

A mérleg serpenyői: szent vagy ötvös? Petrus Christus *Ötvös műhelyében*

Kolma Eszter

Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar

The Scales of Balance: Saint or Goldsmith? Petrus Christus *A Goldsmith in his Shop*.

Abstract: One of the few signed and dated works by Petrus Christus is the *Goldsmith in his Shop*, created in 1449. Initially referred to as Saint Eloy, the goldsmith depicted had a halo removed from his head in 1993, sparking various hypotheses about his identity. Some propose that the artwork served as an advertisement for Bruges's goldsmith's guild (Wolff, 1998, 71), while others argue that it was commissioned for an individual craftsman, the central figure in the scene (Velden, 1998, 253). According to Schabacker (1972, 104) and Ainsworth (1998, 96), the *Goldsmith in his Shop* is a vocational portrait, as Rogier van der Weyden's *Saint Luke Drawing the Virgin*. In my paper I delve into the identity of the goldsmith in the painting, questioning whether it is Saint Eloy or a real goldsmith from 15th century Bruges. Additionally, I sought to determine the painting's place of origin and its original purpose.

Absztrakt

Petrus Christus kevés szignált és datált táblái közül az egyik, az 1449-ben készült *Ötvös műhelyében* (1. kép), amelyet sokáig Szent Eligiusz néven ismert a tudomány. Miután 1993-ban a főalak feje körül lévő dicsfényt eltávolították, több hipotézis is született, mely szerint nem az ötvösök védőszentjét, Szent Eligiuszt ábrázolja a tábla. Egyes vélemények szerint reklámtáblaként használta a képet a bruges-i ötvös céh (Wolff, 1998, 71), mások szerint a táblát egy ötvös rendelhette meg, aki főszereplője is a képnek (Velden, 1998, 253), míg Schabacker (1972, 104) és Ainsworth (1998, 96) szerint a tábla hivatás-portré, úgy, mint Rogier van der Weyden *Szent Lukács Madonnát rajzolja*-táblája. Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy ki lehet a főalak a képen; egy XV. századi bruges-i ötvös vagy Szent Eligiusz, mi lehet a tábla eredeti funkciója, hol állhatott eredetileg és kik lehettek a megrendelők.

1. A tábla

Az *Ötvös műhelyében*-tábla jelenete egy ötvösműhelyben játszódik. Összesen öt alak szerepel a képen; a pult mögött ülő, vörös ruhás ötvös, a mögötte álló elegáns pár és a tükörben látható két férfi. A háttérben két polcon ötvöstárgyak és nyersanyagok sorakoznak, míg a pulton vastag szalag, súlyok, mérleg és tükör látható. A pultot világos fa borítja, az alján felirat olvasható, arany színnel: „m petr xpi me fecit a 1449”.

A tábla feliratát Ainsworth (1994, 30) eredetinek tekinti. A felirat mellett szív alakú szimbólum látható, egyes felvetések szerint a szimbólumot egy óra stilizált alkatrészei veszik körül (Szabó, 1975, 79–80). Ez a szív alakú szimbólum valószínűleg nem Petrus Christus mesterjegye, hiszen más esetben nem találkozunk vele a mester oeuvre-jében. Jóllehet, az *Edward Grymestone*-portrén hasonló szimbólumot látunk, az későbbi ráfestés, nem eredeti (Ainsworth, 1994, 30). A szimbólum tehát kifejezetten ehhez a táblához, jelenethez kötődhet, esetleg a megrendelő ötvös céh vagy ötvös mesterjegye (Sperling, 1998, 150).

2. Szent, ötvös, hivatás-portré

2.1. Hagyományos interpretáció

A táblával kapcsolatos egyik legelső hipotézis szerint a jelenet Szent Godeberta történetét meséli el, aki jelképesen hozzáment Krisztushoz Szent Eligiusz segítségével, tanúként pedig II. Chlothar volt jelen (Weale, 1863, 240).

Panofsky megcáfolja Weale hipotézisét. Az *Acta Sanctorum* szerint ugyanis a Szent Godeberta házassága-történet a királyi palotában játszódott, Szent Eligiusz pedig a saját püspöki gyűrűjét adta oda Godebertának (Panofsky, 1966, 490). Tehát a táblán látható jelenet nem felel meg a legendának. A nőalak kísérője, bár elegánsan van felöltözve, biztosan nem Chlothar király – a legenda szerint Godeberta házasságának tanúja – ugyanis uralkodói jelvények nincsenek a férfialakon (Friedländer, 1967, 83). Panofsky és Friedländer mellett, Schabacker (1972, 104) is elutasítja a Godeberta-legendával való azonosítást, szerinte a kép analógiája Rogier van der Weyden *Szent Lukács Madonnát rajzolja*-táblája. A Weyden-táblán Szent Lukács arca valószínűleg Rogier van der Weyden kriptoportréja, a mester így saját magát a szenttel azonosítja (Sintobin, 1998, 192). Schabacker a Szent Lukács-táblát hivatás-képként jelöli meg. A Christus-tábla is hivatás-portré, a „bruges-i ötvöst” mutatja be, munka közben. A táblán tehát a mesterségen van a hangsúly, nem az individuumon. Ainsworth (1994, 96) Schabacker hipotézisével ért egyet. A kutatás tehát sokáig Szent Eligiusz alakját ismerte fel a táblán, vagy a Godeberta-legendához kapcsolva vagy hivatás-portrét, de a szent neve minden fontos szakirodalomban olvasható.

Szent Eligiusz (588 k. – 660), a legenda szerint Haute-Vienne-megyében született (Farmer, 1987, 140). Ötvösként tevékenykedett, amikor II. Chlothar, frank király aranyból és drágakövekből díszes sellát rendelt az ötvöstől. Szent Eligiusz a kapott alapanyagból két sellát is készített, így Chlothar király az udvari ötvösévé tette (Takács, 1991, 85). Eligiusz pap lett, majd Noyon püspökévé vált 641-ben (Farmer, 1987, 140). Egy ötvöstárgy sem maradt fenn, amelyet Szent Eligiuszhoz kapcsolhatunk. A hagyomány szerint Szent Eligiusz készített egy dísz táblát a Saint-Denis apátsági templom főoltára fölé, valamint Chelles-ben őriztek egy általa készített kupát, ami a francia forradalom alatt veszett el. Püspökként és ötvösmesterként is tisztelték a középkorban. Szent Eligiusz így az ötvösök, kovácsok, patkolókovácsok, nyeregkészítők védőszentje (Farmer, 1987, 140).

Szobrokon, festményeken, freskókon legtöbbször azt a legendát ábrázolják, mikor Szent Eligiusz egy zabolátlan lovat patkolt meg úgy, hogy a ló lábát levágta, megpatkolta, majd csodás módon visszaillesztette a lábat a ló testére (Schabacker, 1974, 88). Ez a legenda megjelenik a firenzei Orsanmichele homlokzatának egy szoborfülkéjén. A szobrot és az alatta lévő domborművet Nanni di Banco készítette, a XV. század első évtizedeiben. A szobor Szent Eligiuszt mint püspököt ábrázolja, mögötte, a szoborfülke felületén fogók láthatók. A szobor alatti domborművön pedig a lópatkolás-legendája jelenete látható.

Ugyanez a legenda jelenik meg a Rogier van der Weyden műhelyéhez köthető, Louvre-ban őrzött grafikán.¹ Középen Krisztus a kereszten-jelenetet látunk, balra Szent Eligiusz püspökké szentelését, míg jobbra a lópatkolás-legendát.

Az, hogy Szent Eligiuszt sokszor fogóval jelenítik meg, nem véletlen, egy legenda szerint ugyanis az ördög egyszer egy fiatal lány képében kereste fel a szentet, műhelyében (Kaster, 1974, 126). Eligiusz egy fogóval csípte össze az ördög orrát. A legendának a Louvre gyűjteményében találtam meg egy megjelenítését; a tábla jobb oldalán a csodás lópatkolás jelenetet, míg bal oldalán a lány képében megjelent ördögöt látjuk.²

A Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében található, egy XV. századi, Szent Eligiusz legendájához kapcsolódó tábla, amelyet Hans Siebenbürger kezéhez köthetünk.³ A táblán jobbról, brokátos trónban ülve, koronával a fején és jogarral a kezében jelenik meg Chlothar király. Vele szemben meghajló fiatalember áll, feje körül dicsfény. A fiatal férfi bal kezében mérleg van, amelynek serpenyőiben aranyozott nyergek látszanak. A jelenet forrása a VII. századi, Audoenus roueni püspök által írt *Vita Eligii*-szövegből származik, ami azóta elveszett (Takács, 1991, 85). Ebben a szövegben volt olvasható a már említett történet, mely szerint Chlothar király aranyból és drágakövekből díszes sellát rendelt Szent Eligiusztól.

A *Szent Eligiusz Chlothar király előtt*-táblán tehát, a szent attribútuma a kezében tartott mérleg, és a serpenyőkben lévő nyereg. Ehhez az ábrázolási módhoz találtam egy analógiát a Louvre gyűjteményében.⁴ Az ólomüveg ablak feltehetően Lyonban készült, a XVI. század első negyedében (2. kép). Az ablakon azt látjuk, ahogyan Szent Eligiusz megmutatja Chlothar királynak, hogy mennyi aranyat használt fel a nyereg elkészítéséhez. A szent a kezében tehát egy hatalmas mérleget tart, a mérleg egyik serpenyőjében a nyereg van, míg másik serpenyőjébe éppen most teszi a súlyt Eligiusz. A párizsi és a budapesti példák alapján tehát elképzelhető az, hogy Szent Eligiusz attribútumai közé soroljuk a mérleget, amelynek a serpenyőiben nyergek és súlyok vannak.

2.2. Reklámtábla

Az *Ötvös műhelyében*-tábla háttérében, az elhúzott zöld függöny mögött jelennek meg az ötvös portékái. Ezek a tárgyak többféle funkcióval is rendelkeznek; az ereklyetartó egyházi funkciót lát el, a legfelső polcon látható kupák reprezentatív funkciót töltenek be, de a képen vannak olyan tárgyak, amelyeknek bajelhárító, csodálatos képességeket tulajdonítottak. Ezek a tárgyak tehát a korabeli ötvösség szerteágazó szolgáltatásait mutatják be, a szekuláris megrendelésektől az egyházi megrendelésekig, az apró tárgyaktól, mint a gyűrű vagy a mellű, a nagyobb tárgyakig, mint a kupa vagy az ereklyetartó.

¹ l.sz. 20654

² l.sz. MI 387

³ l.sz. 92.19M

⁴ l.sz. MRR 301

Az alsó polcon fekete, nyitott doboz látható, abban három hengeren sorba rakott gyűrűk. A gyűrűtartó doboz mellett, a két bőrtasakban nyersanyagok láthatók, drágakövek, különböző méretű gyöngyök és cápafogak. A gyűrűtartó doboz mögött, hengeres, hegyikristály ereklyetartó áll (Smith, 1914, 335). A granulált arany fedél legtetetjén, a drágakő berakások fölött a fiókáit saját vérével etető pelikán alakja jelenik meg. A tárgyat Ainsworth (1994, 98) szentségtartóként jelöli meg.

A pelikános hegyikristály-tárgy mellett narancssárga korall van a falnak támasztva. A korall amulettként szolgált, már az ókori rómaiak is korallt függesztettek az újszülöttek nyakába, mert bajelhárítónak gondolták (Smith, 1914, 332). A korall mellett két kőhasáb van a falnak támasztva. Smith szerint ezek nem nyersanyagok (1914, 335), a porfír próbakő az aranynak, míg a kristályon a drágakövek eredetiségét lehet megvizsgálni. A kőhasábok mellett, a függöny takarásában egy talpas kupa látható. A kupa kókuszából készült, amiről úgy tartották, hogy ellenanyaga a mérgeknek (Smith, 1914, 335).

Az alsó polc mögötti fehér falon, három gyöngyös, kőberakásos arany melltű van bőrdarabra tűzve. Emellett csüng két apotropaikus tárgy. A *glossopetrae* – fosszilis cápafogat, nemesfémfoglatban – bele kellett mártani az ételbe vagy italba, és hogyha az mérgezett volt, a *glossopetrae* színe megváltozott (Smith, 1914, 332). A felső polcra függesztve, fonalra fűzött gyöngyök láthatók. Ezt a tárgyat Smith (1914, 335) rózsafüzéerként jelöli meg. Szintén a polcra fűzött ggesztve aranyozott övcsat lóg. A felső polcon lévő kupák, úgynevezett *presentkannenek*, ajándékként készültek, amelyet a város előjárói ajándékoztak előkelő látogatóknak (Ainsworth, 1994, 98).

Az ötvös előtti pulton, balról egy kuszán odavetett vastag, vörös öv látható. Az öv házassági szertartásokon használatos (Ainsworth, 1994, 98). De olyan szokás is létezett, mely szerint ilyen övet ajándékozott az esküvő előtt a vőlegény a menyasszonynak (Wolff, 1998, 70). Mindenesetre mindkét tárggyal kapcsolatos hipotézis a házassági ceremóniához köti az övet.

A kép jobb alsó sarkában, a tükörtől balra, az asztalon összesen három érmecsoport van (3. kép). Az érmékről részletesebben a XX. század elején megjelent, H. Clifford Smith által írt cikk foglalkozik. Smith a képet megvizsgáltatta Sir George Francis Hill numizmatikussal (Smith, 1914, 332). Tudomásom szerint ez az egyetlen érméssel kapcsolatos vizsgálat, azóta minden szakirodalom erre a cikkre hivatkozik.

Az első érmecsoport toronyba van rendezve és arany érmékből áll. A legfelső érmén keresztcs címerpajzs van. Ehhez az érmetoronyhoz egy lovagot ábrázoló érme dől. Hill szerint ez az érmecsoport Jó Fülöp dukátja (Smith, 1914, 332). A British Museum gyűjteményében találtam olyan arany pénzérmét, amit Jó Fülöp korára datálnak.⁵ Az érmén lévő pajzs egyértelműen egyezik a Christus-képen lévő érmének a pajzsával (4. kép). Sőt, a pénzérmén lévő lovag is egyezik a képen lévő lovaggal, bár a táblán kissé

⁵ l.sz. 1856,0801.13

stilizáltabban jelenik meg. Ez alapján tehát valószínűsíthető, hogy – ahogyan már Hill is megállapította – Jó Fülöp dukátját jeleníti meg Petrus Christus.

Az érmesorony mellett öt darab, egymásra rakott aranyérme látszik. A legfelső és a negyedik érmén latin kereszt látható, míg a harmadikon két pajzsot lehet felfedezni. Hill ezt az érmecsoportot VI. Henrik, angol királyhoz köti (Smith, 1914, 332). A British Museum gyűjteményében megtaláltam azt a pénzermét, amit egyértelműen párba lehet állítani a képen lévővel (5. kép).⁶ A táblán a pajzsos érme félig takarásban van, de a pajzsok alja látszik. A bal pajzson kivehető az Anjou lilium, míg a jobb pajzson látszik az a függőleges, középső vonal, ami az eredeti érmén is megvan. Tehát egyetértek Hill azonosításával, Christus valószínűleg VI. Henrik pénzerméit jeleníti meg (Smith, 1914, 332).

Az utolsó, leghátsó érmecsoport három ezüstérméből áll, az érmék középpontjában egy kör van, ekörül egy háromszög, ekörül pedig egy háromkaréjos, tüskékkel tagolt szimbólum. Hill szerint a képen látható érme, III. Frigyes német-római császárhoz köthető (Smith, 1914, 332). A bécsi Kunsthistorisches Museum gyűjteményében találtam analógiát ehhez az érméhez (6. kép).⁷ Bár a bécsi érmét későbbre datálják (1467–1473 k.), a középpontjában ugyanúgy egy kör van, ekörül pedig ugyanaz a háromkaréjos, tüskés szimbólum, illetve III. Frigyes császárságához köthető. Ez alapján egyetértek Hill azonosításával, az utolsó érmecsoport III. Frigyeshez köthető.

Tehát a pénzermék az ötvös asztalán Európa három legfontosabb és leggazdagabb birodalmából érkeztek; a Burgundi Hercegségből, az Angol Királyságból és a Német-római Birodalomból. A legtöbb pénzérme a Burgundi Hercegséghez tartozik, öt darab érme köthető az Angol Királysághoz és csak három darab a Német-római Birodalomhoz. Mivel a tábla a Burgundi Hercegségben készült, egyértelmű, hogy Jó Fülöp valutájából van a legtöbb az ötvös műhelyében. Az, hogy az angol és a német pénzermékből miért van csak pár darab, kérdéses. A Burgundi Hercegség elsődleges export-terméke a textil (Martens, 1994, 5). A szövetek, fonalak legfontosabb alapanyaga a gyapjú. Gyapjút pedig elsősorban az Angol Királyság szolgáltatott Jó Fülöp udvarának (Martens, 1994, 5). Így a nemzetközi kereskedelem miatt kellett, hogy legyen angol valuta a Burgundi Hercegségben. Talán emiatt a fontos kereskedelmi kapcsolat miatt van több angol, mint német-római pénzérme a táblán.

A pénzermék, a tükör, a házassági szertartásoknál használatos öv, a súlyok, a mérleg és ezeknek az elhelyezése moralizáló tartalommal bír (Answorth, 1994, 98). A kép jobb alsó sarkában konvex tükör kapott helyet. Quentin Matsys *Pénzváltó és felesége*-képén is konvex tükör jelenik meg az asztalon (7. kép). A Christus-képen, a megrepedt tükörben az utcát látjuk, amelyre a műhely nyílik, illetve két férfit. Az egyikük kezében egy sólyom van, a büszkeség és a mohóság szimbóluma (Answorth, 1994, 98). Tehát a sólyomnak és a tükörnek mindenféleképpen szimbolikus jelentőséget kell tulajdonítanunk.

⁶ l.sz. 1968,0412.924

⁷ l.sz. MK 182936

A tükör Mária tisztaságára is utalhat mint *speculum sine macula* (Schabacker, 1974, 88). A tükör azonban repedezett; a jeleneten kívüli világot, a néző világát mutatja be, a hiúság, mohóság jelképe is megjelenik. Valamilyen módon a tükörben lévő jelenet és a műhelyben zajló jelenet ellentétet alkot. Friedländer szerint (1967, 83), a táblán azt látjuk, amint a jegyespár a szenttől vásárolja meg a jegygyűrűjét. Így tehát a „tökéletes jegyespár”, akiknek egy szent készíti el gyűrűt, és a mohó, hiú polgárok ellentéte jelenik meg a táblán, a tükör segítségével.

2.3. Fordulópont – a dicsfény eltávolítása

Már a XX. század eleji kutatások is megkérdőjelezték a dicsfény eredetiségét. Smith (1914, 331) utal rá, míg Schabacker (1974, 87) egyértelműen úgy véli, hogy a dicsfény nem eredeti. A dicsfényt, amely egykoron az ötvös feje körül volt látható, 1993. októberében távolították el (Sonnenburg, 1993, 5). A dicsfény eltávolításával az eddigi azonosítás, mely szerint Szent Eligiuszt, Noyon püspökét, az aranyművesek és kovácsok védőszentjét látjuk a képen, megkérdőjeleződött.

Az *Ötvös műhelyében*-táblán kívül, egy másik Christus-kép is restauráláson esett át 1993-ban. A *Karthauzi szerzetes portréján* lévő dicsfényt is eltávolították. Egyik dicsfényt sem találták eredetinek, bár a pontos korukat nem tudták meghatározni (Sonnenburg, 1993, 5). Catherine Metzger szerint (Sonnenbrug, 1995, 183), a *Karthauzi szerzetes portréja* és az *Ötvös műhelyében*-tábla nem egyházi környezetbe készültek, mindkettő szekuláris kép. A dicsfény így megváltoztatja az eredeti funkciójukat.

A szenteknél dicsfények igen ritkák a németalföldi festészetben, főleg Bruges-ben (Ainsworth, 1994, 96). A dicsfényt, az *Ötvös műhelyében*-táblán ráadásul arany festékkel festették. Petrus Christus azonban sárga és barna festéket használ az arany színek festésére (Ainsworth, 1994, 96).

2.4. Új hipotézisek

A dicsfény eltávolítása után pár évvel, 1998-ban – egymástól függetlenül – megjelent két cikk is, amelyekben a szerzők amellet érvelnek, hogy a táblán nem Szent Eligiusz látható. Martha Wolff szerint a tábla nem funkcionálhatott oltárképként, szerinte a kép esetében az ötvösmesterségen van a hangsúly (Wolff, 1998, 71). Hugo van der Velden szintén amellet érvel, hogy a képen nem a szent alakja látható, hanem a XV. századi bruges-i ötvöst, Williem van Vluetent véli felfedezni a tábla főalakjának képében (Velden, 1998). Ekkor tehát átnevezik a képet; Szent Eligiusz helyett, az *Ötvös műhelyébencím*et viseli a tábla (Ainsworth, 2005, 52).

Martha Wolff elsődleges érve amellet, hogy nem szent van a táblán, az ötvös félalakban való megjelenítése. Christus képén az ötvös ül, így csak a felső teste látszik – ellentétben a Weyden Szent Lukácsával, ahol a szent teljes alakja látszik. A félalakos ábrázolásmódot Wolff a portrékhoz, szekuláris képekhez köti (Wolff, 1998, 69).

Véleménye szerint a táblán az ötvösmesterségen van a hangsúly, egy ötvös vagy az ötvös céh rendelhette meg a képet, de nem devóciós használatra, a kép reklámtáblaként funkcionálhatott (Wolff, 1998, 71).

Úgy gondolom, a táblán nem az ötvösmesterség a fókusz, ahogyan azt Wolff állítja. Jóllehet, az ötvös termékei és nyersanyagai megjelennek, de az ötvös-szerszámok, a kemence, az ötvös műhely egészében nem jelenik meg. A Louvre gyűjteményében lévő, *Ötvösműhely*-grafikán,⁸ teljes egészében látunk egy műhelyt (8. kép). A nagy szoba falán lógnak a szerszámok, megjelenik a kemence, több alak is egyszerre dolgozik a tárgyakon. Itt tehát egyértelmű, hogy a mesterség áll a fókuszban. A Christus-táblán, bár megjelennek az ötvöstárgyak, de nem a tárgyak elkészítésén, a mesterségen van a hangsúly, inkább a vásárlás aktusán, a három (tükörrel együtt öt alak) egymáshoz való viszonyán.

Hugo van der Velden a tábla eredeti rendeltetési helyét, provenienciáját is megkérdőjelezi. A legvalószínűbb hipotézis szerint a tábla eredeti helye a bruges-i ötvösök székházának kápolnája, amelyet 1449-ben szenteltek újjá (Schabacker, 1972, 107). Velden azonban elveti ezt a hipotézist, a kápolnát ugyanis elsősorban a kovácsok céhe finanszírozta, nem az ötvösöké (Velden, 1998, 251). Ezzel a felvetéssel nem értek egyet, Szent Eligiusz ugyanis nem csak az ötvösök, de a kovácsok, patkolókovácsok védőszentje is, az egyik legismertebb róla szóló legenda, a lópatkolás-legenda is a kovácsmesterséggel hozható összefüggésbe. A kápolna finanszírozása tehát nem zárja ki azt, hogy a kép eredeti helye a bruges-i Smedenkapel.

Hugo van der Velden a főalak személyével kapcsolatos hipotézisének ismertetését a táblán látható alakok arcának összevetésével vezeti be. A jegyespár arcát sematikusabbnak véli, mint az ötvös arcát, amely sokkal részletesebb (Velden, 1998, 253). Az 1998-as Petrus Christus kiállítás előtt a képet infravörös reflektográfiai vizsgálatnak vetették alá, amelyen látszik, hogy az alárajzolás sokkal részletesebb az ötvös arcának esetében, mint a jegyespár arcain (Ainsworth, 1994, 100). Ez alapján tehát Velden (1998, 253) amellet érvel, hogy az ötvös alakja egy élő, bruges-i ötvös portréja.

Velden (1998) cikkének legfontosabb részletei a levéltári adatok, amelyek alapján beazonosítja a táblán látható alakokat. Az álló férfialak nagy láncokból álló, medálos nyakláncot visel. A lánc medálján két, egymással szembe forduló oroszlán jelenik meg. Az 1468-as *Status et armorial de la Toison d'Or*, festett könyvének egyik lapján látható Guelders Adolf, az alak mögött látszik a családi címer; ugyanúgy, két oroszlán ágaskodik egymással szemben (Velden, 1998, 254). Ezek az oroszlánok tehát a Guelders-címerhez köthetők.

1449-ben házasodott össze Guelders Mária, Jó Fülöp unokahúga és II. Jakab skót király (Velden, 1998, 254). Jóllehet, uralkodói jelvényeket nem látunk a képen, Velden szerint a nőalakot Guelders Máriával kell azonosítanunk, de nem portréként jelenik meg a menyasszony, pusztán Guelders Mária jelképeként (1998, 262). A nőalak mellett álló férfi biztosan nem II. Jakab skót király. II. Jakabot uralkodói jelvényekkel ábrázolta volna

⁸ l.sz. 4877 LR

Christus, ráadásul a férfi nyakában Guelders-címeres medál van. Velden szerint (1998, 263) tehát a férfialak egy olyan karakter, aki jelképezi a Guelders-udvart, Mária családját, és kísérőit, de nem egy valós személyt jelenít meg.

Guelders Mária Jó Fülöp udvarában nevelkedett, így az 1449-es házasságát is a herceg rendezte el. Az esküvőre az arany- és ezüsttárgyakat William van Vlueten és Jehan Peutin készítették (Velden, 1998, 257). Vlueten az egyik legfontosabb ötvös volt, aki udvari megrendeléseket teljesített, ráadásul ő kapta a legnagyobb fizetséget az ötvösök között (Velden, 1998, 257). Vlueten és Peutin mindketten Bruges-ben éltek csakúgy, mint Petrus Christus, ráadásul mindannyian tagjai voltak a Szárazfa Madonna konfraternitásnak (Velden, 1998, 260). Velden tehát azt gyanítja, hogy William van Vlueten látható a Christus-táblán, aki 1449-ben az első fontos megrendeléseit teljesíti az udvarnak. A táblán Vlueten reprezentálja a hercegi megrendeléseit, megmutatja, hogy milyen ötvöstárgyakat tud elkészíteni. Velden (1998, 261) tehát amellet érvel, hogy a kép reklámtáblaként funkcionálhatott, nem oltárképként, a táblát Vlueten műhelyében, vagy az ötvösök céhének épületében állították ki.

3. Konklúzió

Hugo van der Velden tehát úgy gondolja, hogy az *Ötvös műhelyében*-táblán, William van Vlueten, ötvös portréja jelenik meg. Ezt a hipotézisét – többek között – az ötvös arcának részletes alárajzolásával támasztja alá. Azonban a XVI. századból ismerünk olyan példát, amikor szentet ábrázoló arcképhez, a festő egy polgár arcát „kölcsonveszi”. Albrecht Dürer, 1521-ben készült, félalakos *Szent Jeromos*-táblájának megfestéséről maga Dürer tudósít, feljegyzéseiben (Martens, 2021, 254). A feljegyzés szerint, a szent idős arcát „egy kilencvenhárom éves, még mindig egészséges és épelméjű” ember tanulmányozásával alkotta meg (Martens, 2021, 254). Az idős ember arcáról Dürer 1521-ben készített tanulmányrajzokat, később pedig ezeket használta fel a tábla megfestésénél.

Jan van Eyck 1430 körül készült *Szent Ferenc stigmatizációja*-tábláival (Galleria Sabauda, Torino és Philadelphia Museum of Art) kapcsolatban hasonló hipotézisek merültek fel. Mindkét táblán Szent Ferenc arca rendkívül portrészzerű, levéltári adatok pedig az Adornes családhoz kötik a képeket (Rishel, 1997, 4). Felmerült tehát a kutatásban, hogy az Adornes család egy tagjának, Pieter Adornesnak az arcát festi meg Jan van Eyck a táblákon (Luber, 1998, 32). Ha ez a hipotézis igaz, Jan van Eyck egy élő ember arcát használja föl a szent megjelenítéséhez csakúgy, mint Dürer teszi közel száz évvel később. Ez alapján tehát elképzelhető, hogy az *Ötvös műhelyében*-táblán, Christus – csakúgy, mint Dürer vagy a hipotézisek szerint Eyck – egy polgár arca alapján alkotja meg az ötvös arcát, ezért is részletezőbbek az alárajzolások és portrészzerűbb az arc.

A budapesti *Szent Eligiusz Chlothar király előtt*-tábla talán újabb nyomot jelenthet a Christus-kép megfejtésével kapcsolatban.⁹ Az *Ötvös műhelyében*-táblán, az ötvös

⁹ l.sz. 92.19M

kezében mérleg van, bár nyeregnek, és a szent egyéb attribútumainak – püspöki öltözetnek, kehelynek, kalapácsnak, üllőnek, ötvösszerszámoknak – nyoma sincs. A serpenyőkben gyűrű és súly van, mintha a pár jövőbeli házasságának sikerességét akarná megmérni az ötvös (Upton 1990, 33). Takács Imre analógiájának központja a mérleg és a két udvaronc (Takács, 1991, 86). A Siebenbürger-táblán és a Christus-képen is megjelennek az udvaroncok, akik mindkét esetben gyanakodva sandítanak a szentre. Ugyanígy két férfi jelenik meg Quentin Matsys *Pénzváltó és felesége* című képének háttérben, jóllehet ebben az esetben nem aktív figyelői a jelenetnek.

Azonban, a budapesti táblán, a már említett lyoni ólomüveg ablakon¹⁰ és a Cagliariiban őrzött *Szent Eligiusz-retábulum* predellaképen¹¹ Szent Eligiusz kezében ugyan mérleg van, de a mérleg serpenyőiben nyereg is helyet kapott. A Christus-táblán nincs nyereg, sem a mérleg serpenyőiben, sem a polcokon. A nyereg a budapesti táblán, az ólomüveg ablakon és a predellaképen is hozzátartozik a narratív jelenethez; mindhárom esetben Eligiusz egyik legendáját látjuk, amikor a király előtt bizonyítja ötvösmesterségbeli kiválóságát. Kérdéses, hogy Szent Eligiusz attribútumai közé lehet-e sorolni a mérleget, a legenda kontextusán kívüli ábrázolások esetében.

A mérleg, mint szimbólum, moralizáló jelentéssel is bír. Fontos szimbóluma az Utolsó Ítélet-jeleneteknek, Szent Mihály mérleggel méri a lelkeket. Sperling (1998, 150) Quentin Matsys *Pénzváltó és felesége*-táblájával kapcsolatban említi meg, hogy a kereten biblikus idézet volt olvasható, a szöveg központjában pedig a mérleg metaforája állt. Az idézet Mózes harmadik könyvéből származik: „Igaz mérlegetek, igaz súlyotok, igaz vékátok és igaz mérőedényetek legyen” (3Móz 19:36). Az idézet előtt, Mózes könyvében, a következő olvasható: „Ne kövessetek el jogtalanságot az ítékezésben, sem hossz mértékek és úrmértékek használatában” (3Móz 19:35). Szent Eligiusz sella-legendájához hozzátartozik az, hogy Chlothar király az ötvösnek annyi alapanyagot adott, amiből egy sella készíthető. A szent annyira takarékos volt, hogy két sellát készített a kapott alapanyagból, a felesleget nem eltette vagy eladta, hanem a király elé vitte. Tehát Szent Eligiusznak „igaz mérlege” volt. A Matsys-képpel kapcsolatos idézet is alátámasztja azt, hogy a mérleg mint szimbólum értelmezhető a Christus-táblán, az azonban továbbra is kérdés marad, hogy a mérleget – a nyergek nélkül – Szent Eligiusz attribútumaihoz sorolhatjuk-e.

A moralizáló tartalom nem csak a mérleggel jelenik meg a táblán. Az ötvös *balján* látható a tükör, amelyben visszatükröződik a két férfi alakja, egyikük kezében a mohóság szimbólumával, a sólyommal. Ezzel szemben, az ötvös *jobb* oldalán a fiatal párt látjuk, akik éppen gyűrűt vásárolnak a mestertől. Azonban az ötvös mellett álló nőalak egyértelműen a mérleget, a benne lévő aranyat nézi. Ugyanígy az aranyat és a pénzt figyelni a nőalak Matsys *Pénzváltó és felesége*-tábláján, bár éppen egy festett imakönyvet lapozgat.

¹⁰ Louvre, l.sz. MRR 301

¹¹ Pinacoteca Nazionale di Cagliari, l.sz. DI10

Így a nagy méret, a moralizáló tartalom, illetve a rendkívül gyanús datálás miatt, azt tartom elképzelhetőnek, hogy a tábla *in situ* – ahogyan azt Schabacker (1972, 107) is állítja – a bruges-i ötvösök székházának kápolnájában kapott helyet, amelyet 1449-ben szenteltek újra. Véleményem szerint tehát a tábla oltárképként funkcionálhatott, ez pedig azt feltételezi, hogy az ötvösök védőszentje, Szent Eligiusz jelenik meg a táblán, jóllehet nem a megszokott attribútumaival és nem a megszokott narratív jelenetekben, mint a lópatkolás vagy a sella-legenda. Velden (1998) kutatásának köszönhetően hasznos levéltári adatokkal gazdagodtunk, de nem elég meggyőzőek a bizonyítékok ahhoz, hogy ki lehessen jelteni, hogy a képen William van Vlueten portréja látható. Az ötvös arca azonban egyértelműen portrészertű, részletes. A portrészertűséghez jó analógiát jelent Rogier van der Weyden *Szent Lukács Madonnát rajzolja*-táblája, amelyet Schabacker (1972, 104) hivatás-képként jelöl meg. Lehetséges, hogy a nagy népszerűségnek örvendő Szent Lukács-tábla hatására, Petrus Christus a bruges-i ötvös céh számára fest egy hivatás-portét, az *Ötvös műhelyben*-táblát.

Irodalomjegyzék

- Ainsworth, M. W. (szerk.). (1994). *Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges*, Metropolitan Museum of Art, New York
- Ainsworth, M. W. (szerk.). (1998). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York
- Ainsworth, M. W. (2005). *Intentional Alterations of Early Netherlandish Painting*. *Metropolitan Museum Journal*, 40, 51–65. <https://doi.org/10.1086/met.40.20320643>
- Friedländer, M. J. (1967). *Early Netherlandish Painting, vol. I., The van Eycks, Petrus Christus*. Frederick A. Praeger.
- Farmer, D. H. (1987). *The Oxford Dictionary of Saints*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780199596607.001.0001>
- Kaster, K. G. (Ed.). (1974). *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Verlag Herder Freiburg.
- Luber, K. C. (1998). *Patronage and Pilgrimage. Jan van Eyck, the Adornes Family, and Two Paintings of "Saint Francis in Portraiture"*. *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 91 (386/387). Philadelphia Museum of Art. <https://doi.org/10.2307/3795461>
- Martens, P. J. M. (1994). *Bruges During Petrus Christus's Lifetime*. In M. W. Ainsworth (Ed.), *Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges* (pp. 3 – 15). Metropolitan Museum of Art, New York.
- Martens, P. J. M. (2021) *Albrecht Dürer's Iconic Image of Saint Jerome*. In Susan Foister (Ed.), *Dürer's Journeys. Travels of a Renaissance Artist* (pp. 253 – 265). The National Gallery, London.
- Panofsky, E. (1996). *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Harvard University Press.

- Rishel, J. J. (1997). The Philadelphia and Turin Paintings: The Literature and Controversy over Attribution. In Jane Watkins (Ed.), *Jan van Eyck: Two Paintings of Saint Francis Receiving the Stigmata* (pp. 3–12). Philadelphia Museum of Art.
- Schabacker, P. H. (1972). Petrus Christus' Saint Eloy: Problems of Provenance, Sources and Meaning. *The Art Quarterly*, 35. (103–118).
- Schabacker, P. H. (1974). *Petrus Christus*. Haentjens Dekker & Gumbert.
- Sintobin, V. (1998). Jan Gossart: Virgin and Child. In M. W. Ainsworth & K. Christiansen (Eds.), *From Van Eyck to Bruegel, Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art* (pp. 192–194). Metropolitan Museum of Art.
- Smith, H. C. (1914). The Legend of S. Eloy and S. Godeberta, by Petrus Christus. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 25(138), 326–335.
- Sonnenburg, H. (1993/1994). Introduction. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, 51(3), 5–7.
- Sonnenburg, H. (1995). Discucion. In M. W. Ainsworth (Ed.), *Petrus Christus In Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach* (pp. 181–189). Metropolitan Museum of Art.
- Sperling, D. C. (1998). Petrus Christus: A Goldsmith in His Shop, Possibly Saint Eligius. In M. W. Ainsworth & K. Christiansen (Eds.), *From Van Eyck to Bruegel Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art* (pp. 150–153). Metropolitan Museum of Art.
- Szabó, G. (1975). *The Robert Lehman Collection: A Guide*. Metropolitan Museum of Art.
- Takács I. (1991). A budapesti Eligius-táblakép: A bécsi későgótikus festészet ismeretlen emléke. In Takács I., Buzási E., Jávör A., Mikó Á. (szerk.). *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve, Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára* (pp. 85–92). Magyar Nemzeti Galéria.
- Upton, J. M. (1990). *Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*. Pennsylvania State University Press.
- Velden, H. (1998). Defrocking St. Eloy: Petrus Christus's "Vocational Portrait of a Goldsmith". *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 26(4), 242–276. <https://doi.org/10.2307/3780846>
- Weale, W. H. J. (1865). Pierre et Sebastien Cristus. In *Le Beffroi Arts Heraldique Archeologie* (pp. 235–242.) Bruges.
- Weale, W. H. J. (1903). The Early Painters of the Netherlands as Illustrated by the Bruges Exhibition of 1902. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1(1), 41–52.
- Wolff, M. (1998). The Southern Netherlands, Fifteenth and Sixteenth Centuries. In Charles Sterling (Ed.), *Fifteenth- to Eighteenth-Century European Paintings in the Robert Lehman Collection* (pp. 61–125). Metropolitan Museum of Art.

Melléklet



1. Ötvös műhelyében, Petrus Christus, 1449, olaj, fa, 98 x 85,2 cm,
Metropolitan Museum of Art, New York, l.sz.1975.I.110¹²



2. Szent Eligiusz ártatlanságát bizonyítja, ismeretlen lyoni mester, XVI. század első negyede, festett üveg,
75 x 66, 7 cm, Louvre, Párizs, l.sz. MRR 301¹³

¹² Fotó forrása: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459052>

¹³ Fotó forrása: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10437041>



3. Ötvös műhelyében (részlet), Petrus Christus, 1449, olaj, fa, 98 x 85.2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, l.sz.1975.I.110¹⁴



4. Jó Fülöp dukátja, 1419–1467 k., arany, 3.290 g, The British Museum, London, l.sz.1856,0801.13¹⁵

¹⁴ Fotó forrása: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459052>

¹⁵ Fotó forrása: https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1856-0801-13



5. VI. Henrik pénzérméje, 1422–1449 k., arany, 3.44 g,
*The British Museum, London, l.sz. 1968,0412.924*¹⁶



6. V. Frigyes pénzérméje, 1467–1473 k., arany, 3.32 g,
*Kunsthistorisches Museum, Bécs, l.sz. MK 182936*¹⁷

¹⁶ Fotó forrása: https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1968-0412-924

¹⁷ Fotó forrása: <https://www.ikmk.at/object?lang=en&id=ID11829>



7. Pénzváltó és felesége, Quentin Matsys, 1514, olaj, fa, 70.5 x 67 cm, Louvre, Párizs, l.sz. 1444 MR 821¹⁸



8. Ötvösműhely, Etienne Delaune, 1576, metszet, 8.5 x 11.9 cm, Louvre, Párizs, l.sz. 4877 LR¹⁹

¹⁸ Fotó forrása: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10061690>

¹⁹ Fotó forrása: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo20519974>