom Bourgondië te enthousiasmeren voor een nieuwe kruistocht. Hij overtuigde in 1461 de Bourgondische hertog opnieuw deel te nemen aan een nieuwe kruistocht.²⁹⁴

Uit het feit dat Jouffroy door de paus aangewezen werd om Europese vorsten te overtuigen van de noodzaak van een nieuwe oorlog tegen de ongelovigen en zijn rol als ambassadeur van Filips de Goede op alle pauselijke kruistochtbijeenkomsten, blijkt zijn belangrijke rol in kruistochtambities van zowel de verschillende pausen als Filips de Goede. Filips' relatie met de pausen was hechter dan ooit in de tweede helft van zijn regeerperiode door de kruistochtinitiatieven van zowel Nicolaas V, Calixtus III en Pius V.²⁹⁵ Jean Jouffroy kan gezien worden als een belangrijke spil in deze relatie voor Filips de Goede. Door het aanstellen van Jouffroy als bisschop en kardinaal kon Filips namelijk het contact met pausen goed onderhouden en zijn politieke inbreng vergroten aan het pauselijke hof. Zowel bisschoppen als kardinalen stonden door hun hoge kerkelijke functie in contact met de paus in Rome.²⁹⁶ Op 4 januari 1463 werd de zetel van de kardinaal echter, weliswaar met steun van de Bourgondische hertog, verplaatst naar het bisschopdom van Albi in Zuid-Frankrijk.²⁹⁷

Gezien de relatie tussen de kruistocht en de inhoud van de tapijten; het feit dat ze geschonken werden door de hertog die zelf actief bezig was met het organiseren van een kruistocht; het feit dat ze geschonken werden aan een kardinaal die al jarenlange trouwe dienst had geleverd en betrokken was bij het organiseren van deze kruistocht, maakt het aannemelijk dat deze tapijten geschonken werden als dank voor zijn dienstbaarheid voor de Bourgondische hertog in zijn strijd tegen de ongelovigen. Wanneer Jean Jouffroy het tapijt ophing in zijn residenties waren deze tapijten een herinnering aan zijn Bourgondische carrière en dan vooral zijn aandeel in de organisatie van de kruistocht.²⁹⁸

Het was echter mogelijk dat de narratieven op de tapijten op verschillende manieren geïnterpreteerd konden worden door de ontvanger en schenker. Hierdoor kunnen de Zwaanriddertapijten tegelijkertijd naast een gepast geschenk voor Jouffroy ook een representatie

²⁹³ Ibid., 8.

²⁹⁴ Ibid., 87.

²⁹⁵ Vaughan, *Philip the Good*, 216.

²⁹⁶ Zie noot 290.

²⁹⁷ Fierville, *Le Cardinal Jean Jouffroy*, 33. In het bisschopdom van Atrecht was volgens Fierville geen sympathie voor de bisschop. Daarbij zou hij afstand willen nemen van Filips de Goede volgens de auteur, om dichter bij Lodewijk XI te kunnen staan. Dit lijkt niet aannemelijk, aangezien de bisschop zelfs hulp ontving van de Bourgondische hertog bij zijn verkiezing als aartsbisschop in Albi. Wat de daadwerkelijke reden van de verplaatsing is, blijft onduidelijk.

²⁹⁸ Wilson, *The Power of Textiles*, 133.

zijn van de hertog als de perfecte kruisridder door zijn afstamming van de Zwaanridder. Binnen de theorie van Damen, zouden de tapijten als een hertogelijke schenking en uitdrukking van de hertogelijke ambities ook kunnen fungeren als verbindend middel tussen de hertog en Jean Jouffroy en wijst het de kardinaal op de loyaliteit die Filips nog steeds verwachtte. De kruistocht was immers nog steeds niet gerealiseerd in 1462.

Deze schenking kan door de relatie met kruistocht geplaatst worden binnen een traditie van tapijtschenkingen ter ondersteuning van de kruistochtambities van de Bourgondische hertogen die gestart werd door Filips de Stoute. Hij gebruikte namelijk tapijten als geschenk aan edelen die hem hielpen bij het organiseren van de Bourgondische kruistocht (1395-1396).²⁹⁹ Filips de Stoute spendeerde een groot deel van zijn regeerperiode van 1380' en 1390' aan het organiseren van een kruistocht. Hierbij zocht hij hulp en financiële steun bij andere edelen. Net als zijn andere politieke ambities, gebruikte hij tapijten om zijn politieke ambities te ondersteunen. Hij schonk in 1395 een *chambre* aan één van de heren van Trémoille. Het tapijt zou volgens Wilson gezien kunnen worden als erkenning voor de hulp van de familie voor de Bourgondische kruistocht en heerschappij. In 1391 zond Filips namelijk Guy de la Trémouille naar Venetië en Hongarije in connectie met de geplande kruistocht en in 1394 bezocht Pierre de la Trémoille de Grootmeester van de Teutoonse Orde om steun te zoeken een kruistocht naar Pruisen. Deze kruistocht was gericht op de heidenen die leefden in het gebied van het huidige Litouwen. In hetzelfde jaar schonk hij ook een tapijtserie met het *Verhaal van Hector van Troje* aan de Grootmeester van de Teutoonse Orde. Dit geschenk kan ook gezien worden als een poging tot het behouden van sociale relaties in aanloop naar de Bourgondische kruistocht. Filips had al eerder een compagnie boogschutters en wijn geschonken aan de Grootmeester. De relatie en onderhandelingen met de Grootmeester waren succesvol en hij zond zijn ridders mee op de kruistocht.³⁰⁰ Toen Jan zonder Vrees aan het einde van 1395 op kruistocht ging, nam hij – zoals eerder besproken in dit hoofdstuk- tapijten en textielwerken mee naar het slagveld. Een deel van deze tapijten waren door Filips de Stoute geschonken. De tapijten waren echter niet gegeven zonder reciprociteit; Filips de Stoute verwachtte dat zijn zoon de kruistocht succesvol zou uitvoeren.³⁰¹

Het meest sprekende voorbeeld van tapijten als diplomatieke gift en de cruciale rol die ze konden spelen als politiek middel, waren de tapijten die Filips de Stoute schonk tijdens de onderhandelingen met Sultan Bayezid.³⁰² De kruistocht onder de leiding van Jan Zonder Vrees eindigde desastreus: Bourgondische legers werden uitgemoord door de Ottomaanse krachten en

²⁹⁹ Wilson, *The Power of Textiles*, 130.

³⁰⁰ Wilson, *The Power of Textiles*, 130-131; *Oxford Dictionary of the Christian Church*. 'Teutonic Order'. De Teutoonse Ridderorde, of Duitse Orde, kwam voort uit een zuster gemeenschap in de buurt van Acre in 1190 in de nadagen van de Derde Kruistocht. In 1198 werd het omgezet in een militaire orde met de regel van de Tempeliers (een andere christelijke militaire ridderorde). De orde bestond uit ridders, priesters en broeders en was actief en goed bedeed in Syrië en Palestina, maar begon al snel naar het verdedigen van het Christendom op andere plekken zoals Pruisen; Vaughan, *Philip the Bold*, 60-62. In de jaren voor de kruistocht onderhield Filips de Goede nauw contact met de Grootmeester van de Teutoonse Orde. In 1380 zond Filips zijn kamerheer Bertaut de Chartres naar Pruisen om daar te onderhandelen over de vrijlating van enkele hertogelijke onderdanen en enkele jaren later in 1388 verkreeg Filips de gratie van de Grootmeester van de orde door het arrangeren van een alliantie tussen Frankrijk en de orde. Filips betaalde zijn ridders om te financieel bij te staan voor de tochten naar Pruisen.

³⁰¹ Wilson, *The Power of Textiles*, 131.

³⁰² Vaughan, *Philip the Bold*, 62. Hoewel in mei van 1395 Filips zelf nog de kruistocht wilde begeleiden, veranderde in de tweede helft van dat jaar het plan. De twee hertogen van Lancaster en Orleans trokken zich terug en de Bourgondische hertog besloot dat zijn 26-jarige oudste zoon Jan van Nevers (later hertog Jan zonder Vrees) de expeditie zou gaan leiden. Hierdoor werd de kruistocht een Bourgondische onderneming.

de opvolger van Filips werd gevangengenomen door de sultan.³⁰³ Om zijn zoon vrij te krijgen moest onderhandeld worden. Voor het eerst had Filips niet de gebruikelijke bovenhand in de giftenuitwisseling, maar moest hij giften inzitten in hoop op wederkerigheid van sultan. Filips moest dus, zoals Wilson stelt, giften aanbieden die de onderdanige positie van de hertog benadrukten als hij wilde dat sultan zijn zoon zou vrijlaten.³⁰⁴ Uit de kroniek van Jean Froissart blijkt dat kruisvaarder en ridder James de Hell door de sultan naar de hertog werd gezonden om het nieuws van het verlies te verkondigen over de nederlaag. Hij gaf de hertog een advies over welke giften de sultan zouden bekoren in de onderhandelingen. De ridder zou gezegd hebben dat Sultan graag tapijten uit Atrecht of Picardië bekeek, die oude geschiedenisverhalen vertelden. De sultan hield ook van Gerfalcons (een vogelsoort), maar hij zou volgens de Helly vooral het linnen uit Reims kunnen waarderen. In Byzantium zouden immers genoeg kleden van goud en zijde te vinden zijn, hij wilde hierom liever objecten die hij zelf niet kon krijgen.³⁰⁵

Uiteindelijk werd een veelheid aan giften, waaronder enkele tapijten met de daden van Alexander de Grote, onder begeleiding van enkele Bourgondische diplomaten naar de sultan gestuurd. Wilson stelt namelijk dat de tapijten in het bijzonder luxe vertegenwoordigden in de ogen van de sultan, omdat tapijten uit de Bourgondische steden voor hem schaars en moeilijk te bemachtigen waren. Daarbij belichaamde het narratief van Alexander de Grote Bourgondische onderdanigheid door de sultan die van belang was voor de wederkerigheid van de sultan.³⁰⁶ Het bewerkstelligde een flatterende vergelijking tussen Alexander de Grote en de Sultan.³⁰⁷ Zoals Wilson heeft betoogd was Alexander de Grote als niet-christelijke heerser van Aziatische en mediterrane territoria – die militair en politiek gezien een briljant leider was – een doordacht gekozen bemiddelaar om de Sultan te vleien. Zij baseert zich hierbij op de inzichten van Marcus Stock die beargumenteerd dat Alexander de Grote daarbij als de ooggetuige van de geografische, etnografische en zoölogische wonderen van het Midden-Oosten en andere delen van Azië gezien kan worden als een positieve associatie met het Ottomaanse rijk van Bayezid. Daarbij was Alexander – als heerser over een rijk dat liep van Europa tot ver in Azië – de belichaming van de historische politieke en culturele uitwisseling tussen het ‘Oosten’ en het ‘Westen’. Zijn vermogen om deze gebieden te verbinden en de poging van zowel de Europese als de Ottomaanse heersers om hun dynastie te verbinden aan de reputatie van Alexander de Grote, zouden volgens Wilson sultan Bayezid en Filips de Stoute dichter bij elkaar kunnen hebben gebracht. De giften waren namelijk succesvol en in 1397 werd Jan zonder Vrees ontvangen in Dijon.³⁰⁸

³⁰³ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 97.

³⁰⁴ Wilson, *The Power of Textiles*, 132.

³⁰⁵ Froissart, *Chronicles of England, France, Spain*, 627-629. Na de nederlaag werden drie ridders voor de Sultan gebracht, waaronder James de Helly, hieraan werd gevraagd wie van de drie naar Frankrijk zou vetrekken om het nieuws aan de hertog te brengen. Deze ridder kreeg de opdracht van Bayezid om overal waar hij kwam in zijn tocht terug naar Frankrijk, de overwinning van de sultan te verkondigen. Op zijn beurt werd James de Helly door de hertog bedankt met giften voor zijn informatie over zijn zoon en het verlies.

³⁰⁶ Wilson, *The Power of Textiles*, 131

³⁰⁷ Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, 115.

³⁰⁸ Wilson, *The Power of Textiles*, 131-132; Stock, “The Medieval Alexander,” 3-4. De significantie van Alexander de Grote in de middeleeuwen had, naast zijn daden als heerser en militair strateeg, te maken met het feit dat hij gezien werd als de ooggetuigen van de wonderen die zich voor deden in de Azië. Verslagen van de wonderen die hij observeerde werden opgenomen in de *Roman d’ Alexander* en andere middeleeuwse Latijnse en volkstalige herschrijvingen en in de zogenaamde *Brieven van Alexander aan Aristoteles over de Wonderen van het Oosten*. Zijn leven werd echter niet enkel herschreven en doorverteld binnen de

Tapijten met Alexander de Grote zijn een voorbeeld van hoe narratieven op de tapijten op verschillende manieren ingezet kunnen worden door de schenker en hoe ze op verschillende manieren geïnterpreteerd kunnen worden door de ontvanger. In 1390 schonk Filips de Stoute namelijk een tapijt met de verovering van Babylon door Alexander de Grote aan de hertogin van Orléans, waarschijnlijk ter ere van haar huwelijk met Lodewijk van Orléans dat een jaar eerder had plaatsgevonden. Wilson stelt dat de militaire daden van Alexander de Grote in de middeleeuwen echter zowel positief en als negatief geïnterpreteerd en werd veroordeeld vanwege zijn trots.³⁰⁹ Daarnaast zouden in de middeleeuwen afbeeldingen van Alexander de Grote vooral gericht zijn op overkoepelende, morele thema's waarin zijn heroïsche daden gepresenteerd werden waarmee middeleeuwse heersers die dergelijke afbeeldingen in bezit hadden zich mee wilde identificeren. Tapijten met dergelijke afbeeldingen van Alexander de Grote konden echter op verschillende manieren geïnterpreteerd worden door de ontvangers en schenkers. Alexanders reputatie als militair strateeg zou de Orléans dynastie als een flatterende verwijzing geïnterpreteerd kunnen hebben. Het zou echter ook kunnen dat Filips de Goede zich identificeerde met Alexander de Grote, waardoor het tapijt de Orléans dynastie moest herinneren aan de status van de Bourgondische dynastie. Het tapijt kon ook als waarschuwing van de hertog aan de Orléans dynastie geïnterpreteerd worden. Het verhaal over de verovering van Babylon bevatte immers een moralistische boodschap over de trots van Alexander. Met deze slag had Alexander namelijk, volgens de Middeleeuwse legende, zijn hoogtepunt bereikt en vanaf hier nam zijn macht alleen maar af.³¹⁰

De schenking van de tapijten met de daden Alexander de Grote die Filips de Stoute schonk aan de hertogin van Orléans en sultan Bayezid zijn een goed voorbeeld hoe onderwerpen op tapijten op verschillende manieren geïnterpreteerd kunnen worden door de ontvanger als de gever. Dit geeft bevestiging van de aanname over hoe de Zwaanriddertapijten functioneerden als zowel een gepast geschenk voor Jean Jouffroy als een zelfverheerlijking van Filips de Goede. Het tapijt kon door Jouffroy geïnterpreteerd worden als een toespeling op zijn diensten ten gunste van de Bourgondische kruistocht en tegelijkertijd herinnert het Jouffroy, bevestigd dat deze kruistocht door niemand anders had uitgevoerd kunnen worden dan de Bourgondische hertog als afstammeling van de Zwaanridder.

Filips de Goede besteedde een groot deel van zijn regeerperiode aan het ontdekken van nieuwe kruistochtgebieden, het beschermen van christenen tegen de islamitische dreiging in het middellandse zeegebied en het organiseren van een eigen kruistocht naar Constantinopel en Jeruzalem na de val van Constantinopel in 1453. Zijn kruistochtambities krijgen uiting in de figuur

Europese culturen, zijn verhalen strekte zo ver als Perzië, India, Mongolië en Zuidoost Azië; Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, 115. Zowel de Ottomaanse dynastie als de Europese dynastieën zagen zichzelf als afstammelingen van Alexander de Grote.

³⁰⁹ Wilson, *The Power of Textiles*, 127; Stock, "The Medieval Alexander," 4-5. Alexanders carrier en zijn karakter waren ambigu. Deze ambivalentie waren zowel een uitdaging als een kans voor middeleeuwse schrijvers om hem te verwerken in christelijke interpretatiemodellen over goede en slechte daden en karakteristieken. Hij werd vooral geëerd om zijn militaire daden, maar werd bekritiseerd vanwege zijn vergoddelijking na de overwinning op de Perzische heerser Darius na de inname van Babylon.

³¹⁰ Wilson, *The Power of Textiles*, 129-130.

van de Zwaanridder door zijn rol als voorvader van Godfried van Bouillon, die door Filips vereerd werd vanwege zijn status als één van de eerste en bekendste kruisvaarders van de middeleeuwen. Filips eigende zich een genealogische afstamming van Godfried van Bouillon toe en daarmee ook van de bovennatuurlijke Zwaanridder en koning Oriant, de koning van het Oriënt. Door deze genealogische band af te dwingen, rechtvaardigde hij zich als aangewezen kruisvaarder. Dit krijgt uitdrukking in de Zwaanriddertapijten, waarin de nadruk ligt op de afkomst en aangeboren ridderlijkheid van de Zwaanridder. De Zwaanridder werd door Filips en zijn tijdgenoten gezien als de belichaming van de ideale ridder. Door zijn koninklijke geboorte ontving hij een door God geschonken ridderlijkheid. Filips de Goede dichtte zichzelf een koninklijke status toe en zag zichzelf hierdoor ook als geboren ridder. Filips richtte zijn eigen ridderorde op – een van oorsprong koninklijke aangelegenheid – waarvan het voornaamste doel het beschermen van het geloof was. Het organiseren van een kruistocht was daarbij de ultieme ridderlijke daad. De Zwaanriddertapijten zijn hierdoor een uitdrukking van de levendigheid van de christelijke en ridderlijke idealen die golden aan het Bourgondische hof, zijn persoonlijke ambitie om deze te behouden en zijn een samenkomst van zijn ridderlijke aspiraties en kruistochtambities.

Filips regeerperiode van 1454-1464 wordt gekenmerkt door het concretiseren en publiekelijk maken van zijn kruistochtplannen. Tijdens deze periode liet hij verschillende manuscripten maken die moesten bijdragen hieraan. In deze manuscripten worden veelal kruistochten afgebeeld en presenteert en claimt Filips voorvaders die op kruistocht zijn geweest of ooit koning of keizer van Jeruzalem waren. Hiermee rechtvaardigde en benadrukte hij zijn identiteit als kruisvaarder en zijn ambitie om uiteindelijk zelfs keizer van Constantinopel te worden. Hij liet ook enkele tapijten maken over Alexander de Grote, die door zijn status als veroveraar van grote delen van Azië en zijn vervormde status als ideale christelijke heerser in deze gebieden dienden als rolmodel voor de hertog die een kruistocht wilde organiseren naar dezelfde gebieden en daar heerser wilde worden. Doordat de Zwaanriddertapijten ook een uiting zijn van zijn kruistochtambities kunnen deze tapijten ook geplaatst worden binnen dit kruistocht gerelateerde kunstpatronage.

Daarbij staan deze tapijtgiften in traditie van tapijten als diplomatieke geschenken ter bevordering van de kruistochtplannen die begonnen was bij Filips de Stoute. De Zwaanriddertapijten werden uiteindelijk samen met een tapijtserie van *het Verhaal van Esther en Ahasverus* geschonken aan Jean Jouffroy. De Esther en Ahasverustapijten kunnen ook verbonden worden aan de kruistocht doordat het verhaal geïnterpreteerd kon worden als de plicht van de Christenen om de gelovigen in de overzeese gebieden te redden van gewelddadige onderdrukking van de Islam. Beide tapijten waren een toepasselijk diplomatiek geschenk aan kardinaal Jouffroy die zich had bewezen als trouwe onderhandelaar en diplomaat in de kruistochtonderhandelingen met andere vorsten en de verschillende Pausen. Uit het betalingsdocument is op te maken dat deze tapijten specifiek voor Jouffroy zijn gemaakt, wat gebruikelijk was bij tapijten die geschonken werden als diplomatieke giften. De tapijten dienden dus een politiek doel: ze waren een erkenning van zijn trouwe dienst, maar dwongen

tegelijkertijd ook loyaliteit aan de hertog af. Wanneer hij de tapijten zou ophangen herinnerde de narratieven hem aan zijn bijdrage in de organisatie van de Bourgondische kruistocht, maar verwezen tegelijkertijd ook naar de kruistochtambities van Filips de Goede.

Hoofdstuk 4

Tapijtkunst als mobiel medium

In het vorige hoofdstuk is uiteengezet hoe de inhoud van de tapijtserie, zoals is afgebeeld op de tapijten in Krakau en Wenen, aansluiten bij de kruistochtambities en ridderlijke aspiraties van Filips de Goede en vanwege deze relatie geschonken werd aan de kardinaal van Atrecht. Filips de Goede had echter ervoor kunnen kiezen om hetzelfde verhaal op een ander medium te laten verbeelden, zoals een manuscript of paneel. Hij koos echter voor tapijtkunst. Dit was namelijk de geliefde kunstvorm van niet alleen Filips de Goede, maar alle Bourgondische hertogen. Dit heeft te maken met de mobiliteit, monumentaliteit en kostbaarheid van het textielmedium. In dit hoofdstuk zal allereerst uitgelegd worden wat de rol is van mobiliteit binnen de tapijtkunst en hoe dit benut werd door de Bourgondische hertogen. Vervolgens zal uitgelegd worden hoe materialiteit, en de rol van mobiliteit hierbinnen, bijdroeg aan de waarde van wandtapijten als diplomatieke gift en drager van politieke boodschappen. In de laatste paragraaf zal beargumenteerd worden dat het materiaal, iconografie en politieke boodschappen van de Zwaanriddertapijten in Wenen en Krakau elkaar versterken en aanvullen en welke rol mobiliteit hierbij speelt.

4.1 Mobiele vorsten, - tapijten en -omgevingen

Filips de Goede en Karel de Stoute regeerden over een dynamisch en constant groeiend rijk. Door het toenemende aantal territoria werd het voor de hertogen noodzakelijker om zich te vertonen in de verschillende regio's om zo hun autoriteit te kunnen benadrukken.³¹¹ Filips bracht dan ook grootste gedeelte van zijn regeerperiode – in tegenstelling tot zijn grootvader en vader – door op zijn eigen grondgebied.³¹² Filips en zijn zoon Karel de Stoute en hun hofhoudingen, en daarmee het Bourgondische hof, vestigden zich echter vaak minder dan enkele weken in dezelfde residenties. Van de meer dan veertig residenties, werden vooral de residenties Coudenberg in Brussel, paleis Ten Wallen in Gent, Hôtel de Salle en paleis Rihour in Rijsel en het Prinsenhof in Brugge vaak bezocht door de hertogen.³¹³ Deze veelal minimaal gedecoreerde

³¹¹ Blockmans, *The Promised Lands*, 227-228.

³¹² Brown en Small, *Court and Civic Society*, 3. Na de moord op Jan Zonder Vrees door de Fransen en de alliantie tussen Filips de Goede en de Engelsen, verbleven de Bourgondische hertogen Filips en Karel de Stoute grotendeels in hun eigen rijk; Vaughan, *Philip the Good*, 289 en 334. In 1461 vertrok hij naar Parijs voor de kroning van Lodewijk XI en in 1454 bezocht hij Regensburg om de plannen voor de kruistocht voor te leggen aan keizer Frederik III.

³¹³ Chipps Smith, "The Practical Logistics," 32; Brown en Small, *Court and Civic Society*, 3. Filips de Goede en Karel de Stoute spendeerden weinig tijd in de zuidelijke gebieden, zoals het hertogdom Bourgondië of het graafschap Charolais. Ze verbleven vooral in de steden in Vlaanderen, Brabant en Artesië. De twee hertogen verbleven hiervan het meest in Brussel, maar de steden Brugge, Gent, Rijsel en St. Omer werden daarna het vaakst bezocht; Armstrong, "The Golden Age of Burgundy," 58. De hofhouding, een groep gekozen hertogelijke officieren, kanselieren en andere bedienden waren de ruggengraat van het

residenties werden aangekleed met het meubilair en de kunstwerken die meereisden met de rondtrekkende hertog en zijn hofhouding.³¹⁴

In de steden waar zij verbleven organiseerden de hertogen ook stedelijke ceremonies zoals kapittelbijeenkomsten, stedelijke intredes en toernooien, om de hertogelijke status te presenteren en politieke projecten publiekelijk te maken aan stedelingen of andere hovelingen.³¹⁵ Tijdens deze ceremonies speelden kunstwerken een belangrijke rol. De constante verplaatsing van de hertogen en hun ceremonies resulteerde in een kunstpatronage waarbij de mobiliteit van de kunstwerken van groot belang was. De Bourgondische hertogen investeerden hierom ook weinig geld in architecturale commissies vanwege het ontbreken van een vaste residentie.³¹⁶ Filips onderhield een groep schilders aan zijn hof, waarvan de meeste heraldiek en standaarden schilderden of de opdracht kregen om de *automata*, mechanische werken, te vervaardigen in paleis Hesdin.³¹⁷ De schilders kregen dus niet de opdracht om statische en monumentale muurschilderingen of altaarstukken te schilderen, maar verplaatsbare en bewegelijke kunstwerken te vervaardigen. Dit sluit aan bij het de rest van zijn kunstpatronage. Filips investeerde daarnaast namelijk veel geld in luxueus metaalwerken, juwelen en vaatwerk. Deze kostbaarheden waren naast smeltbaar in tijden van nood, ook gemakkelijk verplaatsbaar. Hierdoor kon de hertog op elke mogelijke locatie zijn luister en welvaart vertonen.³¹⁸

Naast juwelen en goudwerk spendeerde Filips de Goede veel geld aan tapijtkunst. Hij was in het bezit van negentig tot honderd tapijtseries; zowel wandtapijten als tapijtsets om meubels en muren te bedekken.³¹⁹ Eén van de redenen voor de voorkeur van Filips de Goede en de andere Bourgondische hertogen zit in het feit dat tapijten makkelijk vervoerbaar waren. Tapijten konden namelijk opgerold worden en vervolgens opgestapeld in karren worden om meegevoerd te worden naar de gewenste residentie.³²⁰ De minimaal aangeklede verblijven konden door middel van de tapijten op een zo efficiënt en snel mogelijke manier ingericht worden.³²¹ Vaak waren de tapijten namelijk zo groot dat ze van hoek tot hoek en plafond tot grond gehangen konden worden en zo dus een volledige ruimte opvulden.³²² Het interieur van deze residenties bestonden vaak enkel uit houten meubel frames die bedoeld waren om textielwerken overheen

Bourgondische hof. Het hof bestond uit de hofhouding, de hertog en zijn familie en adel, clerici, hoogwaardigheidsbekleders en vorsten die hem bezochten. Het hof ontstond op de plek waar de hertog verbleef.

³¹⁴ Chipps Smith, "The Practical Logistics," 32-33.

³¹⁵ Brown en Small, *Court and Civic Society*, 23-35.

³¹⁶ Blockmans, *The Promised Lands*, 227-228. Het hof had door het gebrek aan een vaste residentie geen imago dat gereflecteerd werd door één soort gebouw, maar een gevarieerd assortiment aan gebouwen uit verschillende plaatsen en tijden. Pas rond 1450 besloot Filips de Goede één van zijn paleizen, Coudenberg in Brussel, te renoveren en de luister van het gebouw te vergroten; Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 10-11. Filips de Goede liet enkele architecturale opdrachten uitvoeren zoals het bouwen van een kapel in de kerk van Sint-Pieter in Rijsel (verwoest in 1793), een tombe voor Lodewijk van Male (alleen bekend van tekeningen en etsen), in het Bourgondische complex in Dijon liet hij tussen 1442 en 1454 een toren, trappenhuis en cour d'honneur bouwen. In 1429 liet hij een nieuwe hal bouwen aan het Prinsenhof in Brugge en in 1451 liet hij Hôtel de Salle in Rijsel restaureren na een brand. In 1453 liet hij paleis Rihour bouwen net buiten Rijsel. Een van de weinige gebouwen die overgeleverd zijn en gebouwd werden in opdracht van Filips de Goede is de kerk die hij liet bouwen voor de ridders van de Orde van Sint Johannes van Jeruzalem op Rhodos.

³¹⁷ Chipps Smith, "The Practical Logistics," 28.

³¹⁸ Moodey, *Illuminated Crusader Histories*, 7.

³¹⁹ Chipps Smith, "The Practical Logistics," 30.

³²⁰ *Tapestry in the Renaissance*, 13.

³²¹ *Medieval tapestries*, 27.

³²² *Medieval Tapestries*, 27.

te draperen.³²³ Aan de muren hingen vaak haken waaraan wandtapijten vastgebonden konden worden. De wandtapijten waren daarom vaak aan de bovenzijde al voorzien van zijden linten om ze te kunnen bevestigen aan de muren of stevig vast te maken aan meubels.³²⁴

Ondanks dat sommige series bij elkaar bijna honderd meter lang waren en vier meter hoog, zoals het twaalfdelige *Verhaal van de Trojaanse oorlog* uit ca. 1467, bleef door de flexibiliteit van de het textiel de mobiliteit van deze kunstwerken echter in stand. Zoals Delmarcel stelt konden de tapijten, in welk formaat dan ook, gemakkelijk opgerold worden en hierdoor zelfs over de meest smalle trappen vervoerd worden om vervolgens, door middel van de reeds bevestigde linten aan de tapijten, in korte tijd bevestigd te worden aan de aanwezige houten frames of muurhaken in de desbetreffende residenties.³²⁵ Hetzelfde geldt voor de door Filips geschonken Zwaanriddertapijten aan kardinaal Jouffroy. In de inventaris is opgenomen dat deze tapijten zijn afgewerkt met “[...] fragnes, cordes et rubans [...]” ([...] franjes, koorden en linten).³²⁶ Hiermee kon Jouffroy de tapijten ophangen in zijn residentie of locatie naar keuze.

De enorme tapijten van Filips de Goede werden opgeslagen in een speciale tapijtopslagen in Atrecht, verdeeld over Hôtel d’Ablainsevelle en zijn paleis Le-Cour-le-Comte. In 1440-1441 liet Filips de kamers zelfs brandveilig maken door het houten plafond te vervangen door een stenen gewelfplafond. Deze tapijten werden onderhouden door Jean Aubrey (en later zijn zoon Regenault), die zelf een getraind tapijtwever was, en het door het ingehuurd personeel. Zij woonden in deze gebouwen en waren verantwoordelijk voor het bewaken, onderhouden, verplaatsen en tentoonstellen van deze kostbare werken.³²⁷ De tapijten werden, wanneer ze verplaatst moesten worden, opgerold en in een houten karren geladen om verplaatst te worden van de ene naar de andere locatie. Ter voorbereiding op de bruiloft van Isabella van Portugal en Filips de Goede in 1430, werden vanuit de residenties in Dijon en Rijsel maar liefst vijftien karren volgeladen met tapijten en vijftig anderen met juwelen en meubels.³²⁸

Het was in de veertiende en vijftiende eeuw gebruikelijk om de grote wandtapijtseries te presenteren met kleinere tapijten die bedoeld waren voor het bedekken van meubels. Dergelijke samenstellingen van wandtapijten met bijbehorende meubeltapijten werden in de veertiende en vijftiende eeuw vaak gezamenlijk omschreven in inventarissen en rekeningboeken als *chambres*.³²⁹ Een dergelijke set moest een volledige kamer aankleden en bestond meestal uit wandtapijten, gordijnen, bed overtrekken, gordijnen en plafond voor het hemelbed, bed-rok en kussen- en bankbedekking.³³⁰ Zoals Laura Weigert stelt, werden tapijten in de veertiende en vijftiende eeuw niet gezien als autonome afbeeldingen, maar als sets met een bepaalde

³²³ Ibid., 13.

³²⁴ Wilson, *The Power of Textiles*, 63.

³²⁵ Delmarcel, *Flemish Tapestries*, 16.

³²⁶ Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, 480.

³²⁷ Chipps Smith, “The Practical Logistic”, 36-37.

³²⁸ Ibid., 33.

³²⁹ *Medieval Tapestries*, 66. Inventarissen van de late veertiende en vijftiende eeuw zijn verwijzingen naar *chambres* in overvloed aanwezig.

³³⁰ Ibid., 27; Wilson, *The Power of Textiles*, 63. De verschillende soorten textielwerken konden allemaal van het zelfde materiaal of motief worden gemaakt, maar dit hoefde niet.

architecturale functie die in staat waren nieuwe ruimtes creëren.³³¹ Het waren deze tapijtkamers waarvoor een belangrijke rol was weggelegd voor de Bourgondische hertogen binnen het benadrukken van hun autoriteit.

Volgens Wilson was het Bourgondische huishouden de promotor van de Bourgondische autoriteit en aanwezigheid in de territoria waar zij over regeerden. Waar de hertog resideerde moest zijn aanwezigheid benadrukt worden. Het doel van diplomaten die het hof bezochten, was het fysiek bereiken van de persona van de hertog. De aanwezigheid van de hertog volgens Wilson '[...] was the linchpin holding together their desperate territories'.³³² Bewegelijke objecten, zoals *chambres*, speelden een belangrijke rol in het presenteren van de aanwezigheid van de hertog in de residenties. Deze objecten werden gebruikt door de Bourgondische dynastie, omdat zij mobiele omgevingen konden creëren binnen de residenties en de politieke, dynastieke of huishoudelijke behoeften ondersteunden.³³³

De kamers in de middeleeuwse residenties hadden verschillende functies, zowel privé als publiekelijk, maar altijd een politieke functie: de kamers waren een uitdrukking van de publieke persoon van de hertog, zijn interesses en zijn prestige en waren de plek waar diplomatieke gasten werden ontvangen die toegang wilde krijgen tot de hertog.³³⁴ De hertogelijke residenties bestonden uit aaneengeschakelde kamers waar de gasten doorheen geleid werden om bij de hertog te komen. Hoe verder men kwam in het appartement hoe meer privé de kamers werden en hoe dichter ze bij de persoon van autoriteit kwamen. Hoe ver een persoon mocht komen in de appartementen was afhankelijk van hun status.³³⁵ Deze complexiteit van de appartementen en de rondleiding van gasten door de verschillende kamers blijkt uit de verslagen van het bezoek van Leo van Rozmital aan de Bourgondische hertogen Filips en Karel in 1465. Op de tiende dag in Brussel werd de baron uitgenodigd door de hertog in zijn paleis Coudenberg om daar te dineren: "My lord and his honourable company ate alone in the Duke's chamber and no one sat with him". Daarna leidden de andere heren hem naar de hertog, maar werd eerst geleid langs de schatten van de hertog.³³⁶ Enkele dagen daarna: "After the meal my lord [Leo van Rozmital] was conducted to the old Duke [Filips de Goede], who came out as far as the third chamber to receive him. The Duke took my lord by the hand and led him to his own chamber. There, it appears, he conversed with my lord, and as he took his leave the Duke asked my lord to do him the honour of remaining a little until his son arrived [...]. Then with one in either hand he [Filips de Goede] led them [Leo van Rozmital en Karel de Stoute] into his chamber through nine other rooms."³³⁷

³³¹ Weigert, "Chambres d'Armour," 325.

³³² Wilson, *The Power of Textiles*, 91.

³³³ *Ibid.*, 91.

³³⁴ *Ibid.*, 97.

³³⁵ De Jonge, "Bourgondische Residenties," 14. Door de plattegronden van onder andere paleis Rihour in Rijsel weten we hoe de hertogelijke appartementen opgebouwd zijn. De verschillende *chambres* hebben, afhankelijk van hun positie, een meer publieke of privé-karakter en vervullen verschillende functies. De grote zaal zoals in de plattegrond van paleis Rihour en de beschrijvingen van het paleis te Brugge is de meest publieke ruimte, hier komt men binnen. Vanaf de vierde kamer begint het privé-vertrek van de hertog, waar hij zowel slaapt als mensen ontvangt; Wilson, *The Power of Textiles*, 91.

³³⁶ Letts, *The Travels of Leo of Rozmital*, 27-28. Tetzl heeft een kleine lijst opgenomen met enkele van de schatten die de hertog toonde aan de baron. Dit zijn voornamelijk goudwerken.

³³⁷ Letts, *The Travels of Leo of Rozmital*, 34-36.

Volgens Laura Weigert begrepen de bezoekers deze tapijten binnen hun architecturale functie.³³⁸ Het manipuleren van ruimtes door ze volledig in te richten met tapijten was een bekend fenomeen onder laatmiddeleeuwse vorsten, maar voor de jonge Bourgondische dynastie en het onsamenhangende geheel aan territoria waar zij over heersten, was het van groot belang dat waar de Bourgondische verbleven hun aanwezigheid en autoriteit constant gepresenteerd werd.³³⁹ *Chambres* waren in staat hiërarchieën te benadrukken en fysieke grenzen te creëren, waardoor benadrukt werd dat de hertogen uitzonderlijke figuren waren, die hoger in rang stonden dan hun adel.³⁴⁰ Een kamer waarin tapijten met politieke boodschappen gepresenteerd werden in de aanwezigheid van de hertog, konden een ruimte creëren waar de Bourgondische macht en autoriteit op de voorgrond stonden.³⁴¹

Een goed voorbeeld van de politieke functie van een *chambre* is de *Chambre d'Utrecht*. Deze *chambre* werd in 1430 aan Filips de Goede geschonken door de stad Utrecht. De gehele set was gemaakt van karmijnrood en groen satijn, bewerkt met fijn goudborduurwerk. Op deze set was een figuur met het wapen van de hertog van Bourgondië afgebeeld, vier dames die de namen Wijsheid, Gerechtigheid, Bescheidenheid en Vastberadenheid, een tronende figuur die omring wordt enkele andere figuren: enkele mannen en drie vrouwen. Door de ooggetuige Aliénor de Poitiers weten we dat de vrouw van Karel de Stoute beviel in paleis Coudenberg in Brussel van Maria van Bourgondië. De kraamkamer was aangekleed met deze *Chambre d'Utrecht*. Volgens Chipps Smith zouden de onbekende figuren de zeven deugden voorstellen, die samen met de vier kardinale deugden en het getroonde figuur verwijzen naar een allegorie van het goede bestuur. Chipps Smith interpreteert dit als een flatterende boodschap van de stad Utrecht aan Filips de Goede over de basiselementen van goed bestuur. Door de geboorte van de nieuwe hertogin te laten plaatsvinden in een kamer met dit allegorische tapijt, zou Maria van Bourgondië al direct na de geboorte deze basis meekrijgen. De *chambre* werd ook tijdens de bruiloft van Margreet van York en Karel de Stoute opgehangen in de kledkamer van de hertog.³⁴²

Hoewel het in de inventaris niet als zodanig wordt aangegeven, kan beargumenteerd worden dat de gift van Filips de Goede aan Jean Jouffroy van dertien tapijten, negen voor aan de muur en aan vier voor het bed, als *chambre* gedefinieerd kunnen worden en gefungeerd hebben. Uit het document is te herleiden dat in ieder geval de zes wandtapijten van het *Verhaal van Esther en Ahasverus* bedoeld waren om een volledige grote kamer, *salle*, te bedekken. De “[...] quatre pièces d’autres tapisserie servant à ung lit, avec trois pieces de ... fais à le histoire du chevalier au Chine [...]” (vier stukken ander wandtapijt gebruikt voor een bed, met drie stukken ... tonen de geschiedenis van de Zwaanridder). Het woord ‘avec’ in deze bovenstaande zin lijkt te verwijzen op een verband tussen de bedtapijten en de Zwaanriddertapijten. Hierdoor zou de

³³⁸ Weigert, *Weaving Sacred Stories*, 325-326.

³³⁹ Wilson, *The Power of Textiles*, 96.

³⁴⁰ *Ibid.*, 96.

³⁴¹ *Ibid.*, 98-99.

³⁴² Chipps Smith, “The Practical Logistics,” 36; Chipps Smith, *The Artistic Patronage*, 209-210. Zie voor de omschrijving van het de chambre: Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, vol. 2, nr. 4260.

conclusie getrokken kunnen worden dat er sprake is van een *chambre*.³⁴³ Katherine Anne Wilson beschrijft een *salle* als een grote ruimte waar bezoek werd ontvangen, maar waar ook een bed kon staan.³⁴⁴ Met dit begrip van de *salle* hoeft niet uitgesloten te worden dat de vier tapijten voor het bed en de Zwaanriddertapijten niet bedoeld konden zijn voor in dezelfde *salle*. Daarbij is het door inhoudelijke kruistochtrelatie tussen tapijtserie van de Zwaanridder en Esther en Ahasverus die in het vorige hoofdstuk uiteengezet, aannemelijk dat de dertien geschonken tapijten konden fungeren als samenhangende *chambre*. Wanneer zowel de Zwaanriddertapijten als de Esther en Ahasverustapijten gepresenteerd werden in een kamer, werd een omgeving gecreëerd waarin de ambities van de hertog en de kardinaal verkondigd worden door de tapijten. Anderzijds, zoals Laura Weigert omschrijft, waren *salles* als grote ruimtes juist het tegenovergestelde van *chambres*.³⁴⁵ Dit zou betekenen dat de Esther en Ahasverustapijten wellicht bedoeld waren voor grotere ruimtes, en de Zwaanriddertapijten samen met de bedtapijten een *chambre* vormde die bedoeld was voor in kleinere, meer private ruimtes. Een andere optie is dat de Zwaanriddertapijtserie net als de Esther en Ahasveruswandtapijten, bedoeld waren als een op zichzelf staande wandtapijtserie.

Hoewel wandtapijten namelijk onderdeel kunnen zijn van een *chambre*, kunnen deze ook op zichzelf fungeren. Hangende tapijten of wandtapijten die in de inventarissen worden omschreven als *tapisserie* of *drap de hautelice* (een aanduiding voor een bepaalde weeftechniek en luxetextielwerk) waren populair in de stedelijke omgeving en aan het hof. Vooral de wandtapijten met distinctieve figuratieve afbeeldingen zijn degenen die de meeste aandacht hebben gekregen in de kunstgeschiedenis de afgelopen anderhalve eeuw.³⁴⁶ Het waren namelijk vooral de grote wandtapijten die door hun omvang geschikt waren voor het dragen van ingewikkelde figurale voorstellingen en het overdragen van eventuele politieke of dynastieke boodschappen. Wevers waren namelijk in staat deze wandtapijten enkele meters hoog en lang te maken, waardoor het mogelijk was ingewikkelde figuratieve voorstellingen te verbeelden.³⁴⁷

De vijftiende eeuwse vorsten hadden veelal meer tapijten in hun bezit dan ruimtes die ze ermee konden opvullen. Charles Armstrong beweert dat de tapijten van de hertogen tijdens feestelijkheden minstens twee keer per dag gewisseld werden als manifestatie van schijnbaar onbegrensde rijkdom van de hertogen.³⁴⁸ De hoeveelheid tapijten verkondigden niet enkel de welvaart en macht van de eigenaar, maar bood ook flexibiliteit in het uitdrukken van verschillende boodschappen. Wandtapijten werden namelijk veelal voorzien van narratieven die

³⁴³ Wilson, *The Power of Textiles*, 41, 71 en 133. Wilson verwijst in haar onderzoek drie keer naar de bestelling die Philips de Goede deed bij Pasquier Grenier. Op pagina 41 spreekt ze van de Zwaanriddertapijten als *chambre*, in combinatie met de vier tapijten voor een bed. Op pagina 71 spreekt ze echter van een vierdelige set met het verhaal van de Zwaanridder, om vervolgens op pagina 133 te spreken van een driedelige wandtapijt serie van de Zwaanridder.

³⁴⁴ Wilson, *The Power of Textiles*, 81-82.

³⁴⁵ Weigert, *Chambres d'Amour*, 325.

³⁴⁶ Wilson, *The Power of Textiles*, 63-78. In hoofdstuk twee "Flexible architecture. The Warp and Weft of Urban and Courtly Residences" van haar boek maakt ze onderscheid in verschillende soorten samenstellingen van tapijten: *chambres*, chapels (tapijten als onderdeel van het interieur van een kerk), tapijten als kussen, bed, bank en vloerbedekking en wandtapijten. Wandtapijten worden zowel in de inventarissen van de stedelijke elite genoemd, als in die van de hertogen.

³⁴⁷ Delmarcel, *Flemish Tapestries*, 34. Wevers waren in staat extreem lange kettingdraden op te zetten (verticale draden) en om de composities met dezelfde spanning van links naar rechts te weven (inslagdraden); *Tapestry in the Renaissance*, 14. Dit in tegenstelling tot andere textielwerken zoals borduurkunst.

³⁴⁸ Armstrong, "Dukes that Outdid Kings," 75.

door vorsten gebruikt konden worden om gewenste politieke of dynastieke boodschappen te verkondigen.³⁴⁹ De mobiliteit van het medium zorgde ervoor dat de eigenaar de tapijten met de meest passende boodschap op elke gewenste locatie kon verkondigen.

Opdat zoveel mogelijk mensen deze door de eigenaar beoogde boodschappen meekregen, was de presentatie van wandtapijten niet beperkt tot hun residenties. Van zowel Filips de Goede als Karel de Stoute is bekend dat zijn hun wandtapijten constant verhuisden om ze te vertonen op verschillende grote publieke gelegenheden zoals bruiloften, intredes in steden, kapittelbijeenkomsten en andere vieringen. De hertog bepaalde waar en wanneer de tapijten opgehangen werden en de juist presentatie was essentieel.³⁵⁰ Dankzij verschillende soorten contemporaine bronnen is bekend geworden waar en wanneer de Bourgondische hertogen hun tapijtkunst lieten presenteren.

De vervaardiging van de tapijten van het *Verhaal van Gideon* dat Filips de Goede is een goede casestudie, omdat de serie door zowel Filips de Goede als Karel de Stoute werd gepresenteerd op verschillende gelegenheden en dit is opgeschreven door tijdgenoten van de hertogen. De tapijten werden voor het eerst gepresenteerd tijdens de kapittelbijeenkomst in 1456 van de Orde van het Gulden Vlies in de grote zaal van het Binnenhof in Den Haag. In de *Mémoires* van Filips hofkroniekschrijver George Chastelain staat geschreven dat dit de rijkste tapijten waren die hij ooit had gezien en men ooit ergens heeft kunnen zien: 'La salle de La Haye est une des belles du monde et des plus propres à tenir grant feste. Sy fut tendue icelle de la plus riche tapisserie qui onques entrast en court de roy et plus grant monstre et n'avoit esté monstrée ailleurs que droit-là. Car le duc nouvellement l'avoit fait faire de l'histoire de Gédéon sur le veaure de miracle en l'appropriant à son ordre.' (De zaal van Den Haag is een van de mooiste ter wereld en een van de schoonste om een groot feest te houden. Deze werd behangen met het rijkste wandtapijt ooit gezien aan het hof van de koning en het grootste en het was nooit ergens anders vertoond dan daar. Want de hertog had deze nieuw laten maken met het verhaal van Gideon en het gulden vlies wonder zoals toegeigend door zijn orde).³⁵¹

In mei 1461 bezocht de diplomaat Prospero da Camogli de kapittelbijeenkomst van de Orde van het Gulden Vlies in de Abdij van Sint-Bertin in St. Omer. Hij schreef een gedetailleerd verslag over de artefacten die Filips de Goede daar presenteerde, waaronder ook over enkele tapijten. In de kerk hingen tapijten van de Apocalyps en in het koor hingen tapijten met daarop verschillende verhalen uit het Oude en Nieuwe Testament. Hij schreeft dat de banketzaal: '[...] was completely hung with tapestries of cloth of gold, as above, marvelous works depicting the whole story of how the golden fleece was sent down from heaven to Gideon as a sign that he was

³⁴⁹ Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, 102. Tapijten waren niet enkel decoratief, maar verkondigden belangrijke politieke boodschappen in door tapijten gevormde omgevingen; *Tapestry in the Renaissance*, 15.

³⁵⁰ Chipps Smith, "The Practical Logistics," 29-33.

³⁵¹ Chastelain, *Oeuvres*, deel III, 90-91; Chipps Smith, "The Practical Logistics," 124; Brown en Small, *Court and Civic Society*, 65. Het is onduidelijk om welk tapijt het precies gaat, want de ooggetuige Jean de Haynin schrijft dat het gaat om een tapijt dat vooral het verhaal van Gideon verbeeldt

to undertake the salvation of the people of Israel. Behind the dais where sat the princes were silken hangings and other adornments of gold.’³⁵²

Tijdens de bruiloft van Isabella van Bourbon en Karel de Stoute in 1468 werden gedurende de feestelijkheden in de residentie van de hertog in Brugge ook verschillende tapijten opgehangen. Hierover schrijft Oliver de la Marche: “Ladicte salle estoit tendue par hault de drap de layne bleu et blanc, et par les costez tapissée et tendue d’une riche tapisserie faicte de l’istoyre de Jason [...]. Celle tapisserie estoit toute d’or, d’argent et de soye, et ne croys pas que l’on ait veu si grant et si riche tapisserie ensemble.” (In de genoemde zaal zijn lakens opgehangen van blauwe en witte wol, en kostbaar gestoffeerd en behangen met een rijk tapijt met het verhaal van Jason [...]. Dat wandkleed is geheel van goud, zilver en zijde, en denk niet dat men ooit zulke grote en rijke tapijten samen hebben gezien.).³⁵³ Haynin schrijft in zijn *Mémoires* uit ca. 1477 dat de tapijten in de grote zaal vooral het *Verhaal van Gideon* zouden hebben afgebeeld.³⁵⁴ Daarbij stelt hij dat in andere zalen, kamers en kapellen ook nog enkele andere tapijten van onder andere de slag om Luik, koning Clovis, Hertog van Belin, Esther en Ahasverus, de passie van Jezus Christus, Lucretia en andere tapijten zonder narratief.³⁵⁵ De tapijten die uitgestald beperkten zich dus niet tot een enkele ruimte, maar de grote tapijtseries, zoals het *Verhaal van Gideon*, werden bewaard voor het grote publiek in de bankethallen.

In 1461 koos Filips de Goede voor een bijzondere publieke tentoonstelling van zijn Gideontapijten en de tapijten met het *Verhaal van Alexander de Grote*. Toen Filips de Goede na afloop van de kroning van Lodewijk XI van Frankrijk een maand lang in Hôtel d’Artois in Parijs verbleef, stelde hij gedurende deze maand zijn residentie open voor publiek.³⁵⁶ In zijn *Oeuvres* schrijft George Chastelain dat dag en nacht Parijzenaren van alle rangen en standen als in een processie kwamen kijken naar de rijkste tapijten van de hertog, waaronder de tapijten met het *Verhaal van Gideon*. Deze zouden zo rijk zijn geweest dat men er niet genoeg van kon krijgen. Hij beschrijft dit tapijt als het rijkste en grootste tapijt dat zij ooit hadden gezien. Het was zelfs zo groot geen enkele zaal ter wereld groot genoeg was voor alle delen om opgehangen te worden.³⁵⁷ Uit de *Mémoires* van de Franse hofkroniekschrijver Jacques du Clercq blijkt dat de andere tapijten het *Verhaal van Alexander* waren. Hij schrijft dat deze tapijten ‘[...] la plus noble tapisserie que ceulx de Paris avoient onques veue [...]’ ([...] het edelste tapijt dat de inwoners van

³⁵² Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, 102. Citaat uit Engelstalige printversie van documenten van Milanese ambassadeurs die tussen 1450 en 1483 Frankrijk en Bourgondië bezochten in Kendall en Hardi, *Dispatches with Related Documents of Milanese Ambassadors in France and Burgundy, 1450-1483*, 1970 (4 delen).

³⁵³ De la Marche, *Memoires*, deel 3, 118.

³⁵⁴ Jean de Haynin, *Memoires*, deel 1, 107-108.

³⁵⁵ Ibid, 107-108.

³⁵⁶ Chipps Smith, "Portable Propaganda," 125.

³⁵⁷ Chastelain, *Oeuvres*, deel 4, 93-94. ‘[...]là où peuple de Paris, de toute condition, dames et damoiselles, depuis le matin jusqu’au soir, vinrent et allerent en telle multitude comme si ce fust un procession, non pour un jour, ne pour deux, mais incessamment jour sur jour, tant que le duc demeura à Paris. Entre lesquelles richesses y avoit deux choses qui publiquement se monstroient et dont on ne se pourroit ravoir et saouler. L’une sy estoit la tapisserie de Gédéon, la plus riche de la terre pour ce temps ce celle qui toutes les autres du monde jusques à ce jour passe et surmonte, tant en richesses comme d’ouvrage, et si grandeur que à peine, salle du monde nulle ne la peut comprendre toute pour y este tendue’. (De mensen van Parijs, van alle rangen, dames en jonkvrouwen, van morgen tot in de avond, kwamen en gingen in grote aantallen als in een processie, niet voor een dag, of voor twee, maar dag na dag zolang de hertog verbleef in Parijs. Onder deze rijkheden waren twee dingen die publiekelijk werden getoond en waarvan [de Parijzenaren] niet in staat van waren te herstellen of genoeg van konden krijgen. Een ervan was het tapijt van Gideon, de rijkste van de wereld en alle anderen in het verleden, het overtreft deze in rijkheid en het werk en het is zo groot dat bijna geen enkele zaal groot genoeg is om het te op te hangen).

Parijs ooit gezien hebben [...] waren, vooral die van Gideon en dat de hertog deze serie had laten maken van '[...] tout d'or et de soye [...]' (volledig goud en zijde).³⁵⁸ Hoewel du Clercq schrijft dat de hertog zijn tapijten presenteerde in de hal en kamers, wordt door Chipps Smith en Belozerskaya aangenomen dat een deel van de tapijten gepresenteerd werd op de façade van Hôtel d'Artois in een speciale behuizing die verlicht was met fakkels.³⁵⁹

De *joyeuses entrées* (Blijde Intredes) waren een geliefd ritueel onder de Bourgondische hertogen. Filips de Goede en Karel de Stoute bevorderde publieke intredes met ambitieuze schema's met activiteiten in de steden in hun noordelijke territoria.³⁶⁰ Hoewel de organisatie van deze intredes niet in de handen van het stadsbestuur lag, speelden tapijten ook hier een belangrijke rol. Tijdens de intocht van Filips de Goede in Gent in 1458 hadden de Gentenaren gebruik gemaakt van kleden en tapijten om hun stad te versieren opdat de intrede aansloot bij de Bourgondische cultuur en het de hertog zou bevallen. Textiel en tapijten werden bevestigd aan de buitenkant van gebouwen.³⁶¹ Het gebruik van tapijten tijdens de intrede van de hertog in Gent is wederom opgeschreven door George Chastelain. Hieruit blijkt waar, hoe en welke tapijten waren opgehangen: "Trouva la porte toute couverte richement de haut en bas de draps de laine, et iceux enrichis de diverses beautés, et de là en avant toutes les rues rendues de drap rouge [...]. On vint après à la porte seconde [...] et tout le front d'icelle depuis le sommet du toit jusques au bas de la terre estoit armoiédes armes de tous les chevaliers de l'ordre [...]. A droit milieu la rivière une grant nef richement estoffée par en bas de tapisserie [...]. (De poort werd van boven naar beneden rijkelijk bedekt met wollen lakens, en verrijkt met verschillende schoonheden, en alle straten daarna waren voorzien van rode lakens [...]. Ze kwamen daarna bij de tweede poort [...], en de hele voorkant, van de bovenkant tot aan het dak tot aan de onderkant van de aarde, was bewapend met de wapens van de ridders van de orde [...]. In het midden van de rivier was een schip dat rijkelijk versierd was tot aan de bodem met tapijten [...]).³⁶²

Een andere plek waar tapijten naar toe werden genomen, was het slagveld. Tapijten werden hier getoond in de tenten op de militaire, verplaatsbare tentenkampen. Het ophangen van tapijten aan het front creëerde volgens Belozerskaya gedefinieerde ruimtes van macht op locatie. De rijke tapijten op het slagveld moesten de vijand imponeren met hun luister en bedreigen met specifieke boodschappen die erin geweven waren.³⁶³ Door de Bourgondische

³⁵⁸ Du Clercq, *Memoires*, deel 3, 171-172.

³⁵⁹ De Clercq, *Memoires*, deel 3, 171. "Ledit duc de Bourgogne, estant a Paris, fait tendre en sa salle de son hostel d'Artois et dedans les chambres, la plus noble tapisserie que ceulx de Paris avoient oncques veue, par especial celle de l'histoire de Gedeon [...]" (De genoemde hertog van Bourgondië, die in Parijs is, hangt in zijn zaal in zijn residentie d'Artois en in zijn kamers, het meest nobele wandtapijt uithangen dat Parijs ooit heeft gezien [...]); Chipps Smith, "Portable Propaganda", 125. Hij beweert dat de hertog opdracht gaf tot het tentoonstellen van de Gideon en Alexander de Grote tapijten aan de façade van zijn residentie. Hij geeft hiervoor echter Jaques du Clercq als bron, die enkel spreekt over zalen en kamers; Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, 79. Volgens Belozerskaya werden alleen de Alexander de Grote tapijten aan de façade opgehangen. Zij baseert haar aanname op het artikel van Chipps Smith.

³⁶⁰ Arnade, *Realms of Ritual*, 127. Van 1419 tot 1477 maakten de Bourgondische hertogen, hertoginnen en kinderen meer dan 200 ceremoniële intredes in hun steden in de Lage Landen. Deze varieerden van kleinschalig tot ware spektakels.

³⁶¹ Ibid., 137.

³⁶² Chastelain, *Mémoires*, deel 3, 413-414.

³⁶³ Belozerskaya, *Luxury Art of the Renaissance*, 99; *Medieval Tapestries*, 31. Op het slagveld of wanneer twee vorsten elkaar ontmoetten aan het veld werden de tenten aangekleed met tapijten ter isolatie, om verschillende ruimtes te kunnen maken, maar ook om de bezoekers van de tent te wijzen op de consequenties van hun daden tegen de vorst;

oorlogsbuit die door de vijand in beslag werd genomen bij de slag om Grandson in 1476 in het huidige Zwitserland, is bekend dat Karel de Stoute onder andere het *Millefleur* tapijt mee naar het slagveld had genomen. Het *millefleur* tapijt met daarop de wapens van Bourgondië moesten de vorsten of diplomaten die zijn tent bezochten wijzen op het hemelse paradijs op aarde dat was gecreëerd door de Bourgondische heerschappij.³⁶⁴ De tapijten van de Bourgondische hertogen werden zelfs buiten het Bourgondische grondgebied vervoerd toen in 1396 Jan zonder Vrees enkele tapijten meenam om zijn kamp te decoreren tijdens zijn kruistocht naar Nicopolis. Deze tapijten waren volledig voorzien van de Bourgondische wapens. Hierdoor werd aan de buitenwereld benadrukt dat deze kruistocht tegen de ongelovigen een Bourgondische onderneming was.³⁶⁵

Tapijten werden dus zowel in banketzalen en kamers in paleizen, kerken, tenten op het slagveld of op gevels van gebouwen opgehangen en dezelfde series werden door verschillende hertogen op verschillende locaties en evenementen opgehangen. Hieruit blijkt het belang van de mobiliteit van dit doch monumentale medium. Het waren echter niet enkel het formaat en de mobiliteit van de tapijtkunst, waardoor Europese vorsten zoals de Bourgondische hertogen zo aangetrokken waren dit medium.

4.2 Tapijten als geweven netwerken: mobiel materiaal en mobiele producenten

Het was de combinatie van grote afmetingen, mobiliteit en kostbare materialen als zijde en goud- en zilverdraad waardoor wandtapijten – meer dan sculpturen, paneelschilderingen en fresco's – een dramatische en fysieke demonstratie van welvaart en macht van de eigenaar waren hierom veel hoger gewaardeerd werden als materieel eigendom.³⁶⁶ Belozerskaya stelt dat tapijten vanwege de hoge maakkosten, als resultaat van de kostbare materialen die gebruikt worden en de arbeidsintensiviteit, een 'elite art par excellence' waren.³⁶⁷ De materialen en het vervaardigingsproces spelen dus een belangrijke rol bij de waardering van tapijten en zijn de reden waarom zij meer dan andere kunstwerken een uitdrukking zijn van de macht en welvaart van de eigenaren. Net als de tapijten zelf mobiel zijn doordat ze telkens verplaatst werden, worden ook de kostbare materialen en maakproces door mobiliteit gekenmerkt. Uitgelegd zal worden dat deze mobiliteit van de materialen en betrokken individuen, die tapijten een kostbaar luxeobject maken, bijdrage aan de waarde van tapijten als uitdragers van de hertogelijke luister en welvaart.

³⁶⁴ Rapp Buri en Stucky-Schrurer, *Burgundische Tapisserien*, II. Karel de Stoute wilde Lotharingen veroveren om zijn noordelijke en zuidelijke territoria te verbinden. Bij de slag om Grandson raakte het leger aan de verliezende hand en besloot te vluchten. Ze lieten hun volledige kamp met alle schatten van de hertog achter. Deze werden buit gemaakt door het vijandelijke leger. De schat bestond onder andere uit goud- en zilverwerken en textiel. Een deel van de schat is nu ondergebracht in het Historischen Museum in Bern en de schatkamer in het Kunsthistorischen Museum in Wenen; Belozerskaya, *Luxury Art of the Renaissance*, 100; *The Splendour of the Burgundian Court*, 29. Diplomaten vanuit heel Europa kwamen naar de tenten toe om te onderhandelen met de hertog.

³⁶⁵ Wilson, *The Power of Textiles*, 131.

³⁶⁶ *Tapestry in the Renaissance*, 15.

³⁶⁷ Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, 99.

De tapijten die gebruikt werden om de residenties van middeleeuwse vorsten te decoreren waren in ieder geval altijd gemaakt van kleurrijk wol, maar de meer kostbare tapijten bevatten zijde, geprezen vanwege de glans, en waren soms afgewerkt met goud- of zilverdraad. De regel was: hoe meer zijde en goud- en zilvergaren gebruikt werden, hoe duurder het tapijt. Dit waren immers kostbare materialen die alleen door de allerrijksten betaald konden worden. Daarbij gold ook dat hoe fijner het tapijt geweven was, hoe kostbaarder het tapijt. Meer geweven scheringen in de lengte betekende dat fijner het draad gebruikt moest worden. Hierdoor wordt de textuur fijner en de afbeeldingen des te gedetailleerder.³⁶⁸ Hoe fijner het tapijt echter geweven werd, hoe meer geld dit kostte. Voor het weven moesten immers manuren betaald worden.³⁶⁹ Het vervaardigen van tapijten kostte dus veel tijd en geld, waardoor deze producten enkel verkrijgbaar waren voor de rijksten van de samenleving. Voor de heersende klassen in zowel de middeleeuwen als de eeuwen daarna, was het bezitten van de tapijten hierdoor een kwestie van prestige.³⁷⁰

Deze prestige heeft ook te maken met de luxe-associatie van zowel tapijten als zijde. Veelal worden door kunsthistorici tapijten en de materialen waarvan ze gemaakt worden namelijk geschaard onder 'luxetextiel'.³⁷¹ Wilson pleit dat tapijten in de middeleeuwen werden gezien als een luxeproduct door de daadwerkelijke of vermeende moeilijkheid waarmee het verkregen kon worden. Ze legt uit dat tapijten niet daadwerkelijk gelimiteerd verkrijgbaar waren, maar doordat tapijtproductie een tijdrovend proces was en ze door een kleine groep tapijthandelaren gemaakt werden en ze in een klein aantal daadwerkelijk beschikbaar was terwijl de vraag ernaar groot was. Door deze 'exclusiviteit' wilde de middeleeuwse elite deze producten in hun bezit hebben.³⁷²

Zowel het zijde waarvan tapijten gemaakt werden als de tapijten zelf droegen dezelfde associatie met luxe. Zijde was in de vroege middeleeuwen namelijk alleen beschikbaar voor de allerrijkste adel. Het werd geproduceerd in Byzantium en andere Islamitische landen rondom de Middellandse zee, totdat de productie vanaf de twaalfde eeuw werd overgenomen door Europese adel. Voortaan zou het in Italië, Spanje en deels in Parijs en Montpellier vervaardigd worden. Handelaren uit Venetië, Genua en Pisa bleven echter ook na deze eeuwen zijde en andere stoffen importeren uit Iran, Asisa Minor en Jeruzalem. Daarbij werd het Italiaans geproduceerde zijde ook verhandeld en gedragen aan het Ottomaanse hof, in ruil voor ruwe

³⁶⁸ Idem, 107.

³⁶⁹ *Medieval Tapestries*, 25; *Tapestry in the Renaissance*, 6 en 13. De kostbaarheid van tapijten varieerde in de Middeleeuwen en Renaissance in relatie tot de kwaliteit. De kwaliteit bepaalde de prijs en de prijs werd bepaald door het aantal manuren dat het kostte een tapijt te maken en nog belangrijker door het materiaal waarvan het gemaakt was. Wol, voornamelijk geïmporteerd uit Engeland of Spanje, was het hoofdbestanddeel van tapijten. Meer verfijnde kwaliteit materialen waren zijde (uit Italië of Spanje) en goud- en zilverdraad (uit Venetië of Cyprus). Uit documenten over naar Engeland geïmporteerde tapijten in de eerste helft van zestiende eeuw blijkt dat tapijten met wol en zijde vier keer zo duur waren als tapijten die alleen van wol waren gemaakt. Was een tapijt van wol, zijde en zilver- of gouddraad gemaakt, dan steeg de prijs met een factor van 20; Monnas, *Merchants, Painters and Princes*, 4-9. Tussen 1300-1550 waren Italië en Spanje de grootste producenten van zijde in Europa. Het weven van zijde werd vanaf de achtste eeuw geïntroduceerd in Spanje tijdens de Islamitische invasie van het land. Het is echter grotendeels Italiaanse zijde, door de bescherming van zijdewevers en agressieve internationale marketing, dat terug te zien is in Italiaanse en noordelijke schilderkunst uit 1300-1500.

³⁷⁰ Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 16.

³⁷¹ Lambert en Wilson, *Europe's Rich Fabrics*, 21-23.

³⁷² Wilson, *The Power of Textiles*, 54.

grondstoffen om luxetextiel van te maken.³⁷³ Ondanks dat zijde dus niet schaars was, bleef het een luxeproduct dat van de veertiende tot en met de zestiende eeuw enkel in de huizen en garderobe van de allerrijksten aanwezig was om hun status te benadrukken.³⁷⁴

Hetzelfde geldt voor tapijten die oorspronkelijk ook gezien werden als een importgoed uit Azië dat alleen voor de bovenste laag van de samenleving beschikbaar was. Ondanks dat beide producten vanaf de middeleeuwen dus verkrijgbaar waren en gemaakt werden in Europa, was de associatie met het Midden-Oosten belangrijker. Volgens Maxine Berg en Elizabeth Eger waren Aziatische importgoederen namelijk ook onderdeel van de klassieke, Westerse definitie van luxe. Al in de prehistorie wordt luxe geassocieerd met het 'buitenlandse' en onbekende. Zeldzame en kostbare objecten waren vanaf toen al de stimulans voor lange afstand handel. Al in de Romeinse oudheid was Rome voorzien van vele Aziatische goederen die bestempeld werden als luxe doordat ze kostbaar en zeldzaam waren. Het nauwe contact dat er dus bestond tussen Europeanen en oosterse goederen, is ontstaan uit een lang staande handel tussen West en Oost, die liep via het Byzantijnse rijk. In de verschillende antieke, middeleeuwse en vroegmoderne samenlevingen werd de consumptie van deze goederen beperkt tot de elite, om een rigide statuscultuur af te dwingen.³⁷⁵

Deze associaties met luxe blijken ook uit de termen *tapisserie*, *hautlice* en *sarranoise* die gebruikt worden om de verschillende soorten tapijten en textiel in de inventarissen van de Bourgondische hertogen te beschrijven. Alle drie de soorten hadden allereerst een hoge monetaire waarde door het materiaal en de arbeidsintensiviteit.³⁷⁶ De term *hautlice* refereerde naar textiel dat op een bepaalde manier vervaardigd was met hoge kwaliteit draad. De term *tapisserie* werd geassocieerd met Europees geïmporteerd textiel uit Azië en werd in de twaalfde tot en met de veertiende eeuw verbonden aan de term *sarranoise*. Dit woord werd gebruikt om de Aziatische afkomst van of de imitatie van een Aziatische stijl van tapijten te omschrijven. De termen van beschrijving waren van belang voor de eigenaren, omdat de Aziatische associaties en de manier waarop ze vervaardigd werden, verwees naar de exclusiviteit en luxe van de tapijten en andere textielwerken in hun bezit.³⁷⁷ Hoewel zowel tapijten als de zijde vanaf de twaalfde eeuw dus in Europa werden vervaardigd, behielden ze hun associaties met een productie die ooit buiten het Europese continent plaats vond. De intrinsieke waarde van de tapijten wordt dus bepaald door deze associatie.

Ondanks dat de productie van zowel de tapijten als de materialen in de late middeleeuwen voornamelijk binnen Europa plaatsvond, werd deze nog steeds gekenmerkt door mobiliteit. Marisa Galvez omschrijft dat tapijten niet enkel objecten in beweging zijn omdat ze op verschillende plekken gebruikt konden worden, maar ook vanwege het feit dat ze gemaakt werden door verschillende mensen op verschillende plekken en bestaan uit verschillende

³⁷³ Wilson, "In the Chamber," 11-34; Monnas, 4.

³⁷⁴ Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 1.

³⁷⁵ Berger en Eger, "The Rise and Fall," 7-8; Wilson, "In the Chamber," 11-34; Wilson, *The Power of Textiles*, 56.

³⁷⁶ Wilson, "The Power of Textiles," 55. Alle textielwerken die beschreven worden met deze term hadden monetaire waarde die varieerde van 50 tot 5000 franken.

³⁷⁷ Wilson, *The Power of Textiles*, 54-56; Berg en Eger, "The Rise and Fall," 8.

materialen uit verschillende plaatsen.³⁷⁸ Immers kwam de wol uit voornamelijk Engeland en Spanje, zijde uit Italië en Spanje en gouddraad was een specialiteit uit Venetië en Cyprus.³⁷⁹ Luca Molà beargumenteert dat luxe textiel hierdoor in het algemeen objecten waren die de geografische landgrenzen overschrijden en creëerde onderling verbonden relaties tussen territoria en individuen.³⁸⁰ Belozerskaya noemt de creatie van tapijten door het gebruik van verschillende materialen uit verschillende landen, net als in hun gebruik, een internationaal fenomeen.³⁸¹ Dat tapijten een internationaal fenomeen kunnen zijn duidt dus op zowel mobiliteit in gebruik als in de vervaardiging. Tapijten waren niet enkel mobiele objecten die soms zelfs buiten de grenzen van de Bourgondische territoria vervoerd werden, maar belichaamde ook mobiliteit door de materialen waarvan en individuen door wie ze dus gemaakt werden.

Evenals de materialen en de individuen die de materialen aanleverden, kwamen de vervaardigers ook uit verschillende gebieden. Filips had enkele 'vaste' leveranciers en bewaarders van tapijten die verantwoordelijke waren voor de aanschaf, reparatie en verplaatsing van tapijten, zoals de eerdergenoemde Jean en Regenault Aubrey. Zij hadden vaak carrières als tapijthandelaren, -producenten of -wevers in de steden Atrecht, Doornik, Parijs en Brussel en werden soms zelf leden van het huishouden van het Bourgondische hof.³⁸² De tapijthandelaar Pasquier Grenier is een voorbeeld van een vaste leverancier van het hof. Hij verkocht naast wijn ook tapijten uit zijn eigen voorraad in Doornik, uit opslagplaatsen in andere steden en beheerden kartons waarvan hij in opdracht tapijten liet maken. Het weven besteedde hij echter uit aan derden.³⁸³ De meeste tapijthandelaren die genoemd worden in de hertogelijke huishoudens moeten niet gezien worden als wevers, maar als tussenpersonen die contracten opstelden, de voortgang in de gaten hielden en financiële steun gaven om de materialen en arbeid te kunnen betalen.³⁸⁴

Een goed voorbeeld van het aantal personen uit verschillende plaatsen dat betrokken was bij een tapijtcommissie is de serie met het *Verhaal van Gideon*. Jean Aubrey werd verantwoordelijk gesteld voor de uitvoering van de serie en moest hiervoor een kunstenaar uitzoeken die het karton ging ontwerpen, contact leggen met tapijtproducenten en wanneer de hertog had ingestemd met het ontwerp moest hij samen met de kamerheer van de hertog,

³⁷⁸ Galvez, *The Subject of Crusade*, 231.

³⁷⁹ *Tapestry in the Renaissance*, 13; Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, 121. Goud en zilverdraad was een specialiteit uit Venetië en zijde werd vooral aangeleverd door handelaren uit Toscane. De goedkopere tapijten werden gemaakt van wol uit Engeland en Spanje.

³⁸⁰ Lambert en Wilson, *Europe's Rich Fabric*, 26. In de introductie geven de auteurs een samenvatting van het artikel van Molà over de zijde industrie in Italia tussen 1400 en 1600. In het artikel van Molà dat is opgenomen in deze bundel, wordt gesteld dat luxetextiel een niet aan grens gebonden product is.

³⁸¹ Belozerskaya, *Luxury Art of the Renaissance*, 121.

³⁸² Wilson, *The Power of Textiles*, 25-29. De hertogelijke documenten tonen aan dat meer dan honderd individuen tapijten aanleverden aan het Bourgondische huishouden, of tapijt gerelateerde taken verrichtten zoals onderhoud, reparatie en transport. Een aantal hiervan springt ertussen uit en worden door Wilson 'fixed suppliers' genoemd. Zij hebben in meer dan twintig jaar tijd een monopolie opgebouwd in het leveren van tapijten of andere textielwerken en in de reparatie en transport. Zij creëerde persoonlijke banden met het Bourgondische huishouden en werden soms zelfs onderdeel van het huishouden van de hertog. De professionele titels die aan de leveranciers werden gegeven waren: *tapissier*, *tapissier sarasnois*, *marchand tapissiers*, *marchand de tapisserie*, *sarrasnois*, *ouvrier de hautlice* en *marchand*.

³⁸³ *Medieval Tapestries*, 66. Grenier verkocht tapijten vanuit warenhuizen in Brugge en Antwerpen, uit zijn eigen opslag in Doornik en via tussenpersonen in Lyon en Reims; *Tapestry in the Renaissance*, 33. Grenier verkocht niet enkel kant-en-klare tapijten door, maar liet deze maken in opdracht aan de hand van kartons die hij zelf op voorraad had of kartons die gemaakt werden in opdracht van de patroon.

³⁸⁴ *Tapestry in the Renaissance*, 29.

Philippe de Ternaut, toezien op de vervaardiging van de tapijten. Aubrey koos, wellicht samen met Ternaut, voor de tapijtproducenten en wevers Dary en Johan de l'Ortie uit Doornik om de tapijten te vervaardigen en de kunstenaar Baudouin de Bailleul uit Atrecht om het ontwerp te maken.³⁸⁵ Zoals al eerder is aangegeven in hoofdstuk 2, is de kans aanwezig dat ook andere wevers uit andere steden nog hebben geholpen bij de productie. De tapijtproductie wordt gekenmerkt door een actieve samenwerking tussen individuen aan het hof en wevers en producenten die werkzaam waren in de stad.³⁸⁶ Naast dat uit dit contract de mobiliteit van de productie blijkt, is hierin zelfs opgenomen dat alle gele en witte stukken van goud- en zilverdraad uit Venetië gemaakt werden en de rest van zijde en *sayette*, een mix van wol en zijde die vervaardigd werd in de omgeving van Picardië.³⁸⁷ Waarschijnlijk moest de zijdestof net als het goud- en zilverdraad geïmporteerd worden uit het Zuid-Europa, terwijl de *sayette* uit de noordelijke regionen kon komen.³⁸⁸

De Zwaanriddertapijten in het Wavel kasteel en het MAK worden ook gekenmerkt door de veronderstelde concepten van mobiliteit. De tapijten zijn besteld bij producent Grenier die gevestigd was in Doornik en deze, aangezien hij zelf geen wever was, liet weven door andere wevers. Wellicht zelfs in een andere stad. Daarbij is in deze scriptie veronderstelt dat de tapijten mogelijkwerwijs ontworpen zijn door Rogier van der Weyden of een andere schilder uit zijn artistieke omgeving. Het atelier van Rogier van der Weyden was echter vanaf 1435 gevestigd in Brussel, maar hij vervulde ook opdrachten voor clientèle uit andere steden of landen zoals Spanje en Italië waar hij mogelijkwerwijs naar toe reisde.³⁸⁹ Ondanks dat het onduidelijk is welke individuen naast Grenier betrokken zijn geweest bij de vervaardiging van deze tapijten, is het wel duidelijk dat deze tapijten enkel gemaakt konden worden door een samenwerking van individuen die waarschijnlijk in verschillende steden werkzaam waren. Deze tapijten zijn daarmee dus ook een uitdrukking van een netwerken aan individuen die samengewerkt hebben aan de vervaardiging van de tapijten.

De wereld van Bourgondische hertogen was dus door gebrek aan vaste residentie en door constant wisselende territoria – die geen samenhangend geheel vormden – gedefinieerd door mobiliteit. De hertogen waren constant onderweg om met hun aanwezigheid hun autoriteit uit te drukken tijdens ceremonies zoals intredes, bruiloften, vredesonderhandelingen, congressen, kapittelbijeenkomsten en andere feestelijkheden. Het waren tapijten die door hun draagbaarheid, monumentale narratieven die gemaakt van de rijke en glinsterende materialen, uitstekend geschikt waren om de macht en hertogelijke heerlijkheid te verkondigen op de

³⁸⁵ Chippis Smith, "The Practical Logistics of Art," 29. Als getrainde wever was Aubrey bekend met de tapijtmarkt en werd geschikt geacht om een goede kunstenaars en wevers te vinden in de regionale ateliers. Later nam zijn zoon Regenault zijn werk als *valet de chambre* en tapijtbewaarder over; *Medieval Tapestries*, 66. Cavallo pleit dat Philippe de Ternaut ook een rol speelde in het uitzoeken van de tapijthandelaren en het toezien op de productie van het tapijt.

³⁸⁶ Wilson, *The Power of Textiles*, 23-56.

³⁸⁷ Soil, *Les Tapisseries de Tournai*, 375. Hierin is het contract opgenomen dat is opgesteld voor de vervaardiging van het de tapijtserie van het *Verhaal van Gideon*. 'Que ce qui se monstrera estre jaune esdis patrons devra estre de fil d'or fin de Venize et ce qui se monstrera estre blanc devra de fil d'argent fin de Venize [...]' (Dat wat groots in geel zal zijn in de patronen moet gemaakt worden van fijn gouddraad uit Venetië en wat groots wit zal zijn moet gemaakt worden van het fijnste zilverdraad uit Venetië [...]).

³⁸⁸ Savay des Brulons, *Dictionnaire Universel De Commerce*, 61.

³⁸⁹ Dhanens en Dijkstra, *Rogier de la Pasture*, 13.

plekken waar de hertogen aanwezig waren. Hoewel Belozerskaya stelt dat 'While certainly useful in their moveability, tapestries, far more importantly, permitted the creation of instant splendor and magic.', is echter gebleken dat tapijten door hun formaat en materialen beter dan elk ander kunstwerk de status van de hertogen kan benadrukken, maar als deze tapijten niet mobiel waren konden zij niet de constant rondreizende vorsten voorzien van deze luister. De mobiliteit is hierdoor inherent aan de tapijtkunst. Daarbij komt dat de mobiliteit van de materialen en de makers ervoor zorgde dat deze gezien werden als objecten van luxe en waarde. Wanneer de materialen niet moeilijk verkrijgbaar waren en geen associaties hadden met het Midden-Oosten en Azië, waren zij geen luxetextiel; waren de weergegeven narratieven niet ontstaan door een netwerk dat gekenmerkt werd door allerlei verschillende individuen uit verschillende gebieden en was het dus geen schaars goed geweest dat door velen gewild was. Het is dus deze mobiliteit waardoor tapijten gekenmerkt worden wanneer deze gebruikt werden door de hertogen en wanneer zij geschonken werden.

4.3 Diplomatieke geschenken en mobiliteit

In de hertogelijke rekeningen staan vele giften genoteerd. Tapijten die opgenomen waren in dezelfde rekeningen vallen binnen de norm van geschenken door het Bourgondische huishouden, zoals geld, zilverwaren, textiel en paarden. Giften moesten echter wel passend zijn voor de status van de ontvanger. Luxe-textiel, waaronder satijn, velours en tapijten, plaat- en zilverwerk werden door de kosten van het materiaal alleen aan de hoogste edelen geschonken. Deze giften werden daarbij vaak gemaakt en aangepast aan de ontvanger.³⁹⁰ Tapijten waren dus gepaste diplomatieke geschenken voor de hoogste adel, omdat ze zowel het meest kostbare textielproduct waren en door hun formaat uitstekend geschikt waren om uitgebreide narratieven op af te beelden die speciaal gericht waren op de ontvanger.³⁹¹ Tapijten waren echter, zo stelt Campbell, door hun extravagantie ook een expressie van de rijkdom van de schenker die de vervaardiging betaalde.³⁹² Dit sluit aan bij Wilsons aanname dat wanneer de hertogen hun Bourgondische tapijten schonken als gift dit ook een reflectie was van de politieke en economische macht van de hertogen. Zij hadden namelijk zowel het geld als de middelen om deze tapijten te laten vervaardigen op hun eigen grondgebied. Wanneer deze tapijten geschonken werden, belichamen zij de schaarsheid en het ingewikkelde productieproces dat gekenmerkt wordt door mobiliteit van producten en producenten die werkzaam waren voor de Bourgondische hertogen.³⁹³

Doordat tapijten uitgewisseld werden tussen edelen uit alle hoeken van Europa en zelfs daarbuiten, moesten de tapijten vaak grote afstanden afleggen. Tapijten waren, naast dat zij één

³⁹⁰ Wilson, *The Power of Textiles*, 115. De status van de ontvanger moest gereflecteerd worden in de gift. Men kon een zilveren mok aan een pasgeborene geven tijdens een doop, maar niet aan een diplomaat of vorst. Het waren luxe textiel, plaat- en zilverwerk die geschikt waren als gift voor de hogere edelen.

³⁹¹ Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance*, 113.

³⁹² *Tapestry in the Renaissance*, 15.

³⁹³ Wilson, *The Power of Textiles*, 116.

van de meest kostbare kunstwerken waren, door hun mobiliteit en architecturale functie onderscheidend van andere giften. Allereerste stonden tapijten het namelijk toe dat zij ondanks hun formaat door de schenkers gemakkelijk vervoerd konden worden om aan de ontvangers te geven.³⁹⁴ Filips de Stoute schonk bijvoorbeeld enkele tapijten aan de Engelse vorsten tijdens de vredesonderhandelingen in Amiens. Deze tapijten moesten eerst met de hertog meegenomen worden naar Amiens om vervolgens via zee naar Engeland verscheept te worden.³⁹⁵ Filips de Goede schonk bijvoorbeeld zijn neef Jean de Heinsberg, bisschop van Luik, een serie aan tapijten die geschikt waren om in een kapel te hangen; Arnold, hertog van Gelder, een *chambre* en drie meubeltapijten ontving met daarop een Berenjacht en de tapijten met het *Verhaal van Esther en Ahasverus* waren uitgerkend bedoeld voor de muren in een *salle*.³⁹⁶ De tapijten die Jan zonder Vrees meenam op kruistocht naar Nicopolis waren ook deels een geschenk Filips de Stoute en moesten opgehangen worden in tenten. Ten tweede konden tapijten na de schenking door de ontvanger op door hun formaat – zoals eerder in dit hoofdstuk is beschreven – op de gewenste plaats gebruikt worden om architecturale ruimtes te transformeren en creëren, ruimtes isoleren en vullen met hun schitterende materialen.³⁹⁷

De Zwaanriddertapijten waren ook bij uitstek een geschikt diplomatiek geschenk. Ten eerste waren de tapijten gemaakt van zijde en edelmetaalgaren, waardoor zij bij uitstek een gepaste gift waren voor een kardinaal. Ten tweede waren zij een uitdrukking van de macht en welvaart van de hertogen aangezien zij, zoals in de vorige paragraaf is beargumenteerd, gemaakt waren door verschillende individuen zoals Grenier die allemaal werkzaam waren voor de hertogen. Ten derde was dit tapijt ook geschikt om met Jean Jouffroy meegenomen te worden naar de door hem gekozen residenties.

4.4 Verhouding tussen vorm, inhoud en functie van de Zwaanriddertapijten

In het onderzoek van Marina Galvez naar de rol van de tapijten met het *Verhaal van Jason* tijdens het Feest van de Fazant in 1454 wordt gepleit voor een samenhang tussen materiaal, inhoud en functie van deze tapijten. Galvez beargumenteert dat het verhaal van Jason en het gulden vlies symbolisch verbonden kan worden aan het gewenste herstel van de christelijke landen in de oostelijke mediterrane door de ridders van de Orde van het Gulden Vlies door middel van een nieuwe kruistocht. Daarbij stelt zij dat een tapijt dat is gewoven met zijde – oorspronkelijk afkomstig uit dezelfde landen als waar de kruistocht zou plaatsvinden – het veroveren van het gulden vlies door Jason vertolken als zowel een materiële als spirituele overwinning. Bovendien zijn de tapijten door het gebruik van zijde en goud- en zilverdraad een uitdrukking van de verschillende handelsnetwerken die bepaald werden door de lang-bestaande smaak voor goederen uit Azië. Deze stoffen werden vervolgens verwerkt in een tapijt door kunstenaars en wevers. Volgens Galvez zouden de beweging van de luxestoffen gewoven in de

³⁹⁴ Ibid., 147.

³⁹⁵ Vaughan, *Philip the Bold*, 42.

³⁹⁶ Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance*, 113; Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, deel 1, 483. Nr. 1170, 1171 en 1172.

³⁹⁷ Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance*, 116-117.

Jasontapijten de kruistochtboodschap die de tapijten op het banket moesten verkondigen verlevendigen.³⁹⁸

De tapijten met het *Verhaal van Alexander de Grote* die geschonken werden aan Sultan Bayezid als onderhandelingsmiddel pleiten ook voor een samenhang tussen vorm, inhoud en functie. Alexander de Grote die werd gezien als de ooggetuige van de geografische, etnografische en zoölogische wonderen van het Midden-Oosten en andere delen van Azië leverden een positieve associatie op met het Ottomaanse rijk van Bayezid. Als heerser over een rijk dat Europa en Azië verbond, was hij ook de belichaming van de historische politieke en culturele uitwisseling tussen het 'Oosten' en het 'Westen'. De tapijten zelf waren ook een uitdrukking van deze uitwisseling, omdat zij geschonken werden door de westerse vorst Filips aan de oosterse Sultan op een medium dat een associatie droeg met een uitwisselingen van technieken en materialen tussen Oost en West. Eenzelfde argumentatie kan gebruikt worden om samenhang tussen de vorm, inhoud en functie van de Zwaanriddertapijten te verklaren en de rol van mobiliteit hierin.

De Zwaanriddertapijten zijn vervaardigd uit verschillende materialen, namelijk wol, goud- en zilverdraad. Door het gebrek aan technisch onderzoek is het onduidelijk wat voor soort wol of zijde is gebruikt en of deze kenmerkend is voor een bepaald land of regio. Met grotere waarschijnlijkheid kan echter wel gesteld worden dat het zijde en gouddraad afkomstig is uit warme regionen: bijvoorbeeld van goud- en zilverdraad uit Venetië of Cyprus of zijde uit Italië of Spanje. Zoals eerder gesteld droeg het zijde, net als de tapijtkunst zelf, een associatie met de plaats waar deze stoffen oorspronkelijk gemaakt werden, namelijk het Midden-Oosten. Deze materialen zijn daarbij uitgewerkt in patronen van damast en granaatappelstof, die eenzelfde associatie droegen met een oorspronkelijke Byzantijnse afkomst. Hierdoor werden de tapijten zelf, het gebruikte zijde, edelmetaalgaren en de afgebeelde damast en granaatappelstof gezien als luxetextiel. De combinatie van al dit luxetextiel was hetgeen – naast de afgebeelde iconografie die verwijst naar de kruistochtambities van de hertog én de bisschop – wat deze tapijten een geschikte gift maakte voor een belangrijke hoogwaardigheidsbekleder als Jean Jouffroy.

Doordat bovendien zowel het materiaal van de tapijten zelf als de geïllustreerde materialen dus naar een afkomst uit Byzantium en het Midden-Oosten verwijzen, worden vorm en inhoud van de Zwaanriddertapijten ook aan elkaar verbonden. In de iconografie, zoals uiteengezet in hoofdstuk 1, zijn namelijk enkele Midden-Oosterse typologieën en verwijzingen verwerkt. Allereerst wordt koning Oriant gepresenteerd als de vader van de Zwaanridder. Oriant is het Oudfranse woord voor Oriënt (Azië) en kan verbonden worden aan zijn rol als 'stamvader' van een geslacht aan koningen dat zou regeren over verschillende gebieden, zoals Jeruzalem, in de 'Oriënt'. Ten tweede staan koning Oriant en de Zwaanridder op het Krakau-tapijt onder een koepeldak dat geïnterpreteerd kan worden als een verwijzing naar architectuur uit Jeruzalem of Constantinopel, aangezien op andere tapijten die zich afspelen in deze gebieden of een verwijzing zijn daarnaar, dezelfde koepeldaken met zonnemotief gebruikt worden. Ten derde zijn de moeder en vrouw van Oriant afgebeeld in Byzantijns geïnspireerde kostuums.

³⁹⁸ Galvez, *The Subject of Crusade*, 221-223.

Bovendien kunnen deze vorm en iconografie ook verbonden worden aan de functies van de tapijten als uitdrukking van de kruistochtambities van Filips de Goede. Zowel de vorm als de iconografie verwijzen namelijk naar dezelfde gebieden die Filips ambieerde te veroveren en te kerstenen door middel van een kruistocht waartoe hij zich als ideale christelijke ridder – samen met zijn gestichte ridderorde – geroepen voelde. Niet enkel de kruistocht zou zich dus van West (Bourgondië) naar Oost (Constantinopel en Jeruzalem) hebben bewogen, ook de gebruikte typologieën op en materialen in de Zwaanriddertapijten hebben zich bewogen van het Midden-Oosten naar Bourgondië.

Conclusie

In deze scriptie is een antwoord gezocht op de volgende onderzoeksvraag: in hoeverre functioneerden de Zwaanriddertapijten in het MAK in Wenen en het Wawel kasteel in Krakau als uitdrukking van de kruistochtambities en ridderlijke aspiraties van Filips de Goede? Uit onderzoek naar de iconografie en stijl is ten eerste gebleken dat de tapijten met episodes van de Zwaanridderlegende in het MAK en het Wawel kasteel in Krakau met grote waarschijnlijkheid verbonden kunnen worden aan de opdracht die Filips de Goede gaf voor de vervaardiging van de Zwaanriddertapijten bij Pasquier Grenier. Ten tweede is gebleken dat kruistochtambities van de hertog uitdrukking krijgen door het afgebeelde verhaal van Koning Oriant en de Zwaanridder die bekend waren als de voorvaders van Godfried van Bouillon. Filips de Goede eigende een afstamming toe van Godfried van Bouillon, de Zwaanridder en koning Oriant toe en legitimeerde en verstevigde zo zijn identiteit als kruisvaarder. Daarbij werd de Zwaanridder aan het Bourgondische hof vereerd als ideale ridder door zijn door God geschonken ridderlijkheid. Ridderlijkheid en de kruistocht waren aan elkaar verbonden doordat het ondernemen van een kruistocht door Filips en zijn tijdgenoten gezien werd als de ultieme ridderlijke daad. De tapijten waarop het personage van de Zwaanridder en zijn vader Oriant zijn afgebeeld, geven dus uitdrukking aan deze samenkomst van Filips ridderlijke aspiraties, kruistochtambities en verlangen heerser te worden over Byzantium en het Heilige Land. Bovendien wordt de functie van de Zwaanriddertapijten als uitdrukking van de ridderlijke verlangens van de hertog om op kruistocht te gaan naar Constantinopel en Jeruzalem versterkt door het gebruikte materiaal en iconografie die beide associaties dragen met het Midden-Oosten.

De verbinding tussen de Zwaanridder en de kruistochten wordt bewerkstelligd in de middeleeuwse literatuur. De Zwaanridderlegende bestaat uit drie *branches* (delen) die zijn opgenomen in de *Cycle de la Croisade* uit de twaalfde eeuw. Dit is een bundel van *Chansons de Geste* over Godfried van Bouillon en de Eerste Kruistocht. In deze kruistochtcyclus wordt de Zwaanridder gepresenteerd als de voorvader van Godfried van Bouillon. De iconografische beschrijving van de tapijten bevestigt dat het afgebeelde Zwaanridderverhaal op de tapijten in het MAK en het Wawel kasteel gebaseerd is op de *Beatrix*-versie van *La Naissance du Chevalier au Cygne*. Dit het eerste van de drie delen waarin de geboorte en jeugd van de Zwaanridder

worden beschreven. Op basis van de literatuur is aangetoond dat het tapijt in Wenen het eerste deel van de vermeende driedelige serie is en het tapijt in Krakau het tweede deel. Het derde deel is helaas vermist. Het tapijt in Wenen mist door brandschade minstens vier voorstellingen en het tapijt in Krakau door onbekende schade minstens twee. Zodoende zou het derde tapijt minstens zes voorstellingen hebben geteld. De aanname dat de oorspronkelijk driedelige tapijtserie enkel een weergave is van *La Naissance* wordt bevestigd door een analyse van de contemporaine beeldtraditie van de Zwaanridder in veertiende en vijftiende eeuwse ivoorkunst. Hierin was het gebruikelijk was om enkel de jeugd van de Zwaanridder te verbeelden.

De iconografie van beide tapijten wordt daarbij gekenmerkt door enkele Midden-Oosterse typologieën in architectuur en kostuum en het personage van koning Oriant, wat de Oudfranse benaming is voor 'Oriënt'. Deze kunnen geïnterpreteerd worden als verwijzingen naar de overige delen van de Zwaanridderlegende waarin de Eerste Kruistocht en de daden van de nakomelingen van de Zwaanridder, Godfried van Bouillon en Boudewijn I van Jeruzalem, centraal staan.

In het tweede hoofdstuk is een analyse gedaan van de stijl en composities van de Zwaanriddertapijten. Deze werden vergeleken met andere contemporaine kunstwerken als schilderwerken en miniaturen. Uit deze analyse is gebleken dat zowel de figuren op de tapijten als de composities dichtbij de schilder- en miniatuurkunst van Rogier van der Weyden staan en kunstenaars uit zijn omgeving. Doordat deze stijl gelijk is aan contemporaine kunstwerken, kan geconcludeerd worden dat in ieder geval de kartonnen ontworpen zijn rond 1460. Daarbij wordt de mogelijkheid gepresenteerd dat deze kartonnen ontworpen kunnen zijn door Rogier van der Weyden. De tapijten die door Lorne Campbell worden aangewezen als mogelijke ontwerpen van Rogier van der Weyden, vertonen stilistische overeenkomsten met de Zwaanriddertapijten. Naast de stilistische overeenkomsten tussen zijn schilderijen en mogelijk ontworpen tapijten, maakt het feit dat Rogier van der Weyden portretten van Filips de Goede en Karel de Stoute heeft gemaakt, hij werkte in opdracht van hun hovelingen en zijn vriendschap met Jean Jouffroy zijn betrokkenheid bij de vervaardiging van de tapijten aannemelijker.

De Zwaanriddertapijten zijn ook vergeleken met andere tapijten die stilistische overeenkomsten vertonen en relatief gedateerd worden rond 1460. Een vergelijking tussen de Zwaanriddertapijten en een tapijt dat met zekerheid in 1460 vervaardigd is, bevestigt dat het tapijt geweven is op een manier die gebruikelijk was in de jaren 1460. Deze bevindingen maken het aannemelijk dat de overgeleverde tapijten ofwel geïdentificeerd kunnen worden als de tapijtserie die Filips de Goede in 1462 liet vervaardigen of kopieën zijn van de tapijtserie.

Toen Constantinopel in 1453 veroverd werd door de Ottomanen, besloot Filips zijn jarenlange interesse in een kruistocht kracht bij te zetten door een eigen kruistocht naar Constantinopel en Jeruzalem te organiseren. Naast dat hij Christendom wilde herstellen in deze gebieden, ambieerde hij ook om over deze gebieden te heersen. Filips zag zichzelf daarbij als de ideale christelijke ridder en de kruistocht was de ultieme ridderlijke daad. Hij richtte ook het Orde van het Gulden Vlies op, waarvan het voornaamste doel het beschermen van het geloof was.

Veel van zijn ridders zwoeren tijdens het Feest van de Fazant in 1454 samen met de hertog op kruistocht te gaan. De Zwaanriddertapijten kunnen om verschillende redenen verbonden worden aan het ridderlijke verlangen naar een kruistocht en Filips ambities door middel van deze kruistocht heerser te worden over Byzantium en het Heilige Land.

De Zwaanridder werd aan het Bourgondische hof geëerd vanwege zijn rol als voorvader van Godfried van Bouillon, de bekendste kruisvaarder van de middeleeuwen. Filips eigende zich een genealogische afstamming van Godfried van Bouillon toe en daarmee ook van de bovennatuurlijke Zwaanridder en koning Oriant, de koning van het Oriënt. Door deze genealogische band af te dwingen, kon hij zichzelf presenteren als de aangewezen kruisvaarder. Op de Zwaanriddertapijten wordt enkel verteld over de jeugd van de Zwaanridder waarin koning Oriant, de koning van het Oriënt, gepresenteerd wordt als de vader van de Zwaanridder. Aan het Bourgondische hof werd de Zwaanridder daarbij geëerd als de belichaming van de ideale ridder. De Zwaanridder was door zijn koninklijke geboorte namelijk in het bezit van een door God geschonken ridderlijkheid. Hierdoor was hij in het bezit van ridderlijke vaardigheden en idealen, zoals adellijke geboorte, lichamelijke moed, eer voor en dienstbaarheid richting vrouwen en het hanteren van wapens, die tot uiting komen op de Zwaanriddertapijten. Filips de Goede dichtte zichzelf een koninklijke status toe en zag zichzelf hierdoor ook als geboren ridder en richtte zijn eigen ridderorde op, wat oorspronkelijk een koninklijke aangelegenheid was. De Zwaanriddertapijten zijn dus ook een uitdrukking van de levendigheid van de christelijke en ridderlijke idealen die golden aan het Bourgondische hof en Filips persoonlijke ambitie om deze te behouden.

Door de veronderstelde relatie tussen de kruistocht en de Zwaanriddertapijten, worden de tapijten geplaatst binnen een periode van het concretiseren en publiekelijk maken van de kruistochtplannen. Tijdens deze periode liet Filips enkele andere manuscripten en tapijten vervaardigen die uitdrukking moesten geven aan de ambities voor de aangekondigde kruistocht. Deze kunstwerken, die door hun inhoud verbonden konden worden aan de kruistocht, bevestigden de veronderstelling dat de Zwaanriddertapijten bewust door Filips de Goede werden vervaardigd als uiting van zijn kruistochtambities. Daarbij moesten de Zwaanriddertapijten bijdragen aan de concretisering van de kruistochtplannen, doordat zij dienden als diplomatiek geschenk. De Zwaanriddertapijten werden namelijk samen met een tapijtserie van *het Verhaal van Esther en Ahasverus* geschonken aan Jean Jouffroy. De Esther en Ahasverustapijten kunnen ook verbonden worden aan de kruistocht doordat het verhaal geïnterpreteerd kan worden als de plicht van de Christenen om de gelovigen in de overzeese gebieden te redden van gewelddadige onderdrukking van de Islam. Jean Jouffroy was een belangrijke spil in de organisatie van de kruistocht. Hij was namelijk diplomaat namens Filips de Goede tijdens de vele internationale overleggen die gepleegd werden over de geplande kruistocht en had een goede relatie met de verschillende pausen door zijn status als bisschop. De geschonken tapijten waren een erkenning van zijn jarenlange trouwe dienst aan de hertog, maar dwongen tegelijkertijd ook zijn loyaliteit aan de hertog af. Wanneer hij de tapijten zou ophangen herinnerden de narratieven hem aan zijn

bijdrage in de organisatie van de Bourgondische kruistocht, maar verwezen ze tegelijkertijd ook naar de kruistochtambities van Filips de Goede.

De Bourgondische hertogen regeerden over een dynamisch en constant groeiend rijk. Door het toenemende aantal territoria werd het voor de hertogen noodzakelijker om zich te vertonen in de verschillende regio's om zo hun autoriteit te kunnen benadrukken. Ze hadden dan ook geen vaste residenties waar ze verbleven. In de steden waar ze verbleven organiseerden zij vele stedelijke ceremonies zoals kapittelbijeenkomsten, stedelijke intredes en toernooien, om de hertogelijke status te presenteren en politieke projecten publiekelijk te maken aan de buitenwereld. Hierbij speelden kunstwerken een belangrijke rol. De constante verplaatsing resulteerde hierdoor in een kunstpatronage van mobiele kunstwerken, waarbij tapijten de voorkeur kregen. Tapijten waren namelijk monumentaal in afmeting, waardoor ze volledige kamers en zalen in de minimaal aangeklede residenties konden opvullen, maar waren door het textiel ook flexibel. Ze konden gemakkelijk opgerold, opgetild, opgestapeld worden en daardoor ook makkelijk vervoerd worden van de ene naar de andere plaats waar de hertogen zich bevonden. Net als de Zwaanriddertapijten, waren tapijten vaak voorzien van linten, zodat zij met gemak opgehangen kunnen worden aan de daarvoor bestemde haken in de muren van de residenties. De tapijten moesten zo vaak verplaatst en opgehangen worden dat Filips de Goede daar voor speciale tapijtbewaarders had aangewezen die de verplaatsingen moesten organiseren.

Wandtapijten waren vaak onderdeel van *chambres*, een ensemble van wandtapijten, meubeltapijten, kussens en gordijnen. Deze *chambres* waren van belang om de kamers in de residenties van de hertogen aan te kleden waar zij andere adel en vorsten ontvingen. Deze ontvangstruimtes hadden een politieke functie, omdat zij een uitdrukking waren van de publieke persoon van de hertog, zijn interesses en prestige en de Bourgondische aanwezigheid benadrukte. Deze verplaatsbare *chambres* waren vaak voorzien van de Bourgondische wapens of narratieven die verwezen naar de Bourgondische identiteit. Een kamer waarin tapijten met politieke boodschappen gepresenteerd werden in de aanwezigheid van de hertog, konden een ruimte creëren waar de Bourgondische macht en autoriteit op de voorgrond stonden.

De Zwaanriddertapijten zijn samen met een aantal bed-tapijten geschonken aan Jouffroy en zouden hierdoor ook als *chambre* gezien kunnen worden. De andere optie is dat de tapijten een op zichzelf functioneerde wandtapijtserie waren. Het waren vooral de grote wandtapijten die door hun omvang geschikt waren voor het dragen van ingewikkelde figurale voorstellingen en het overdragen van eventuele politieke of dynastieke boodschappen. Doordat deze tapijtseries vaak van grote omvang waren, waren zij bij uitstek geschikt om te tonen tijdens de vele publieke aangelegenheden die de Bourgondische hertogen organiseerden. Deze wandtapijten werden veelal voorzien van narratieven die door vorsten gebruikt konden worden om gewenste politieke of dynastieke boodschappen te verkondigen tijdens deze gelegenheden. De mobiliteit van het medium zorgde ervoor dat de eigenaar de tapijten met de meest passende boodschap op elke gewenste locatie kon verkondigen.

Naast de indrukwekkende afmetingen en narratieven waren tapijten door het gebruik van kostbare materialen en vervaardigingsproces een betere demonstratie van de welvaart en macht van de hertogen dan elke andere kunstvorm. Tapijten konden enkel door de allerrijkste elite aangeschaft worden, waardoor het bezitten ervan een kwestie van prestige was. Tapijten waren altijd gemaakt van wol, maar tapijten van de hertogen waren vaak ook vervaardigd uit zijde en goud- en zilverdraad. Deze materialen waren kostbaar, omdat deze veelal uit Zuid-Europa geïmporteerd moesten worden en door hun status als luxetextiel doordat zij een associatie droegen met een productie die ooit in het Midden-Oosten had plaatsgevonden. Hetzelfde geldt voor de tapijtkunst zelf, waarvan de techniek oorspronkelijk uit deze regio komt.

Daarbij kwamen tapijten tot stand door een samenwerking van wevers, schilders en producenten die op verschillende plekken werkzaam waren. Zowel het productieproces als de materialen en de tapijtkunst zelf wordt dus gekenmerkt door mobiliteit. Door deze mobiliteit waren tapijten een luxeproduct dat bij uitstek geschikt was om de status van de rijke adel te bevestigen en te verhogen. Het is hierom dat tapijten een gepast diplomatiek geschenk waren. Het was een geschikt object om rijke adel te schenken, omdat het bij hun eigen status paste, maar het benadrukte ook de macht en welvaart van de schenker. Daarbij waren tapijten door hun verplaatsbaarheid het perfecte product om mee te nemen naar de plekken waar de uitwisseling van giften plaatsvond en te schenken aan diplomaten en andere edelen die zelf ook in op verschillende plekken in Europa resideerden. Zij konden vervolgens net als de Bourgondische hertogen, de tapijten ook weer overal mee naar toe nemen en op de gewenste manier in hun eigen residenties ophangen.

Hetzelfde geldt voor de Zwaanriddertapijten die van zijde- en metaalgaren gemaakt zijn; tot stand zijn gekomen door een samenwerking tussen de producent Grenier, Rogier van der Weyden als mogelijk karton-ontwerper en de wever(s) en uiteindelijk geschonken werden aan een kardinaal die ze vervolgens op elk gewenst moment en plaats kon ophangen. Geconcludeerd kan worden dat de materialen, iconografie en functie van de Zwaanriddertapijten in het MAK en Wavel kasteel elkaar aanvullen en versterken: zowel het materiaal als iconografie verwijzen naar de gebieden buiten Europa, evenals de kruistocht die Filips ambieerde te ondernemen.

Uit het verrichtte onderzoek is gebleken dat de Zwaanriddertapijten in het MAK en Wavel kasteel op verschillende manieren zijn in te passen in Payne's concept van mobiliteit. Enerzijds zijn tapijten bij uitstek een mobiel medium doordat zij gemaakt zijn van textiel en hierdoor makkelijk verplaatsbaar waren en dit ook constant werden door de rondreizende Bourgondische hertogen. Daarbij wordt de middeleeuwse tapijtkunst gekenmerkt door een productie die onderhevig is aan mobiliteit door de verscheidenheid aan individuen dat betrokken was bij de productie en door de assemblage aan materialen dat uit alle uithoeken van Europa moest komen. Bovendien waren deze materialen en kunstvorm ooit naar Europa gekomen door de lang staande handelsroutes tussen het Westen en Azië, dat veelal verliep via het Byzantijnse rijk. Payne stelt echter dat door kunstwerken te benaderen vanuit dit concept van mobiliteit en niet vanuit bijvoorbeeld de maker of stijl, het mogelijk is om een kunstgeschiedenis te schrijven die

gericht is op netwerken en uitwisseling, landsgrenzen negeert, niet teleologisch van aard is en niet meer gevormd wordt door nationaal denken.

Enerzijds wordt in deze scriptie betoogd dat het bij onderzoek naar tapijtkunst van belang kan zijn dat ze beschreven en onderzocht vanuit vanuit een niet-Europees, maar juist Midden-Oosters perspectief. Terwijl anderzijds betoogd wordt dat tapijten, volgens het concept van het politieke gebruik van tapijten en andere kunstvormen zoals uitgelegd door Wilson, Brown en Small, juist voorzien werden van de Bourgondische wapens en afbeeldingen over de Bourgondische identiteit om de macht en autoriteit van de pasverworven Bourgondische territoria te benadrukken. Daarbij nam het Bourgondische huis juist een vijandige positie in tegenover de Islam in het Midden-Oosten en bevestigt zijn ambitie om dit gebied te kerstenen en veroveren juist het idee van culturele dominantie. Dit sluit niet aan bij de door haar gewenste kunstgeschiedenis waarbij geen culturele- en landsgrenzen bestaan.

In het laatste hoofdstuk van deze scriptie wordt door middel van verschillende voorbeelden van het gebruik van tapijten door Filips de Goede en Karel de Stoute de aanname van Belozerskaya bevestigd dat Bourgondische hertogen bekend waren met het presenteren van kostbare en weelderige kunstwerken om hun politieke ambities te benadrukken, projecteren en te rechtvaardigen. Ondanks dat de tapijten niet door de hertogen zelf gepresenteerd worden, kan dit concept ook toegepast worden op de Zwaanriddertapijten. De tapijten waren immers door het narratief van de Zwaanridder een rechtvaardiging en projectie van de kruistochtambities van de hertog, door het materiaal en productieproces een kostbare gift die zowel de status van de ontvanger Jean Jouffroy als de macht en welvaart van de hertog benadrukte en het had een politieke functie doordat het werd ingezet als diplomatiek geschenk aan de man die hem hielp bij het organiseren van zijn kruistocht.

In deze scriptie zijn de Zwaanriddertapijten benaderd vanuit de methode van Laura Weigert. Hierbij wordt niet enkel gekeken naar tapijten vanuit de 'klassieke' kunsthistorische benadering waarin veelal enkel de iconografie, stijl en kunstenaars besproken worden, maar ook naar de mobiliteit, ruimtelijkheid en materialiteit. Dit onderzoek heeft zich enerzijds gericht op de iconografie en mogelijke ontwerper van het karton, waaruit geconcludeerd wordt dat de ontwerpen van het tapijt mogelijk verbonden kan worden aan Rogier van der Weyden. Anderzijds is ook onderzoek gedaan naar de functie van de tapijten, waaruit blijkt dat tapijtkunst een voorkeurspositie had van de Bourgondische hertogen in het uitdrukken van hun politieke ambities door de verplaatsbaarheid van het medium zonder de monumentaliteit te verliezen, door het gebruik van luxueuze materialen als zijde en edelmetaalgaren en het intensieve vervaardigingsproces één van de meest kostbare en vervaardigde kunstvormen van de Bourgondische hertogen waren. Hieruit blijkt dat tapijten destijds geenszins gezien werden als 'minor-art' en dit zouden kunsthistorici heden ten dage dus ook niet moeten doen.

Door de beperkingen vanwege het Coronavirus is het niet mogelijk geweest om de vaandels die zijn afgebeeld in de tapijten te onderzoeken. Aangenomen kan worden dat deze daar niet zonder reden zijn afgebeeld, maar waarschijnlijk iets zeggen over de eigenaar van de

tapijten of op een bepaalde manier in relatie staan tot het afgebeelde verhaal. Wellicht bevestigt heraldisch onderzoek de relatie tussen deze tapijten en Jean Jouffroy. Daarbij zou het interessant kunnen zijn om uitgebreider onderzoek te doen naar welke materialen en in welke verhoudingen deze gebruikt zijn bij de vervaardiging van de Zwaanriddertapijten. Beide musea hebben tot op heden geen technisch onderzoek gedaan naar de tapijten, waardoor deze informatie ontbreekt. Deze informatie uit dit onderzoek kan bijdrage aan de kennis over de vervaardiging en materiële waarde van deze tapijten en de circulatie van verschillende soorten luxetextiel binnen en buiten Europa. Dit zou kunnen bijdragen aan de visie van tapijten als mobiele kunstvorm.

Appendix A

Leon Laborde, Les Ducs de Bourgogne: études sur lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement les Pays-Bas et le Duché de Bourgogne par le Comte de Laborde, tome 1, 1851.

Pour plusieurs pièces de tapisserie, ouvrées de fil de laine et de soye, garnies de toile, franges, cordes et rubans, contenant en tout VII aulnes ou environ.

Voor verschillende stukken wandtapijt, gemaakt van wol en zijdedraad, afgezet met doeken, franjes, koorden en linten, met een totaal van ongeveer zeven meter.

C'est assavoir: six tappis de muraille, pour parer une salle, fais et ouvré[s]z de le histoire du roy Assuere et de la royne Hester, et quatre pièces d'autres tapisserie servant à un[e]g lit, avec trois pièces de ... fais à le histoire du chevalier au Chine [Cygne]

Te weten: zes wandtapijten, om een kamer te decoreren, gemaakt en bewerkt met de geschiedenis van koning Ahasverus en Esther, en vier stukken tapijt gebruikt voor een bed, met drie stukken de ... gedaan met de geschiedenis van de Zwaanridder.

Que MdS [le duc de Bourgogn] a naguères fait prandre et acheter de lui, et icelles donner et fait présenter en don, de par lui, à MS-le cardinal d'Arras, quand il fut dernièrement par devers [en présence de] MdS.

Die de hertog van Bourgondië ooit van hem had gekocht, en de laatste gaf en liet het cadeau doen, door hem, aan de kardinaal van Arras, toen hij onlangs in het bijzijn van de hertog van Bourgondië was.

Bibliografie

Primaire literatuur

Chastelain, G. *Oeuvres de George Chastelain, tome troisième*. Lettenhove, K. en J.P. Constantine, red. Brussel: F. Heussner, 1864.

Clercq, J. du. *Mémoires de J. Du Clercq: sur le regne de Philippe le bon, Duc de Bourgogne tome premier*. Lacrosse, J.M., red. Brussel: J.M. Lacrosse, 1835.

D'Escouchy, M. *Chronique de Mathieu d'Escouchy*. Fresne de Beaucourt, G. du, red. Parijs: Renouard, 1863-1864.

Froissart, J. *Chronicles of England, France, Spain and the Adjoining Countries*. Vertaald door M. Jones. Londen: William Smith, 1839

Hayin, J., de. *Les mémoires de Messire Jean, seigneur de Haynin et de Louvegnies, chevalier (1465-1477) tome premier*. Hoyois, E., red. Mons: E. Hoyois, 1842.

Laborde, L. de. *Les Ducs De Bourgogne Études Sur Les Lettres, Les Arts et L'industrie Pendant Le XVe Siècle Et Plus particulièrement Les Pays-Bas Et Le Duché de Bourgogne*. Deel 1. Parijs: Plon Frères, 1849.

Laborde, L. de. *Les Ducs De Bourgogne Études Sur Les Lettres, Les Arts et L'industrie Pendant Le XVe Siècle Et Plus particulièrement Les Pays-Bas Et Le Duché de Bourgogne*. Deel 2. Parijs: Plon Frères, 1851.

Letts, M., red. *The Travels of Leo of Rozmital through Germany, Flanders, England, France, Spain, Portugal, and Italy, 1465-1467*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Marche, Olivier, de La. *Mémoires d'Olivier de la Marche: maître d'hôtel et capitaine des gardes de Charles le Téméraire tome second*. Beaune H. en J. Arbaumont, red. Parijs: Renouard, 1883-1888.

Soil, E. *Les Tapisseries de Tournai, les tapissiers et les hautelissiers de cette ville, recherches et documents sur l'histoire, la fabrication et les produits des ateliers de Tournai*. Doornik en Rijssel: 1892

Secundaire literatuur

Armstrong, C.A.J. "The Golden Age of Burgundy: Dukes that Outdid Kings." In: Dickens, A.G., red. *The Courts of Europe: politics, patronage, and royalty, 1400-1800*. New York: Crown Publishers, 1984, 55-75.

Arnade, Peter. *Realms of Ritual: Burgundian Ceremony and Civic Life in Late Medieval Ghent*. Ithica en Londen: Cornell University Press, 1996.

Bauer, S.W. *The History of the Renaissance World: From the Rediscovery of Aristotle to the Conquest of Constantinople*. New York: W. W. Norton Company, 2013.

Baxandall, M. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of style*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Berger, M. en E. Eger. "The Rise and Fall of the Luxury Debates." In: Berger, M. en E. Eger, red. *Luxury in the Eighteenth Century: Debates, Desires and Delectable Goods*. New York: Palgrave MacMillan, 2003, 7-25.

Belozerskaya, M. *Luxury Arts of the Renaissance*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.

Belozerskaya, M. *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Bitel, L.M. *Landscape with Two Saints: How Genovefa of Paris and Brigit of Kildare Built Christianity in Barbarian Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Blockmans, W. "Jacques de Lalaing: The Vitality of the Chivalric Ideal in the Burgundian Netherlands." In: Morrison, E. red. *A Knight for the Ages: Jacques de Lalaing and the Art of Chivalry*. Los Angeles: Getty Publications, 2018, 53-64.

Blockmans, W. en Prevenier, W. *The Promised Lands: The Low Countries Under Burgundian Rule, 1369-1350*. Vertaald door L. Fackelmans. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2010.

Blom, J.C.H. en E. Lamberts. *History of the Low Countries*. Tweede druk. New York : Berghahn Books, 2006.

Boucher, F. *Histoire du Costume en Occident des Origines à Nos Jours*. Parijs: Flammarion, 2008.
Brachmann, C., red. *Arrayed in Splendour: Art, Fashion and Textiles in Medieval and Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols, 2019.

Brandsma, F. "Een Hoofse Tijd." In: Meens, R. en C. van Rhijn, red. *Cultuurgeschiedenis van de middeleeuwen*. Zwolle: WBooks, 2015, 189-203.

Brown, A. en Small, G. *Court and Civic Society in the Burgundian Low Countries c. 1420-1530*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Campbell, L. 'Rogier van der Weyden en het Wandtapijt'. In: Campbell, L. en J. van der Stock, red. *Rogier van der Weyden 1400/1464: de passie van de meester*. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 2009, 238-250.

Campbell, L. 'Oog in oog met de opdrachtgever'. In: Campbell, L. en J. van der Stock red. *Rogier van der Weyden 1400/1464: de passie van de meester*. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 2009, 313.

Cartellieri, O. *The Court of Burgundy*. Derde druk. Londen: Routhledge Press, 2013.

Chipp Smith, J. "Portable Propaganda – Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold." *Art Journal* 48 (1989)2: 123-129.

Chipp Smith, J. "Practical Logistics of Art: Thoughts on the Commissioning, Displaying, and Storing of Art at the Burgundian Court." In: Dixon, L., red. *In Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in honour of Walter S. Gibson. Museums at the Crossroads Serie, deel 4*. English University: 1999, 27-48.

Chipp Smith, J. *The Artistic Patronage of Philip the Good*. Proefschrift Columbia University. New York: Columbia University Press, 1979.

Clercq, W. de. "Argonese Tiles in a Flemish Castle: A Chivalric Gift-Exchange Network in Fifteenth Century Europe." *Al-Masāq: Journal of the Medieval Mediterranean* 27(2015)2: 153-171.

Damen, M. "The Gift Exchange at the Court of Charles the Bold." In: Boone, M. en M. Howell, red. *In but Not of the Market In but not of the market: movable goods in late medieval and early modern urban society*. Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschap en Kunsten, 2007, 81-99.

Delmarcel, G. *Flemish Tapestry from the 15th tot the 18th Century*. Vertaald door Alastair Weir. Tielt: Lannoo Publishers, 1999.

Devries, K. "The Failure of Philip the Good to Fulfill his Crusade Promise of 1454". In: Ridyard, S.J., red. *The Medieval Crusade*. Sewanee Medieval Studies XIV. Woodbridge: The Boydell Press, 2004, 157-170.

Emerson, C. "Who Witnessed and Narrated the 'Banquet of the Pheasant' (1454)?: A Codicological Examination of the Account's Versions." *Fifteenth Century Studies* 28(2003): 124 – 137.

Fierville, C. *Le Cardinal Jean Jouffroy et son temps (1412-1473)*. Coutance: J.J. Salettes, 1874.

Franke, B. "Ritter und Heroen der Burgundischen Antike. Franke-flämische Tapisserie der 15. Jahrhunderts." *Städel Jahrbuch* 16(1997): 113-146.

Galvez, M. *The Subject of Crusade: Lyric, Romance, and Materials, 1150-1500*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

Gerritsen, W.P. en A.G. van Melle. *Van Aiol tot de Zwaanridder: Personages uit de middeleeuwse verhaalkunst en hun voortleven in literatuur, theater en beeldende kunst*. Nijmegen: SUN, 1993.

Göbel, H. *Wandteppiche: Die Niederlande*. Leipzig, 1923.

Goff, J. le. *The Medieval Imagination*. Vertaald door A. Goldhammer. Philadelphia: University of Chicago Press, 1988.

Grunzweig, A. "Grand duc du Potant." *Le Moyen Âge: Revue d'histoire et de philology* 62(1956)2: 119-165.

Halbertsma, M. en K. Zijlmans, red. *Gezichtspunten: Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*. Nijmegen: SUN, 1993.

Hourihane, C., red. *From Minor to Major: The Minor Arts in Medieval Art History*. The Index of Christian Art Occasional Papers XIV. New Jersey en Philadelphia: Princeton University en Pennsylvania State University Press, 2012.

Houston, M.G. *Medieval Costume in England and France: The 13th, 14th and 15th Centuries*. North Chlemsford : Courier Corporation, 1996.

Heinz, D. *Europäische Wandteppiche: von den Anfängen der Bildwikerei bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann, 1963.

Illuminating fashion: dress in the art of medieval France and Netherlands 1325-1515. Anna H. van Buren, red. New York: The Morgan Library & Museum, 2011. Tentoonstellingscatalogus.

Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europa. T. Kren en S. McKendrick, red. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003. Tentoonstellingscatalogus.

Jaffray, R. *The Two knights of the Swan, Lohegrin and Helyas: a study of the legend of the swan, with a Special Reference to Its Most Important Developments*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1910.

Jestice, P.G. "Cardinal". *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2010. DOI: 10.1093/acref/9780198662624.001.0001 (geraadpleegd op 1 juli 2020).

John, S. en Nicholas M. *Crusading and Warfare in the Middle Ages: Realities and Representations. Essays in Honor of John France*. Londen: Routledge, 2016.

Jonge, K, de. "Bourgondische Residenties in het Graafschap Vlaanderen. Rijssel, Brugge en Gent ten Tijde van Filips de Goede." *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent* LIV(2000): 93-134.

Joubert, F. *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*. Parijs : Réunion des Musées Nationaux, 1987.

Kaeuper, R. *Medieval Chivalry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Keen, M. *Chivalry*. New Haven: Yale University Press, 1984.

Kristeller, P.O. *Studies in Renaissance Thoughts and Letters III*. Storia E Letteratura Raccolta di Studi E Testi 178. Rome: 1993.

Kubiski, J. "Orientalizing Costume in Early Fifteenth-Century French Manuscript: Cité Des Dames Master, Limbourg Brothers, Boucicaut Master and Bedford Master." *Gesta* 40(2001)2: 161-188.

Lambert, B. en Wilson, K.A., red. *Europe's Rich Fabric: the Consumption, Commercialisation, and Production of Luxury Textiles in Italy, the Low Countries and Neighbouring Territories (Fourteenth-Sixteenth Century)*. Londen en New York: Routledge, 2016.

La Tapisserie Tournaisienne au Xve siècle. J.P. Asselberghs, red. Musée des Beaux-Arts: Doornik. Tentoonstellingscatalogus.

Livingstone, E.A. *The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church* (2 rev. ed.). Oxford: Oxford University Press, 2013. DOI: 10.1093/acref/9780198614425.001.0001 (geraadpleegd op 2 juli 2020).

Looveren, E., van. *Ghent, 1458: The Joyous Entry of Philip the Good. The Ritual of Burgundian Spectacle Used by Urban Politics*. Gent, 2011 (Essay Universiteit Leuven).

MacEvitt, C. *The Crusader and the Christian World of the East: Rough Tolerance*. The Middle Ages. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

Madden, T.F. "Crusades." In: Bjork, R.E., red. *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2010. DOI: 10.1093/acref/9780198662624.001.0001 (geraadpleegd op 1 juli 2020).

Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art. A.S. Cavello. Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 1993. Bestandscatalogus.

Mickel, M.J., red. *Les enfances Godefroi en Le retour de Cornumarant*. The Old French Crusade cycle, 3. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1999.

Mickel, M.J. "The Old French Crusade Cycle". *British Academy Review* 8(2005): 36-37.

Monnas, L. *Merchant, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300-1550*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Moodey, E.J. *Illuminated crusader histories for Philip the Good of Burgundy*. Turnhout: Brepols, 2012.

Mund, H. "Origineel, kopie en invloed. Een complex verhaal." In: Campell, L. red., *Rogier van der Weyden 1400/1464: de passie van de meester*. Zwolle: Waanders Uitgeverij, 2009.

Myers, G. Red. En E, Mickel en J. Nelson. *La Naissance du Chevalier au Cygne*. Old Crusade Cycle, 1. Alabama: University of Alabama, 1977.

Noble, T.F.X. "Papacy." In: Bjork, R.E., red. *The Oxford Dictionary of the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 2010. DOI: 10.1093/acref/9780198662624.001.0001 (geraadpleegd op 1 juli 2020).

Normore, C. *A Feast for the Eyes: Art, Performance, and the Late Medieval Banquet*. Chicago en Londen: University of Chicago Press, 2015.

Osborn, H. "Composition." In: Brigstocke, H., red. *The Oxford Companion to Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2003. DOI: 10.1093/acref/9780198662037.001.0001 (geraadpleegd op 1 juli 2020).

Panofsky, E. *Iconologische studies: thema's uit de Oudheid in de kunst van de Renaissance*. Vertaald door C. de Jong. Nijmegen: SUN, 1994.

Paviot, J. "Burgundy and the Crusade." In: Housley, N., red. *Crusading in the Fifteenth Century*. New York en Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.

Payne, A. "The Portability of Art: Prolegomena to Art and Architecture on the Move." In: Sorensen, D., red. *Territories & Trajectories Cultures in Circulation*. Durham en Londen: Duke University Press, 2018.

Pitard, W.T. "Midian." In: Metzger, B.M. en M.D. Coogan, red. *The Oxford Guide to People and Places of the Bible*. Oxford: Oxford University Press, 2002. DOI: 10.1093/acref/9780195146417.001.0001 (geraadpleegd op 1 juli 2020).

Rapp Buri, A. en M. Stucky-Schrürer. *Burgundische Tapisserien*. München: Hirmer Verlag, 2001.

Savary des Brûlons, J. *Dictionnaire Universel De Commerce*. Parijs, 1741.

Scott, M. *Medieval dress and fashion*. Londen: British Library, 2007.

Simon, J. en N. Morton. *Crusading and Warfare in the Middle Ages: Realities and Representations. Essays in Honour of John France*. Londen: Routledge, 2016.

Small, Greame. *George Chastelain and the Shaping of Valois Burgundy: Political and Historical Culture at Court in the Fifteenth Century*. Studies in History. Woodbridge: The Boydell Press, 1997.

Soudavar, A. *Decoding Old Masters: Patrons, Princes and Enigmatic Paintings of the 15th Century*. Londen: Bloomsbury Academic, 2008.

Splendour of the Burgundian Court: Charles the Bold (1433-1477). S. Marti, T. Holger-Borchert en G. Keck, red. Brugge: Groeningemuseum, 2009.

Stock, M, red. *Alexander the Great in the Middle Ages: Transcultural Perspectives*. Toronto, Buffalo, Londen: University of Toronto Press, 2016.

Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence. T. Campbell. New York: Metropolitan Museum of Art, 2002. Tentoonstellingscatalogus.

The Splendours of the Burgundian Court: Charles the Bold (1433-1477). Keck, G., red Brugge: Groeninge Museum, 2009. Tentoonstellingscatalogus.

Vaughan, R. *Philip the Bold: The Formation of the Burgundian State*. Tweede druk. Red. Malcolm

Vaughan, R. *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*. North Haven : Archon Books, 1975.

Weigert, L. "Chambres d'Armour: Tapestries of Love and the Texturing of Space." *Oxford Art Journal* 31(2008)3: 317-336.

Weigert, L. "The Art of Tapestry: Neither Minor nor Decorative." In: Hourihane, C. red. *From minor to Major: The Minor Arts in Medieval Art History*. New Jersey en Philadelphia: Princeton University en Pennsylvania State University Press, 2012, 103-123.

Weigert, L. *Weaving Sacred Stories: French Choir Tapestries and the Performance of Clerical Identity*. Conjunctions of Religion and Power in the Medieval Past. Ithaca en Londen: Cornell University Press, 2004.

Wyman, M.A. "The Helyas Legend as Represented on the Embriachi Ivories at the Metropolitan Museum of Art." *The Art Bulletin* 18(1963)1: 4-24.

Wilson, K.A. *The Power of Textiles: Tapestries of the Burgundian Dominions*. Turnhout: Brepols Publishers, 2018.

Wilson, K.A. "In the chamber, in the garde robe, in the chapel, in a chest': The Possession and Uses of Luxury Textiles. The Case of Later Medieval Dijon." In: Lambert, B. en K.A. Wilson, red. *Europe's Rich Fabric: the Consumption, Commercialisation, and Production of Luxury Textiles in Italy, the Low Countries and Neighbouring Territories (Fourteenth-Sixteenth Century)*. Londen en New York: Routledge, 2016, 11-34.

Wrisley, D.J. "The Loss of Constantinople and Imagining Crusade at the Fifteenth-Century Court of Burgundy." *Al-Abath* 55(2007): 81-115.

Yarwood, D. *European Costume: 4000 years of fashion*. Londen: Batsford, 1975.

Yarwood, D. *Illustrated Encyclopedia of World Costume*. Mineala, New York: Dover Publications, 2011.

Websites

'Ambt: Katholieke Kerk'. Lucepedia Digitale theologische encyclopedie, <https://www.lucepedia.nl/dossieritem/ambten/ambt-rooms-katholieke-kerk#kardinaal> (geraadpleegd op 2 juli 2020).

'Casket with openwork panels (plaques ajourées; coffret); known as the 'Flaxley Casket' (Body, front)'. Gothic Ivories Courtauld Institute of Art, http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/82076830_887420ab.html (geraadpleegd 2 juli 2020).

'Deckelpokal; sog. Burgundische Hofbecher'. Kunsthistorische Museum Wien, <https://www.khm.at/fr/objektdb/detail/86226/?pid=2338&back=1565&offset=3&lv=listpackages-1356> (geraadpleegd op 2 juli 2020).

'Embriachi, Workshop'. National Gallery of Slovenia, 1200-1600, <https://www.ng-slo.si/en/permanent-collection/1200-1600/casket-with-bone-reliefs-embriachi?workId=1605> (geraadpleegd op 2 juli).

'Esther 7'. Statenvertaling, <https://www.statenvertaling.net/bijbel/esth/7.html> (geraadpleegd op 2 juli 2020).

'Français 5607'. Archive et manuscrits Bibliothèque Nationale de France, <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc58558k> (geraadpleegd 2 juli 2020).

'Richters 7'. Basisbijbel. <https://www.basisbijbel.nl/boek/richters/7>.

'Richters 8'. Basisbijbel. <https://www.basisbijbel.nl/boek/richters/8>.

'Royal MS 15 E VI'. British Library, http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_15_e_vi (geraadpleegd 2 juli 2020).

'The Fulfillment of the Curse on Ahab, About 1460-1470'. Isabella Stewart Gardner Museum., <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/11995> (geraadpleegd op 2 juli 2020).

