

Bulletin 36

2019-2020

INSTITUT ROYAL
DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

KONINKLIJK INSTITUUT
VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM



Bulletin 36

© 2021, Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK)
Parc du Cinquantenaire 1, B-1000 Bruxelles / Jubelpark, 1 B-1000 Brussel
T +32 (0)2 739 67 11 – F +32 (0)2 732 01 05 – E bulletin@kikirpa.be – W www.kikirpa.be

Tous droits réservés. Cette publication ne peut être reproduite, sauvegardée sur quelque support que ce soit ou rendue publique par quelque moyen que ce soit (électronique, mécanique, photographies, photocopies ou tout autre procédé) en partie ou en totalité, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur.

Alle rechten voorbehouden. Noch deze publicatie, noch gedeelten ervan mogen worden gereproduceerd of opgeslagen in welke vorm dan ook of openbaar gemaakt (elektronisch, mechanisch, via fotografie, fotokopie of op welke wijze ook) zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

ILLUSTRATIONS

© KIK-IRPA, Bruxelles, sauf mention spéciale. Les photos dont la référence commence par une lettre sont des photos officielles de l'IRPA prises par la cellule imagerie de l'Institut. La majorité d'entre elles sont disponibles sur notre site. Les autres illustrations (radiographie, réflectographie infrarouge, photos de travail, documents de travail, etc.) sont extraites des dossiers d'intervention.

ILLUSTRATIES

© KIK-IRPA, Brussel, tenzij anders vermeld. De foto's waarvan de referentie begint met een letter zijn officiële foto's van het KIK, genomen door de cel beeldvorming van het Instituut. Het merendeel ervan is beschikbaar op onze website. De andere afbeeldingen (radiografie, infraroodreflectografie, werkfoto's, werkdocumenten, etc.) zijn afkomstig uit interventiedossiers.

ÉDITEUR RESPONSABLE / VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Hilde De Clercq (KIK-IRPA)

RÉVISION ET ÉDITION / TEKSTREVISIE EN UITGAVE

Fabrice Biasino (Mot à mot)

Catherine Bourguignon & Élisabeth Van Eyck (KIK-IRPA)

IMAGERIE / BEELDVORMING

Cellule imagerie de l'IRPA / Cel beeldvorming van het KIK (Stéphane Bazzo, Christina Currie, Sophie De Potter, Catherine Fondaire, Hervé Pigeolet & Katrien Van Acker)

PUBLICATION / PUBLICATIE

Mot à mot | Coordination / Coördinatie: Fabrice Biasino

Rédaction finale / Eindredactie: Michael Lomax (English), Fabrice Biasino (français), Chantal Huys, Sandra Darbé (Nederlands)

Mise en pages et optimisation des illustrations / Boekvormgeving en fotogravure: Damien Rocour (La Page sprl), Bernard Petit (KIK-IRPA) (optimisation pour la première chronique)

Impression / Drukwerk: Drifosett Printing

COUVERTURE / OMSLAG

Cycle de la Vie de saint Roch, détail de la *Naissance de Roch* / De levenscyclus van de heilige Rochus, detail uit de *Geboorte van Rochus*, 1517, huile sur bois / olie op hout (Anvers, église Saint-Jacques / Antwerpen, Sint-Jacobskerk), X050114.

Les auteurs sont responsables du fond et de la forme de leurs contributions, en particulier de l'exactitude de leurs citations et références.

De auteurs zijn verantwoordelijk voor hun bijdragen, zowel op inhoudelijk als op vormelijk vlak, en in het bijzonder voor de correctheid van de citaten en referenties.

Nous nous sommes efforcés d'appliquer les prescriptions légales en matière de copyright. Quiconque se considérerait autorisé à faire valoir des droits est prié de s'adresser à la direction de l'IRPA.

We hebben al het mogelijke gedaan om de wettelijke voorschriften op het gebied van het copyright na te leven. Wie zich gemachtigd meent om rechten te doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met het bestuur van het KIK.

Chacun des articles de ce volume a fait l'objet d'un peer review. Seules les chroniques, brèves contributions de membres de l'IRPA concernant des projets de l'Institut, ne sont pas soumises au peer review.

Alle artikels in dit volume ondergingen een peer review. De kronieken – korte bijdragen van medewerkers van het KIK over projecten van het Instituut – werden niet onderworpen aan een peer review.

Comité éditorial scientifique du Bulletin de l'IRPA / Wetenschappelijk redactiecomité van het Bulletin van het KIK

Koenraad Brosens (Katholieke Universiteit Leuven)

Sébastien Clerbois (Université libre de Bruxelles)

Hilde De Clercq (KIK-IRPA)

Pierre-Yves Kairis (KIK-IRPA)

Cécile Oger (Université de Liège)

David Strivay (Université de Liège)

Geert Van der Snickt (Universiteit Antwerpen)

Frank Vanhaecke (Universiteit Gent)

INSTITUT ROYAL
DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

KONINKLIJK INSTITUUT
VOOR HET KUNSTPATRIMONIUM

Bulletin 36

2019-2020

Bruxelles-Brussel

2021

Table des matières

Inhoudstafel

ARTICLES / ARTIKELS

Wivine Roland-Gosselin, Willemien Anaf, Laura Debry, Elke Otten, Estelle De Bruyn, Marjolijn Debulpaep, Hilke Arijs and Gertjan Madalijs, *Ten Agents of Deterioration as a framework for KIK-IRPA's preventive conservation projects* – p. 9

Jeroen Reyniers, Mathieu Boudin, Katrien Houbey en Ina Vanden Berghe, Een schedelreliëk uit de groep van de heilige Ursula en de elfduizend maagden in de Sint-Pantaleonkerk van Kerniel: context en materiaal-technische studies – p. 39

Isabelle Lecocq et Emma Anquinet, Jalons de l'histoire et enjeux de l'inventaire photographique des vitraux en Belgique – p. 57

Gaylen Vankan, Le cycle de l'histoire de Joseph du Musée des Beaux-Arts de Liège. Suite de modèles à l'usage de peintres-verriers – p. 81

Christina Ceulemans, Dominique Deneffe, Livia Depuydt-Elbaum, Pascale Fraiture, Marie Postec en Jana Sanyova, Onderzoek en restauratie van twaalf schilderijen met het leven van de heilige Rochus uit de Sint-Jacobskerk in Antwerpen (1517) – p. 105

Charlotte Roland, Le retable des Féries de la collégiale Sainte-Waudru. Critique d'authenticité d'une œuvre monumentale de l'atelier des Borman – p. 199

CHRONIQUES / KRONIEKEN

Chantal Fontaine-Hodiamont et Géraldine Bussienne, Sur les traces de notre passé industriel : la restauration d'un canon en verre des Verreries des Hamendes à Jumet, vers 1900 – p. 215

Claire Toussat et Christina Currie, *Le Siège de Théroutanne*. Étude matérielle et stylistique d'une œuvre majeure et atypique dans le corpus d'Henri Bles – p. 225

Articles

Artikels

WIVINE ROLAND-GOSSELIN

With an MA in conservation-restoration of ceramics and glass (ENSAV La Cambre), Wivine Roland-Gosselin developed her knowledge of preventive conservation at the Royal Art and History Museum (MRAH/KMKG) in Brussels and the Museum of Decorative Arts (MAD) in Paris. She is currently working as a scientific collaborator in KIK-IRPA's preventive conservation unit.

WILLEMIEN ANAF

Willemien Anaf has a PhD on the influence of air quality on heritage objects (UAntwerp) and specializes in risk assessment methods. Until the end of 2019, she supported the KIK-IRPA preventive conservation unit with her scientific expertise, working on research projects such as ArtGarden. She now works for the city of Mechelen as a consultant.

LAURA DEBRY

With an MA in Art History (ULB) and the conservation-restoration of graphic art works (ENSAV La Cambre), Laura Debry joined the KIK-IRPA preventive conservation unit in 2015, while working in parallel as an artworks restorer. Since 2016, she has taught the preventive conservation course at ENSAV La Cambre.

ELKE OTTEN

Elke Otten holds a BA in History (UGhent) and in Metal Restoration (UAntwerp). She worked for seven years at the War Heritage Institute in Brussels, gaining practical experience as a restorer and collection manager. She is currently working at KIK-IRPA on the ArtGarden management tool.

ESTELLE DE BRUYN

After graduating in the conservation-restoration of graphic art works (ENSAV La Cambre), Estelle De Bruyn specialized in preventive conservation through internships at the Canadian Conservation Institute and ICCROM. She joined the KIK-IRPA preventive conservation unit in 2017, where she works as a scientific collaborator.

MARJOLIJN DEBULPAEP

With an MA in Art History and Archaeology (VUB), Marjolijn Debulpaep then trained in conservation-restoration of paintings and in preventive conservation. She joined KIK-IRPA in 2001 and created the preventive conservation unit in 2007, which she still heads today. Since 2015, she has managed the RE-ORG Belgium strategy.

HILKE ARIJS

With an MA in Art History and Archaeology (VUB) and in Audio-visual Technologies (NARAFI), Hilke Arijs has specialized in audiovisual preservation since 2011. She collaborated with ICCROM for the SOIMA (Sound and Image Collections) Programme and worked for KIK-IRPA from 2007 until 2016. She is currently a member of the steering committee on "Mass Digitisation of the Flemish Photo collections" for meemoo (Flemish archives institute) and works as a heritage coordinator for Pajottenland Zennevallei.

GERTJAN MADALIJNS

With an MA in Interior Architecture (UHasselt) and another in Monuments and Sites (UAntwerp), Gertjan Madalijns specializes in historic interiors. At KIK-IRPA, he worked in the preventive conservation unit on a collection plan for the historic furniture of the institute. Currently, he is working as a heritage consultant for the Flanders Heritage Agency. He is the author of several articles on 20th century interior design.

Ten Agents of Deterioration as a framework for KIK-IRPA's preventive conservation projects

Wivine Roland-Gosselin, Willemien Anaf, Laura Debry, Elke Otten, Estelle De Bruyn,
Marjolijn Debulpaep, Hilke Arijs and Gertjan Madalijns

Introduction

Preventive conservation comprises all measures and actions that aim to avoid and to minimize future deterioration of an art object or a heritage collection. To determine which actions are needed, it is necessary to define the hazards, i.e. the sources of potential harm. To go through these in a systematic manner, the concept of the *Ten Agents of Deterioration* was developed as a major framework for preventive conservation. Stefan Michalski first proposed nine agents: incorrect relative humidity, incorrect temperature, radiation, contaminants, pests, physical forces, criminals and vandals, fire, and water.¹ Robert Waller added a tenth: custodial neglect, or dissociation.² The ten agents can be divided into “sudden” agents that are catastrophic in nature, such as fire, water (flooding), physical forces (major earthquakes) and vandals. These can provoke a drastic effect on museum objects and collections. Other agents are rather “slow” and generate cumulative damage, leading to a loss of value of the artwork and collection by slow degradation processes (e.g., radiation, incorrect relative humidity).³ The human factor is crucial where agents such as criminals and vandals are involved, and also for dissociation, and of indirect influence for others.

Frameworks such as the Ten Agents of Deterioration are systematically used in risk analyses, mainly in the risk identification step, and they are considered as the starting point for any project in the

Preventive Conservation Unit of KIK-IRPA.⁴ To be put into practice, this framework requires a flexible team with people from various backgrounds combining their knowledge, collaborating with people of diverse fields of expertise, and achieving results by working on a wide range of missions, requiring at once sharp scientific methodology and quality social interactions. To illustrate the framework, several recent projects of the Preventive Conservation Unit are discussed, each focusing on one or more of the agents. This overview demonstrates *de facto* the multidisciplinary approach of the preventive conservation profession. For each presented project, a small general introduction is provided for the agent involved, while more detailed information can be found elsewhere.⁵

Incorrect temperature: Saving KIK-IRPA's photographic collection by *SOS Negatives* and *NE-ORG*

The “incorrect temperature” agent of deterioration subdivides into three main categories; (1) Temperature fluctuations that result in a (limited) expansion and shrinking of the material. Given the correlation between temperature and relative humidity, these fluctuations have a significant impact on composite objects consisting of materials with different expansion

1 Michalski 1990, p. 591.

2 Waller 1994, p. 12.

3 Pedersoli, Antomarchi and Michalski 2016, p. 53.

4 One of the founding members of the Unit attended the international “Reducing Risks to Collections” ICCROM course in 2007 in Sibiu. This influenced consequently the vision and approach for the future, finally leading to the foundation in 2007 of a Preventive Conservation Unit within the Conservation-Restoration Department.

5 *Agents of deterioration* 2017, s. p.; *De tien schadefactoren* 2019, s. p.

coefficients, such as multi-layered photographic materials; (2) Elevated temperatures that accelerate chemical reactions, as well as favour biological deterioration processes; (3) Low temperatures that can cause an embrittlement of certain materials. Lower temperatures, however, are generally beneficial for chemically unstable collections such as photographic supports.

KIK-IRPA possesses almost one million photographic objects, representing more than 120 years of heritage documentation on photographic carriers. This unique collection forms an extensive and precious illustration of the technical developments of the photographic medium since the end of the 19th century. Approximately 65% of the collection volume consists of recordings on glass plates and 35% of different types of plastic carriers. In terms of number, the latter group is the largest with around 600,000 items. The glass plate negatives represent the oldest part of the collection and, although relatively stable in chemical composition, they have physical disadvantages such as their weight, volume and fragility which make their use less practical than cellulose based supports such as nitrate and acetate.⁶ Around the 1930s the institution had completely abandoned the use of glass plates and favoured cellulose-based negatives. However, cellulose nitrate is unstable and, when in poor condition, presents an inherent hazard of spontaneous ignition (1–3). When this film type was systematically replaced in the 1950s by the more stable cellulose(tri)acetate, better known as the so-called *safety film*, a large part of the KIK-IRPA photographic inventory had already been carried out and the nitrate negatives remained an important part of the collection.⁷

The degradation of nitrate film proceeds in various stages.⁸ (1) The film discolours towards an amber colour and fades. (2) The emulsion becomes softer, making it sticky. (3) Sticky and slimy blisters are formed between the support and the emulsion. The support completely discolours to a dark brown and is from then on very fragile. (4) The negative is reduced to a soft mass; stacked supports now form a “brick”. (5) In a final stage of deterioration, the sticky film reduces to brown powder. The risk of decay is amplified when both temperature and humidity increase, and it is highly influenced by the volume of unstable material – the more nitrate the higher the risk. Complementarily, the higher the amount of material, the more advanced the stage of degradation.

Until the end of the 1990s, KIK-IRPA regarded its collection of negatives mainly as a tool in the production of positive prints. Photographic negatives were

stored in such a way that user comfort was paramount. The supports were preserved in separate boxes according to size: glass plates, cellulose nitrate sheet films, and the more stable cellulose(tri)acetate and polyester negatives were mixed. The storage space was conditioned at around 20°C with an RH of 50%. Although common in paper archival contexts, such conditions are far from ideal for photographic supports and foster the decline of the nitrate supports. In 2011 it was discovered by chance that some of the nitrate films in the storage were in an advanced state of degradation: the negatives had become sticky and in most cases the image had become completely unusable. In addition, the deterioration increased rapidly: complete boxes of 50 negatives were affected by nitrate decay in less than 48 hours, without necessarily showing previous signs of damage. Urgent action was needed to prevent worse.

The first step in countering further degradation of the collection was to create a stable and better adapted climate in which the negatives were located. The Image Permanence Institute recommends the following values for the preservation of nitrate film: a maximum temperature of 2°C and a RH between 20% and 30%.⁹ Due to the mixed nature of the collection, its active use, and the limitations of the technical installation, it was impossible to achieve these values. A compromise has been reached of 33% RH and 13°C. To achieve the new storage conditions, the temperature was systematically reduced by 0.5°C per 48 hours, and several dehumidifiers slowly reduced the humidity level. At the same time, it was decided to manually check the nitrate series piece by piece. The main objective was the removal of contaminated film in order to counteract the auto-catalysing effect of the nitrate decay. At the same time, the primary and secondary packaging of the negatives was replaced by packages that passed the Photographic Activity Test (PAT). As a result, contact with various harmful substances, such as inks, was avoided in the future and the material was provided with a slightly alkaline buffer. This action also gave us insights into the conservation status of the collection. Since it was unclear which series were nitrate-containing, random sample surveys were carried out in consultation with the laboratories. Small samples of the negatives were taken for identification with infrared spectroscopy. The data obtained suggested that about 128,000 negatives had to be manually checked.

The objective of the “SOS Negatives project” in 2010–2011 was to focus on the conservation of the negatives and thus to carry out the evaluation and perform their reconditioning.¹⁰ During the study phase of the project it quickly became clear that evaluating

6 Kockaerts and Swinnen 2009, p. 60; Lavédrine et al. 2009, p. 236; Valverde 2004, p. 19.

7 Arijis 2011, s. p.

8 Valverde 2004, p. 21–22.

9 Adelstein 2004, p. 3.

10 Arijis, Debulpaep and Meert 2012, s. p.

and preserving 128,000 negatives would be an impossible task for a small team. For this reason, the staff of the whole institute was brought in. An awareness campaign was set up with communication at different institutional levels. In a first step, a risk analysis demonstrated how quickly the collection would become completely unusable if no action was taken. A second risk analysis considered the impact of the proposed measures. A second step was to convince people to come and help, by organizing various information sessions on the subject. For explaining the degradation process of nitrate, alternative “shock therapy” was used: literally thousands of degraded negatives were put on display for the staff to see. The revolting smell and impressive sight of sticky brown supports, in combination with the message of an instant fire hazard, caught people’s attention. Subsequently, several in-house presentations, using graphs and photographs, were opportunities to explain in detail this major problem in the storage area. This included various predictions on how the situation would evolve if no or limited actions were taken. Besides our own expertise, we also invited external experts to tell the same story. Involving an external voice often helps in communicating the problem, as they are not bound by hierarchy and fear of repercussions. Once the whole staff of the institute was convinced, staff members actively helped in the storage for 4 hours per month with the evaluation of the supports, the removal of damaged material and the repackaging in PAT sleeves and boxes. Thanks to this, around 128,000 negatives (20% of the entire sheet film collection) were preventively repacked in 11 months, ensuring preservation of the sheet film collection from further decay.

Preventive conservation is more than just intervening on climate and packaging. It also implies a correct handling of the material. Indeed, most of additional damage on the negatives was due to improper use and bad handling: fingerprints, scratches, etc. Where the negative had been touched, often mould damage was observed. Also, chemical damage was found to have been induced by incorrect use of markers and inks.

These circumstances lead to the creation of the digitization lab at the urgent request of Hilke Arijs. The staff was instructed in the correct preservation, handling, transport, cleaning, packaging and storage of audiovisual collections, in particular photographic negatives. A structured workflow was designed for the processing of negatives during their digitization, from storage to digitization: in this way a systematic handling, cleaning and packing protocol has been implemented.

After a few years, constant feedback during the working process and the discovery of very badly damaged negatives indicated the serious problem of climate. The “cold storage” project – initially suggested by Hilke Arijs – emerged again and made it possible to evaluate the measures and actions previously taken during the “SOS Negatives” campaign and in everyday collection management. As the process of decay was observed to be still ongoing on a part of the previously treated collection of negatives, Elodie De Zutter (digit) and Laura Debry (preventive conservation unit) worked together to update the collection analysis and rethink the climate and the physical organization of the space.

In order to considerably slow down the chemical degradation processes inherent to photographic materials (cellulose nitrate and cellulose acetate), the implementation of a cold storage system appeared to be essential. The collection of negatives not only suffers serious conservation problems, it is also confronted with a problem of storage space in certain areas of the current deposit room. It seemed only logical to attack both problems simultaneously by planning a global review of the storage space using the RE-ORG methodology: in 2017, the “NE-ORG: RE-ORG Negatives” project was born.

The objective of this project was to review the spatial organization of the KIK-IRPA negative repository. The different theoretical options for the physical reorganization of the repository were defined in function of the global or partial cooling of the negative storage. Balancing the advantages and disadvantages of different options whilst paying particular attention to fire safety, it will finally enable stakeholders (the Preventive Conservation Unit, but also the digitization team, the direction, the technical service and the “Régie des Bâtiments”) and management to choose the solution that best fits the needs and means of the institution.

By actively focusing on finding compromises between preservation standards, practice and sensitizing the staff to their own role in the conservation of our photographic heritage, we were able to safeguard an important part of our collection with modest means. Those projects are therefore an example that active and immediate intervention with available resources is indeed feasible, even in the case of a large collection. Now is the time to work on long term and extensive solutions for the risk mitigation of the entire negatives collection. In close collaboration with all the stakeholders, a structural and more permanent solution will be worked out.

Incorrect relative humidity: A big project to solve a big problem with big objects

The ambient humidity in a museum, historic building, storage area, showcase, etc. is measured in Relative Humidity (RH), which expresses the ratio, in percentage, between the weight of water contained in a given volume of air and the maximum capacity of that same volume of air at the same temperature and pressure. Generally, a relative humidity of less than 35% is considered as dry air, between 35 and 65% as moderately humid, and beyond 65% as humid air.¹¹ Potential sources of humidity are numerous in the overall museum context: the air from outdoors, rain, excessive humidity in the soil, visitors' perspiration, HVAC system and wet clothes, all combined with poor insulation of the building.

Degradation in heritage collections due to inadequate relative humidity (RH) can be physical, biological or chemical, depending entirely on the material properties of the objects. (1) Physically: any object made of materials containing a variable percentage of residual moisture will undoubtedly react to the amount of water present in the surrounding air in order to reach a hygroscopic equilibrium with its environment. In other words, the materials absorb and release moisture depending on humidity changes in the environment, and the variation of their moisture content causes a variation in their dimensions and mechanical stress. Objects composed of hygroscopic organic materials such as wood, leather, vegetal fibres or ivory, are therefore very sensitive to inadequate RH. (2) Chemically: humid air can generate corrosion on metal and other non-hygroscopic inorganic materials. A high RH accelerates also the chemical effects of UV rays on organic materials such as textiles, causing faster fading. (3) Biologically: excessive RH promotes the development of biological activity. The speed with which biological activity evolves also depends on the temperature and the culture medium.

To clarify this third type of degradation – biological attack – we describe below a specific part of a large and long-term project that started in 2012 and was completed only in 2018.

In 2012, the Preventive Conservation Unit was contacted by Train World Heritage - Railway History & Research, run by the National Railway Company of Belgium (NMBS/SNCB-Holding). Six historic carriages, owned by the Holding, were then stored in a semi-open work depot in Brussels [fig. 1-2]. A few



[Fig. 1]

Train of King Leopold II/Albert I, coach A1, exterior, 1901. Working photo.

years before, this depot had been declared unsafe and unusable by the fire brigade, as a result of which the heating and the lighting had been shut off and all work teams disappeared from the building. Further maintenance on the building and the rolling stock collection inside as well as visual inspections and controls were completely stopped. For fear of vandalism, the entrance doors of the six historic train carriages were completely locked so that unauthorized persons could not penetrate these valuable trains.

The six carriages were specially equipped for the royal journeys of Belgian kings. Carriages A1, A2 and B1 belonged to the royal train of King Leopold II and King Albert I and were built in 1901, 1905 and 1912. Carriage B1 was only manufactured in 1912 and was therefore only used by King Albert I. It consists of a luxurious salon, a small dining room, a kitchen, a storage room, a cloakroom and a toilet. The two other coaches are a salon and sleeper coach, and a conference and dining coach. The other three carriages 1, 2 and 3 were part of the royal train of King Leopold III and King Baudouin I. They were constructed in 1939 and are a salon coach, a sleeper coach and a conference- and dining coach. The interiors of all train coaches are particularly rich and have a particularly high national heritage value. These train coaches constitute a very complex type of heritage: large objects (railway coaches) containing small, often difficult-to-access object parts (compartments), with a multitude of different types of materials (wood, marquetry, paintings, textiles, glass, ceramic materials, metal, linoleum, plastic, Bakelite, rubber etc.). Today, two of the six royal carriages can be admired in the brand-new Train World Museum in Schaerbeek. But their way from the depot to this exceptional museum was difficult and long...

A few years before the construction and opening of Train World, the train carriages and works of art to be exhibited had to be selected by the Train World Heritage team. When the doors of the hermetically sealed royal carriages were opened, in the depot in Brussels, the interiors of all 6 carriages turned out to be completely covered with mould [fig. 3].

¹¹ Féau and Le Dantec 2013, p. 10.



[Fig. 2]
The interiors of two train coaches. 1901 (a), 1901 (b) and 1912 (c). Working photos.



[Fig. 3]

Mould growth on a broom sheet (a) and on a mattress (b). Working photos.

The main reasons for the explosion of mould were:

- poorly equipped storage location: depot with concrete decay, holes and leaks in the roof (raining inside), no electricity, no heating;
- high relative humidity levels in the depot (with an average of around 72%, fig. 4] during at least the whole winter period, because of snow and rain inside;
- low temperatures in the depot (with an average of around 10°C, fig. 4] during the same winter period in the absence of a functional heating system;
- no regular visual inspections by the staff because the entire building had been declared unsafe by the fire brigade;
- no light inside the carriages owing to the turning off of the electricity in the depot;
- out of fear of theft and vandalism, extreme locking/sealing of the carriage doors and windows: no air circulation, no ventilation, no regular visual inspections;
- many microclimates with high RH-levels (above 85%) inside the carriages in difficult-to-access locations (mattresses, carpets, toilets, kitchen furniture...);
- old “dirt” (like grease stains) and severe dust deposition acting as a substrate for mould.

The exponential mould growth had to be stopped immediately. In 2013, KIK-IRPA started an initial emergency intervention in which air circulation was created inside the trains. The compartment doors and the small swing windows were opened. Alongside providing ventilation, the relative humidity (RH) in the carriages also had to be lowered to below 60%, a critical limit for mould growth.

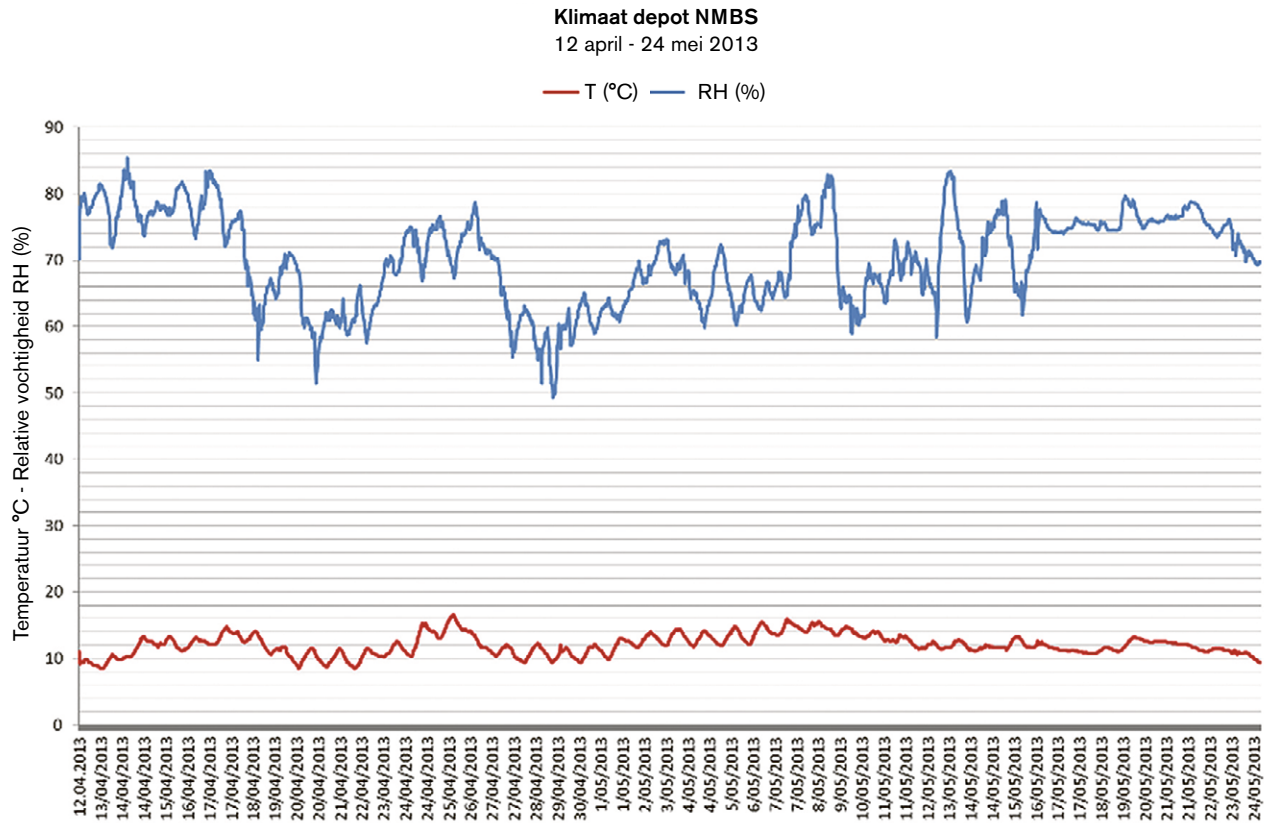
Dehumidification with strict climate control was done in collaboration with the external firm BEPA (via public tender). Given the long-term exposure of the interior elements to a humid climate (around 72% RH), the dehumidification had to be set up with caution. The RH had to be lowered by no more than of

3% per 24 hours, to allow the climate-sensitive materials and objects in the coaches the time to adjust. The RH was gradually decreased from 73.5% to 53% over a span of 30 days. 53% RH was decided as the setting point and this average value was chosen since this would reduce the risk of mechanical damage to the most vulnerable textile materials, veneer, modern materials, etc... First, the dehumidifiers were set up to lower the RH value by 3% every four days. From 60% onwards, the RH fell by 1.5% every four days. On reaching the target value of 53% RH, ventilation and a constant air flow maintained the 53% level.

During the dehumidification, KIK-IRPA also verified the mould activity by taking mould samples at different moments. Although positive mould activity was always found, each time there was lower germination of the mould spores. At the start, germination was found even after two days but after 10 months of dehumidification, germination was only found after every three to four days. The cautious conclusion is that the dry atmosphere had its effect on the mould activity.¹²

Since the very start of the project, the climate in the depot and in all train carriages was continuously monitored, analysed and interpreted. The results of mould samples and air analyses were plotted. The air analysis showed that the mould growth had taken major proportions. The concentration of mould spores in the air (number of viable units per cubic metre or UFV/m³) was far above normal values. Where 800 UFV/m³ is the standard, a value of 1,500 UFV/m³ was found in some compartments. Individual personal protection was extremely important, so disposable half face respirators with the finest filter quality (FFP3), nitrile hand gloves and cleanroom coveralls with hood and Tyvek® boot covers were used.¹³

¹² Brokerhof, Van Zanen and Den Teuling 2007, p. 20; Guild and Macdonald 2003, p. 23.
¹³ Snejders and Debulpaepe 2015, p. 7.



[Fig. 4]

The first climate measurements in the depot between 12/04/2013 and 24/05/2013. Working document.

KIK-IRPA made detailed condition reports for each carriage and compartment. These reports showed the degree and the location of the mould attack and provided a clear picture of the degree of contamination.

In situ tests of cleaning products and methods were also made with a team of ten conservator-restorers,¹⁴ each specializing in their own knowledge domain (glass, textile, wood, metal, painting, modern and ceramic materials). These experts pointed out how persistent the mould was and how it could be removed.

The firm Helicon Conservation Support ltd., specialized in preventive conservation and calamities, was allocated the contract to mechanically remove the mould in all the carriages. The same method was systematically used for the six carriages: from top to bottom (from the ceiling to the floor), compartment by compartment and especially in the direction of the ventilation flow of the dehumidifiers. Helicon staff worked wearing full protection, equipped with a museum vacuum cleaner with HEPA filter, a small bristle brush and a microfibre cloth. They cleaned the same surface several times and in various directions.

Modern materials such as linoleum, plastic, Bakelite and rubber were dry cleaned or cleaned with demineralized water. Hard materials such as metal, glass and ceramic materials were disinfected with alcohol. Difficult to reach places such as behind ventilation grilles and heating elements were disinfected using an alcohol mist. The practical work in the carriages lasted six months, of which one month of preparatory work and one carriage every two to three weeks.

Towards the end of the project, KIK-IRPA prepared an extensive advisory report in which we described the general collection requirements. We drew up a list of collection requirements, based on the most significant risks and hazards. Everything was defined: at the level of the location, the building, the storage space, the carriages themselves, and the conservation policy. With the ten agents in the backs of our minds, we succeeded in defining general collection requirements, and action points for the long-term preservation of the carriages. Climate, ventilation, contamination, light, maintenance, inspection and safety were covered. A maintenance and inspection plan was also delivered. A better future preservation of the carriages primarily relies on the employees of Train World. Through regular inspections, calamities and damage to materials can be prevented. Special attention is also given to a future Integrated Pest Management plan.

¹⁴ Kaat Sneider, Fanny Van Cleven, Dahlia Mees, Caroline Meert, Chantal Fontaine, Jean-Albert Glatigny, Anne-Sophie Augustyniak, Griet Kockelkoren, Alessandra Girardi and Elke Otten.

IPM	Building and installations	Equipment and materials	Procedures
Avoid	Cleanliness	Sanitary perimeter	IPM Plan
	Workflow in/out	Pest-free exam	IPM Helpdesk
	Waste management		Int./Ext. communication
	Circulation		Overall cleaning
			Food waste
			Collection storage
Block	Compartmentalization	Conditioning	Access
	Seals	Physical barriers	Sealing check-up
	«Forgotten» objects		In/out
	Samples		Equipment cleaning
			Safe deposit box
Detect	Inspection rooms	Detection (traps)	Trap analysis
		Identification material	Inspection schedule
			Building inspection
			Areas of risk
React	Quarantine room	Disinfestation equipment	Disinfestation
	Treatment room		

[Fig. 5]

Table summarising the necessary actions to be undertaken for the KIK-IRPA Integrated Pest Management (IPM) plan, according to priority (the lines). In yellow: priority actions highlighted by the 2017 survey, undertaken during the 2-year action plan. The structure is inspired from the CCI Framework for Preserving Heritage Collections. Working document.

Pests: How to manage them in the context of KIK-IRPA's workflow?

In the preventive conservation field, the term “pest” groups all living organisms that represent a danger for the tangible cultural heritage. They can alter the appearance or the structure of an artwork or a building, damaging it and destroying it, mostly by eating (or digesting in the case of mould) the constituent materials, or by using them for their nests. Microorganisms, insects and rodents represent the majority of pests affecting cultural heritage.¹⁵ For mitigating the risks of pest-inflicted damage, the heritage sector developed in the 1980s a comprehensive approach called “Integrated Pest Management” (IPM). This regroups all strategies to prevent, block, detect and treat the risks of infestation and infection.¹⁶

IPM is a science-based decision-making process which provides a model for helping the user to choose

the optimal solution (appropriate, cost-effective) for a particular pest situation.¹⁷ While pest control has always been undertaken individually by all colleagues, the KIK-IRPA Preventive Conservation Unit aims to design and implement a comprehensive IPM-plan, adapted to the institute's specificities. A two-year pilot phase was launched in 2018, during which concrete measures were implemented. This action plan builds on the survey work undertaken three years earlier by two KIK-IRPA colleagues.¹⁸

The results of the survey were used to define the specificities of the institute. Two kind of collections were identified: those that are owned and stored within the institute (archives, negatives, historical furniture) and the others coming from private or public collections that enter the building for specific study and/or restoration. This second case raised specific issues: where information provided by the owners concerning

¹⁵ Strang and Kigawa 2018, s.p.

¹⁶ Brokerhof et al. 2007, p. 6.

¹⁷ Pinniger and Trematerra 2018, p. 230.

¹⁸ G. Kockelkoren and K. Bonne, *IPM voorstel – acties op korte & lange termijn*, Brussels, KIK-IRPA, unpublished document.

the object conservation conditions is insufficient to decide whether or not the objects should be allowed to enter the KIK-IRPA building or where their current state represents too great a risk (for example if actively infested). Furthermore, the fact that KIK-IRPA proposes multiple services means that, in the process of documenting, analysing and treatment, artworks generally transit via different work spaces within the institution and the risk of spreading an infestation, if not detected beforehand, is therefore significant.

A review of the available literature served as a basis for proposing a set of actions in table format, with a similar structure to that of the CCI Framework for Preserving Heritage Collections.¹⁹ This summary table both gave an overview of what needs to be done, and served as an effective tool for communicating with management [fig. 5]. The two specific features (owned collections and in- transit artworks) identified above and the survey work done by our colleagues helped us to identify in this table the major priorities for our IPM plan: the monitoring of the building and the creation of in and out procedures, while raising awareness among the staff and offering training. While the prevention logic would have required us to begin with the improvement of the building envelope – a hermetically sealed building is essential to prevent pests from accessing the collections –, the protected building status of the KIK-IRPA facility considerably reduced our room for manoeuvre. All works on the building itself fall under the responsibility of the Federal State Property Manager (Régie des Bâtiments) and should be ideally included in a master plan. Finally, we concluded that the initial steps as planned will help us to better identify the areas of weaknesses (in particular, the monitoring) and to report on those later.

By setting traps and monitoring the trapped insects and rodents, we get a better picture of the pest population already present within the building. The whole staff plays an important role in this monitoring work: whenever they detect an insect or an animal in the building, they hand it over or report it to the preventive conservation unit with the capture information (where, who, when). These data are registered in a summary table.

In our situation, such a consistent and ongoing monitoring has three main advantages: first, a large number of insects or rodents recurrently trapped in the same space can be the sign of a problem such as a deficient infrastructure. Second, recording those data will enable us to track the changes (seasonal variations, year to year) and the effectiveness of the actions undertaken against the pest population.²⁰ Finally, it builds

awareness among the staff: everyone is invited to pay attention and to report any incident. A “pest prize” is awarded at the end of the year to the three employees bringing in the largest number of insects. Until now, almost every insect trapped has fallen into the non-pest category.

The best way to ensure that an artwork will not spread a contamination within the building is by examining it upon receipt and detecting at this early stage any signs of infestation or infection.²¹ The room closest to the main entrance was converted in an examination room. Working together with the colleagues in charge of the reception of the artworks, the existing policies were reviewed and adapted to include, inter alia, close examination and appropriate response procedures.

To be effective, IPM measures needed to be adapted and respected by all services and staff within the institution.²² Working closely with all the colleagues in the institute has led to a better understanding of the specific needs in this respect and to integrating those as much as possible in the IPM plan. In particular, the need for training in regard to specific actions (such as the correct sampling of mould, the recognition of infestation signs) has arisen, leading the Preventive Conservation Unit to design and provide internal training for the whole staff. Internal communication plays also a crucial role in reminding people of the specific IPM actions and procedures, without which an IPM plan cannot work efficiently.

Light, UV and IR: Past and future lighting for the Mechelen *Enclosed Gardens*

Lighting conditions for heritage objects is a painful dilemma: light is a prerequisite for admiring works of art, but at the same time causes cumulative and irreversible damage. Light is a form of radiation. Three types of radiation are usually distinguished based on their wavelength: visible light (380-740 nm), ultraviolet radiation (UV, 10-400 nm) and infrared radiation (IR, 700 nm-1 mm). In principle, only visible light is needed to observe objects, but depending on the source, UV and IR radiation can co-occur. UV radiation has the highest energy and therefore the highest potential to induce chemical degradation reactions. IR radiation has lower energy and results in the heating-up of surfaces. Examples of damage phenomena related to irradiation are discoloration and fading of pigments and dyes, and the weakening and yellowing of textile and paper fibres.

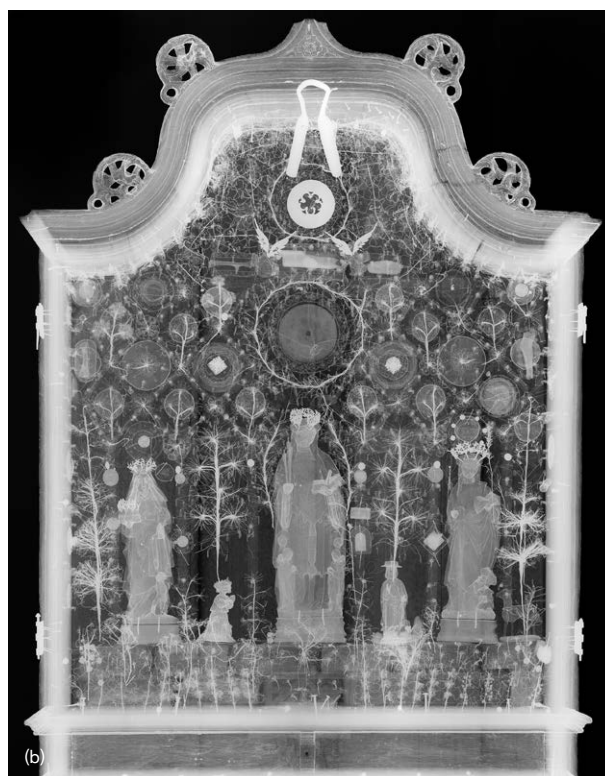
¹⁹ Framework for Preserving Heritage Collections 2015, s.p.
²⁰ Blyth 2013, p. 241-242; Monitoring 2019, s.p.

²¹ Ryder and Mendez 2019, p. 1.
²² Blyth 2013, p. 243.



Degradation phenomena related to light were clearly observed in the seven Enclosed Gardens of Mechelen (Hof van Busleyden, Mechelen, Belgium) [fig. 6]. These are medieval wooden devotional cabinets with painted cabinet doors, decorated with polychrome wooden statues, silk flowers, vellum quilling strips wrapped in textile, relics, wax medallions etc. During the restoration treatment, one of the Enclosed Gardens was fully dismantled, permitting access to the front and reverse sides of the small fragments. The front sides of the textile fragments (silk and linen) were highly faded and extremely fragile after centuries of exposure to light. The reverse sides displayed bright colours that reflected the original chromatic splendour of the Enclosed Gardens [fig. 7].²³ In order to arrive at proper preventive conservation recommendations, future fading was simulated for different light exposure scenarios. Such simulations required information on the type of colorant and the past exposure.

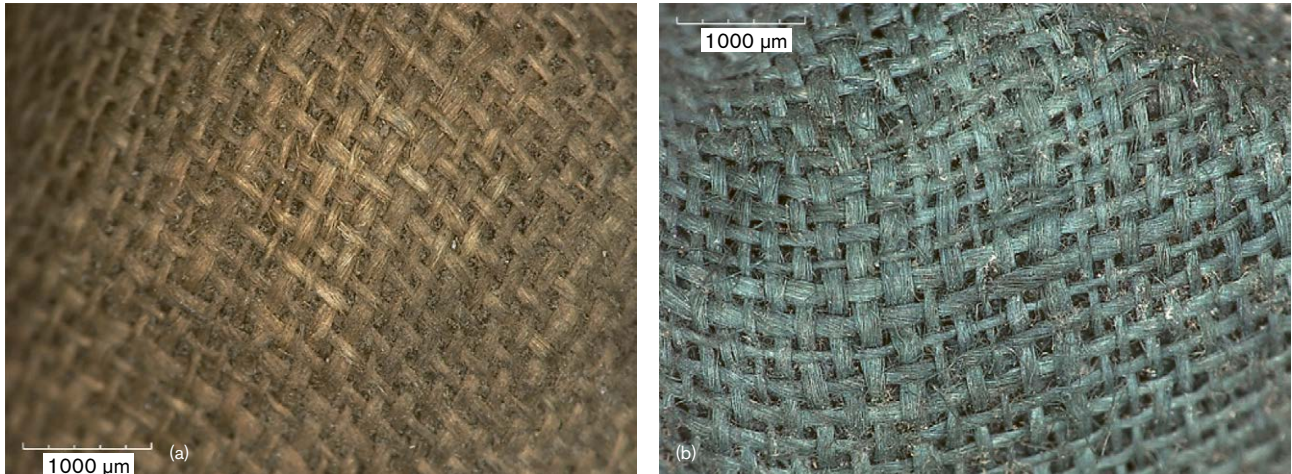
Dye analysis was performed on small samples of the historical textile fragments, using High-Performance Liquid Chromatography with Diode Array Detector. The blue dye was identified as indigo (*Indigofera* or *Polygonum sp.*) or dyer's woad (*Isatis tinctoria L.*), while the green dye was a mixture of



[Fig. 6]

Enclosed Garden with Saints Elizabeth, Ursula and Catherine, c. 1524-1530, 134.5 x 194 x 25 cm (Mechelen, Museum Hof van Busleyden, inv. GHZ BH002). Photography by visible light (a) and X-ray radiography (b). X103034 and rr005940L.

23 Anaf et al. 2018, p. 261.



[Fig. 7]

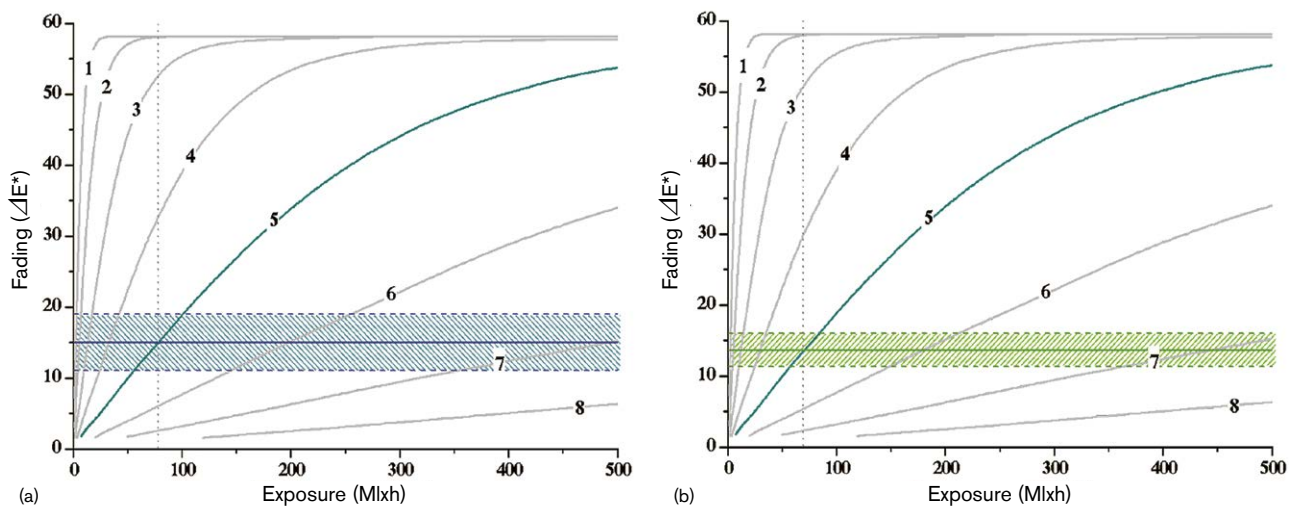
Optical microscopy images of the front (a) and reverse (b) side of a bunch of grapes, made from cherry kernels wrapped in blue coloured fabric. The blue colour of the textile (a) has faded as a result of light exposure. Working photos.

indigo or woad and yellow weed (*Reseda luteola L.*). Other dyes present were the red dyes *Caesalpinia sp.* and dyer's madder (*Rubia tinctorum L.*).

Past light exposure was estimated based on colorimetric measurements on the front and reverse sides of 11 fragments: blue coloured grapes and green coloured wine leaves. The measurements were performed with a portable colorimeter with a 4 mm aperture, a spectral range of 400-700 nm and a 20 nm resolution (BYK Gardner Colour-Guide 45/0 - 6807, Geretsried, Germany). A standardized light source was selected that simulates natural daylight in Northern and Western Europe (D65). A 10° standard observer modulus was selected. To take into account possible gloss difference due to fibre direction, two different orientations were used for each measuring point: parallel and

perpendicular to the fibre direction. At least 4 different measurements were performed on each fragment. Colour values were registered as L^* -, a^* - and b^* -values (CIELAB-system), from which the colour change ΔE_{76}^* is calculated as:

For the blue fragments, the average ΔE^* -value is 15.0 ± 4.0 , for the green fragments, an average ΔE^* -value of 13.7 ± 2.5 was obtained. These ΔE^* -values give a valuable indication as to the colorant degradation, though one should keep in mind that: (1) the fading of colorants is dependent on different factors. Apart from the intensity and the irradiation spectrum, the discoloration also depends on the colorant concentrations, the use of mordants etc.; (2) the analysed fragments were measured after mechanical dry



[Fig. 8]

Discoloration of the ISO blue wool standards relative to their light exposure (UV-radiation included). The horizontal line depicts the average of the blue indigo dyes on the grapes (a) and the discoloration of the green dye (indigo and yellow weed) on the wine leaves (b) (dotted lines: standard deviation on the colorimetric measurements). Working document.

	Scenario 1	Scenario 2	Scenario 3	Scenario 4	Scenario 5	Scenario 6
Illuminance (lux)	50	50	100	50	100	200
Exposure per day (hours)	4	8	4	8	8	8
Number of days a week	6	6	6	6	6	6
Time horizon (years)	100	100	100	100	100	100
Number of flashed per day*	0	0	0	10	0	0
Future light dose (Mlxh)	6.26	12.52	12.52	12.61	25.04	50.08

* Electronic flash of an amateur camera, maximum output, close-up.

[Fig. 9]

Overview of the six scenarios for which future colour loss is calculated. Working document.

cleaning. Despite this, remaining dust on the textile fibre can influence the result; (3) the textile fibres themselves could be discoloured due to ageing.

The results of the colorimetric measurements were subsequently plotted on graphs that relate the fading (ΔE^* -values) to exposure (lux hours), based on the ISO blue wool standards [fig. 8]). Since both the blue and green colours were probably obtained with indigo, a light-fastness corresponding to ISO 5 was assumed (ISO rating system for light-fastness). This corresponds to a medium responsivity to light.²⁴ Based on this, a historical light exposure of 83 and 76 mega lux hours (Mlxh) was estimated for the blue and green colours, respectively, with the assumption of UV-radiation in the past.

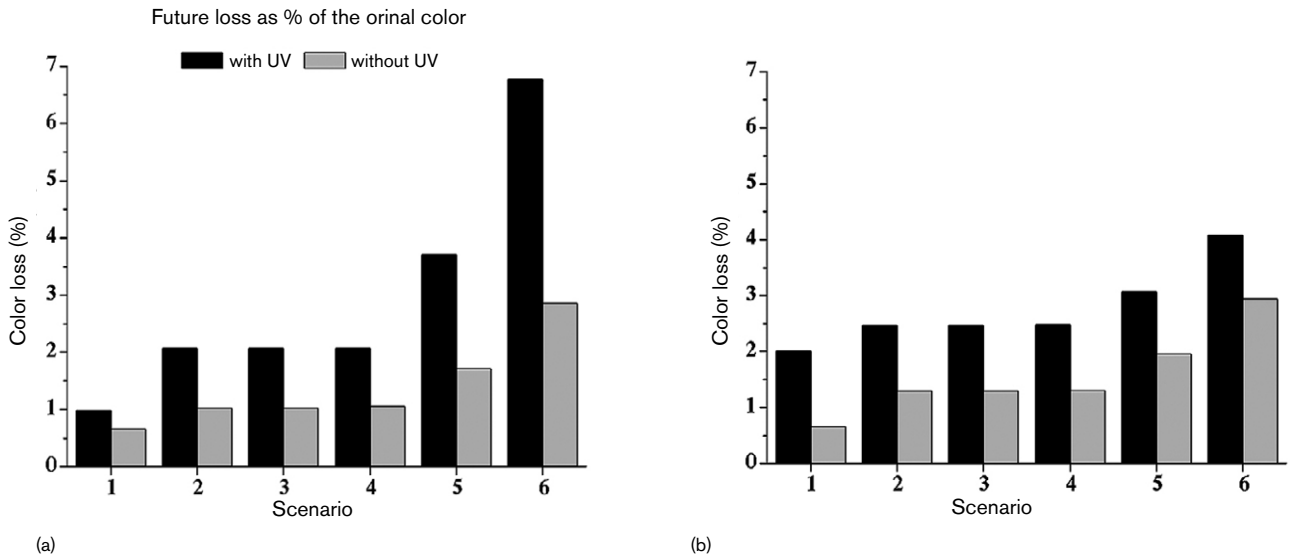
On the basis of these graphs, one can estimate future discoloration for different scenarios.²⁵ For the Enclosed Gardens, six different situations were considered, differing in illuminance, exposure, and with or without permission to take photos with flash [fig. 9]. For each scenario, a time horizon of 100 years was considered. Simulations were done for light sources with and without a UV-fraction. The future light dose for each scenario is calculated by multiplying the illuminance by the exposure. Notably, owing to the reciprocity principle, this results in the same light dose for scenarios 2 and 3. We simulated the future colour loss for a historic light exposure of 76 Mlxh. A simulation starting from a historic light exposure of 83 Mlxh has a similar result, with a slightly more limited future colour loss. For the calculation of the future colour loss, we assumed that all ISO classes are present equally in the Enclosed Gardens.

Figure 10 shows the future colour loss as a percent-

age of the original colour, and as a percentage of the remaining colour for the 6 scenarios of Figure 9. The higher energy related to a UV-containing light source clearly causes a faster colour change. This is particularly visible in the colour change relative to the original colour. Figure 11 demonstrates whether the percentages of future colour loss effectuate a visual colour change. This figure shows the change in ΔE^* for each ISO class, and for three different scenarios (exposure to 6.26, 12.52 and 50.08 Mlxh). A distinction is also made here between illumination with and without UV. Colorants in ISO classes 1 and 2 are, owing to historical exposure, almost fully faded. Therefore, their future colour loss is negligible. Colorants within class 3, 4 and 5 will suffer the highest colour change. However, without UV-fraction in the light source, the colour change is below the “just noticeable colour change” of $\Delta E^* = 1.5$ for a light dose of 6.26 and 12.52 Mlxh.²⁶ With the higher light dose of 50.08 Mlxh, this threshold is exceeded for classes 3-5. In the presence of UV-radiation, the threshold of $\Delta E^* = 1.5$ is already exceeded for ISO-class 4 with a limited light dose of 6.26 Mlxh. However, this “just noticeable colour change” can only be observed by trained observers. Moreover, it is a colour change over a time horizon of 100 years, and the faded material is not directly placed next to the initial colour. Therefore, this threshold is rather strict and a higher ΔE^* -value of 3.5 can be considered as a significant colour change.²⁷ Without UV-radiation present, this value is only exceeded for ISO-classes 4 with a light dose of 50.08 Mlxh. It can be concluded that future colour loss is limited when the objects will be illuminated at low intensity, and UV-radiation is avoided.

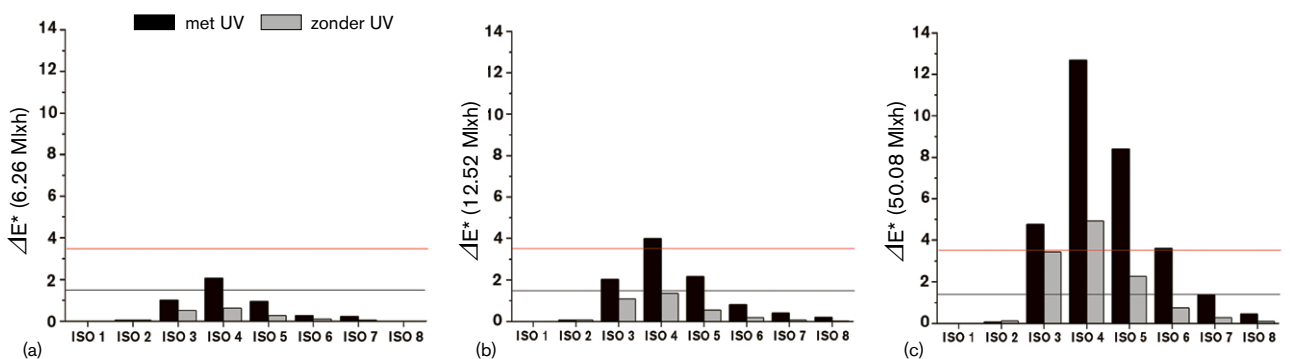
²⁴ Control of damage to museum objects by optical radiation 2004.
²⁵ Michalski 2014, s. p.

²⁶ Het beperken van lichtschade aan museale objecten: lichtlijnen 2005, p. 6.
²⁷ Mokrzycki and Tatol 2012, p. 15.



[Fig. 10]

Future colour loss as percentage of the original colour (a) and as percentage of the remaining colour (b) for the 6 scenarios, considering a light source with and without UV-radiation. Working document.



[Fig. 11]

Change in ΔE^* after exposure to 6.26 Mlxh (a), 12.52 Mlxh (b) and 50.08 Mlxh (c). Working document.

This simulation only considers colour change due to the degradation of the colorants. Radiation can, however, also enhance the degradation of the textile carrier. Of all natural fibres, silk is the most light-sensitive, certainly in the presence of UV-radiation. This is related to the presence of the amino-acids tryptophan, tyrosine and phenylalanine that absorb UV-radiation (220-370 nm) and subsequently oxidize to form chromophore groups that give the silk a yellowish colour. In addition, photodegradation also decreases the degree of polymerization and reduces cross-linking. This results in weak and brittle silk.²⁸

Translating the results of this extensive study to daily museum practice, the Court of Busleyden museum was recommended to keep future light levels for the Enclosed Gardens as low as possible and the

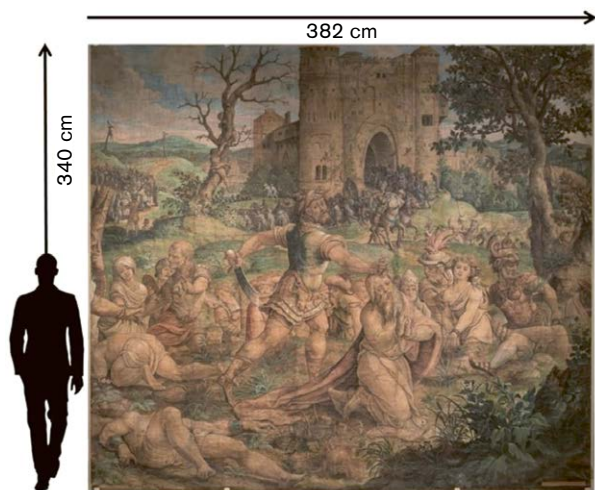
illumination limited in time. For the most light-sensitive materials –silk, parchment and paper–, a maximum of 50 lux was to be established, avoiding all UV-radiance, with a maximum exposure of 10 $\mu\text{W}/\text{lm}$. Introducing a lighting plan can be an option to illuminate different objects during a restricted time, taking care not to induce uneven light damage on the objects. Working with sensors, limiting illumination time to the visitor's presence can be achieved but is a more costly alternative. When implementing these recommendations, the public's experience certainly needs to be taken into account. It was advised to lower light levels in adjacent areas to let the visitor's eyes get accustomed to the dark. In the permanent exhibition setup, the very low light level requirements are met and a special reduced lighting acclimatization zone has been installed before entering the exhibition room. In this way the museum allows the public to enjoy the unique Enclosed Gardens while protecting them as much as possible from further light damage.

28 Boersma et al. 2007; Shao et al. 2002, p. 1483; Shao et al. 2005, p. 2002; Vilaplana et al. 2015, p. 1434.

Physical forces: Music makes you vibrate... but also your building and your collection

Five types of forces can cause mechanical damage to art objects: impact, shock, vibrations, pressure and abrasion. Art objects can be exposed to these forces during handling, transport, exhibition and even storage. Impact and shock (e.g., an object falling on the ground) usually occur in very short time periods and result in direct consequences. The consequences of the other physical forces are often less visible due to their cumulative effects. For this reason the impact depends not only on their intensity level but also on their frequency.²⁹ Physical forces are sorted depending on their incidence and their intensity, enabling them to be listed in four sub-categories: catastrophic forces (low incidence, high intensity); working forces (high incidence, moderate-to-high intensity); cumulative forces (high incidence, low intensity) and low-level forces (variable incidence, low intensity).³⁰

Museums and other cultural heritage institutes are confronted with increasing numbers of situations producing physical forces, in particular vibration. This type of physical force can be damaging for objects but also for architectural structures. The Brussel City Museum provides a good example. As this museum is located in the Grand-Place, the central and historic square of Brussels, many events take place within or near to it: daily movement of people in the museum, variable traffic in the surrounding streets and, above all, noisy and festive gatherings such as concerts or cultural events



[Fig. 12]

The tapestry cartoon of Pieter Coecke van Aelst, *The Martyrdom of St Paul*, 1535 in comparison with a medium-size man. Working document.

²⁹ Wei, Sauvage and Wölk 2014, s. p.; Marcon 2018, s. p.

³⁰ Marcon 2018, s. p.

(Ommegang, music festivals, jazz and rock concerts). The museum staff noticed vibration impact during these events: window panes trembling in the glazing bars of the frames and resonance on the stained-glass windows at the back of the facade.

The Brussels City Museum conserves the tapestry cartoon of Pieter Coecke van Aelst, an exceptional piece from the 16th century (1535) [fig. 12].³¹ Throughout the conservation treatment of the cartoon (2016–2017), the KIK-IRPA Preventive Conservation Unit accompanied the Museum and the conservation team with research to design a new display for this major piece in optimal environmental conditions. KIK-IRPA began this study with a basic risk-analysis based on the 10 agents of deterioration, in order to identify the major risks for the collection and more specifically for the cartoon itself. After that, a more in-depth analysis of environmental conditions in three potential places helped to choose the most “risk-free” future exhibition space and to analyse it.

Given the Museum’s location in a busy neighbourhood, this analysis included the problem of vibration. At the request of KIK-IRPA, under the supervision of Bill Wei (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort), the firm Tractebel evaluated, using the DIN 4150 standard (Parts II and III), the potential hazardous effects of acoustic vibrations on the collection, by measuring them with an accelerometer combined with amplifiers and connected to sensors placed in two separate locations of the permanent exhibition room. The DIN 4150 standard allows specialists to determine whether or not the – essentially sound– vibrations to which an environment is subjected are or are not problematic in the construction sector. However, current research has not yet established clear guidelines on the effects of vibration on works of art. Generally, the recommended precautionary reference point concerns public nuisance in its low values and a risk of damage to objects and structures such as historic buildings in its high values (2 mm/sec).

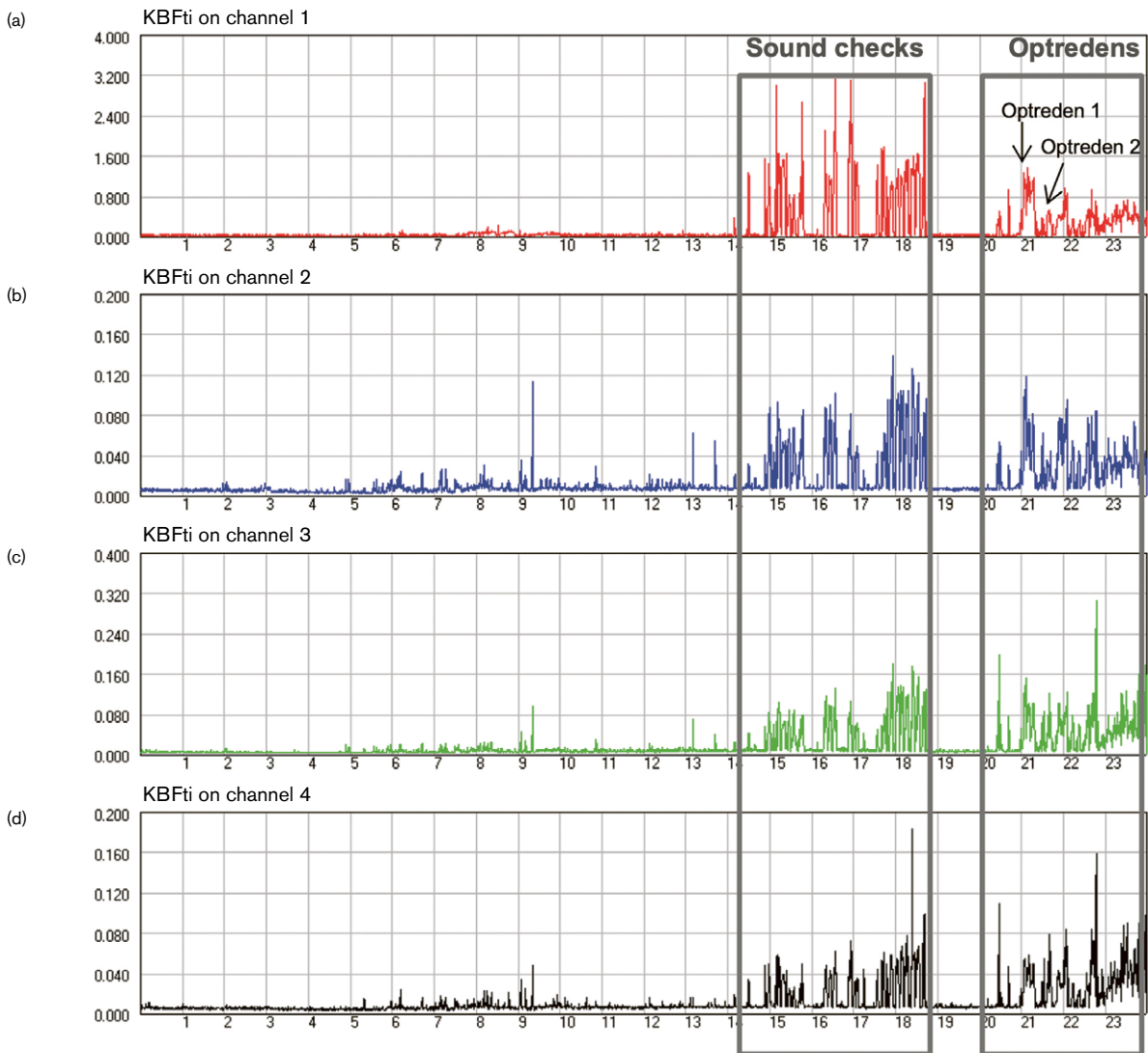
The measurements were made on the window and on the floor, to give an idea of the vibration levels on the walls and also of the effect of the acoustic excitation of the artworks through the windows. Three sensors (X, Y and Z) on the floor and one sensor on the window [fig. 13] were used to register every frequency from 1 or 2 to 100 Hz continuously during 24h, taking into account all the vibration intensity levels. The measurements of the intensity level of vibrations on the windows

³¹ It depicts the Martyrdom of St. Paul using the technique of black chalk, black ink and distemper. Painted by the Flemish renaissance artist, the cartoon was designed to create a series of tapestries of the life of St. Paul. In practical terms, this object was used as a template for generations of weavers for the making of tapestries. This full-scale cartoon is thus one of the rare designs to have survived across the centuries. Like the tapestry itself, only 5/8 of the initial length remains (5 of the 8 lés).



[Fig. 13]

Location of sensors X, Y, Z on the window (a) and on the floor (b), Brussels City Museum, 1st floor, 24-09-2016.



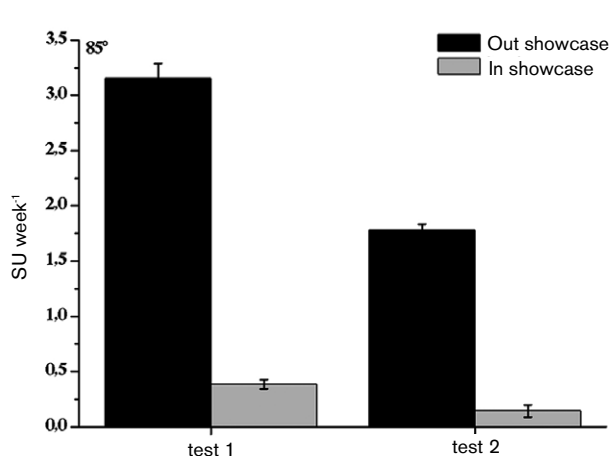
[Fig. 14]

Graphs of the intensity levels of the vibrations on the window (a) and on the floor (b, c, d) during sound checks and outside music performances. Working document.

Class	Building type	Limit values for the vibration velocity v_i , max in mm/s			
		Foundation level		Highest slab level	
		Horizontal		Vertical	
		1 Hz to 10 Hz	10 Hz to 50 Hz	All frequencies	All frequencies
1	Commercial, industrial and similar structures	20	20 to 40	40 to 50	20
2	Residential or similar	5	5 to 15	15 to 20	20
3	Buildings such as historical buildings	3	3 to 8	8 to 10	20

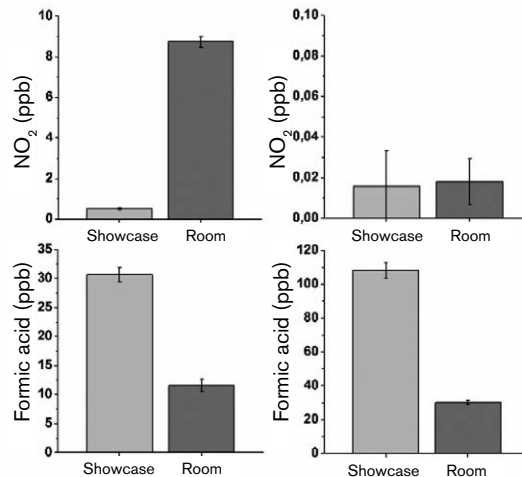
[Fig. 15]

Evolution of degradation speed depending on vibration frequency, resulting in degradations for historical, residential or industrial monuments according to DIN 4150 standard. Working document.



[Fig. 16]

Dust deposition inside and outside the showcase, during two test periods. Working document.



and floor of the first floor of the museum were translated into graphs [fig. 14].

The vibration levels measured on the floor increased in all three measuring directions during sound checks and performances, but not to the extent that they can be considered annoying to people or harmful to buildings according to DIN 4150 part II and III [fig. 15]. In the x and y measuring direction, the third band (31.5, 40 and 100 Hz) was most strongly excited. For the z measurement direction this is the 31.5, 40 and 200 Hz third band. These measures, which reflected both the impact of visitor movements in the building and the effects of a concert on the Grand Place, opposite the museum, were compared with the measures recommended by the standards mentioned above. The vibration measurements on the floor were performed close to the side wall. In the vertical direction, it is likely that vibration levels are significantly higher in the middle of the floor. The windows “shook” during the performances and sound checks. The highest measured vibration speed value at the 35 Hz resonance frequency of the window was 80 mm/s (peak particle velocity measured during the sound checks). Vibrations in this order of magnitude can, in combination with material impurities, thermal residual stresses or notching, result in damage.

The results show that the recorded acoustic vibrations meet the DIN 4150 standard and that they should not cause any risk for the hanging of the tapestry cartoon,

even if the latter were to be suspended on one of the sidewalls of the museum. Elsewhere, however, the vibrations could lead to damage to non-homogeneous materials (e.g. glass with impurities), thermal stress, weaknesses and defects. Local damage such as cracks have already been noticed on the windows of the back facade and windows with glazing bars. Similarly, if fixtures such as temporary walls or exhibition furniture (like showcases or screens) were to be installed, they would clearly suffer the adverse effects of vibration. Therefore, it is recommended that the vibration levels measured on all the walls of the room remain lower than the prescribed values of the reference value (2 mm/s).

In summary, acoustic sources vibrations related to live music are not to be considered as distressing; handling, transit vibration, and the effects of other agents are more relevant concerns in the case of this Museum. With regard to the hanging of the tapestry cartoon on one of the side walls of the building, the vibration levels of the side walls of the building will always remain below 2 mm/s, however, it is recommended to check the resonance of the suspension mechanism in order to avoid vibration reinforcement between the side wall and the tapestry cartoon. Following the same line of reasoning, a backing board was put into the frame with the aim of reducing vibrations, buffering climate fluctuations and protecting the back from handling.

Parameter	Instrument	Specifications
PM	Lighthouse 3016-IAQ (Lighthouse, Fremont, CA, USA) (Instrument from the University of Antwerp, AXES research group)	Particle counter, simultaneous measurement of 6 particle fractions within the size range of 0.3-10 µm.
Gases	SainSmart MQ138 formaldehyde aldehyde gas detection sensor module, connected to an Arduino board (AIRCHECQ-project)	The sensor measures (non-specific) following VOCs:
		* Formaldehyde (1-10 ppm)
		* Acetone (10-300 ppm)
		* Alcohol (30-300 ppm)
		* Methanol (5-100 ppm)
Light	Hanwell ML4000UV/LUX (IMC group, Letchworth, Hertfordshire, UK)	* 10 to 5000 lux in the wavelength range of 400-700 nm
		* 20 to 2000 mW/m ² in the wavelength range of 215-365 nm

[Fig. 17]

Concentrations of NO₂, SO₂, formic acid and acetic acid, measured with Radiello diffusion tubes inside the showcase, and around the showcase ("room"). Working document.

Pollutants: Air-tight showcases can be harmful too...

Pollutants are considered as any substance that can cause adverse effects to heritage objects. Generally, these substances can reach the object in three different ways. (1) Pollutants can be transferred by direct contact. Examples are the cleaning residues from a restoration treatment, oil and salts from the skin when touching an object, pesticides, etc. (2) Pollutants can also be airborne, comprising both gaseous and particulate pollutants. The key airborne pollutants are identified as acetic acid, hydrogen sulphide, nitrogen dioxide, ozone, sulphur dioxide, fine particles and water vapour. (3) Finally, intrinsic pollutants originate in the object itself. Certain object compounds can be detrimental for other parts of the same object (e.g. brass beads on a leather belt³²). In addition, certain materials such as wood or cellulose acetate can emit themselves gases such as acetic acid, which can be dangerous for themselves and can also influence the degradation of other collection items. These are secondary intrinsic pollutants.³³

To protect artworks from their (polluted) environment and to create specific microclimates, showcases are often introduced. The determining factor for estimating showcase efficiency is the showcase air exchange rate.³⁴ Showcases with high air exchange rates will not act as a good barrier for external influences such as climate, pollution, insects, etc. Low air exchange rates, on the other hand, have the potential to create microclimates.

However, such microclimates could also become a potential danger due to the building up of harmful gasses in case of an inappropriate material choice for the showcase construction, or the presence of a work of art that off-gasses harmful compounds.

To check the protective effect of the showcase for external and internal pollution, several tests can be performed. Some of these are demonstrated on a showcase that was temporarily available at the KIK-IRPA in 2015-2016: dust (deposited dust and airborne particles), nitrogen dioxide (NO₂), sulphur dioxide (SO₂), acetic acid and formic acid. The air tightness of the showcase was determined with the CO₂-method described by Calver et al.,³⁵ with the result of 0.55 ± 0.07 air changes per day (acd⁻¹). The lower the number of air changes per day, the more airtight the showcase, and the better its buffering performance for outside pollution and dust ingress. For an efficient passive climate control, an air tightness of around 0.4 acd⁻¹ or less is recommended.

The rate of dust deposition in and out the showcase was tested with the "loss of gloss" technique. Ten microscope slides were meticulously cleaned with microfibre cloth, and subsequently subjected to gloss measurements using a micro-TRI-gloss meter at an angle of 85° (BYK Gardner, Geretsried, Germany). Directly after this zero measurement, 5 slides were placed inside the showcase and 5 others were placed on top of the showcase. The test was repeated twice, in the period 07/07/2016 to 21/09/2016 (test 1) and in the period 21/09/2016 to 09/01/2017 (test 2). Directly after exposure, the gloss of the microscope glasses was remeasured. One percentage of gloss reduction is translated to one "soiling unit" (su). The results are represented in *soiling units* per week

³² Werner et al. 2012, p. 3-20.

³³ Tétreault 2018, s. p.

³⁴ Thickett, David and Luxford 2015, p. 19-34.

³⁵ Calver et al. 2005, p. 602.

Parameter	Instrument	Specifications
PM	Lighthouse 3016-IAQ (Lighthouse, Fremont, CA, USA) (Instrument from the University of Antwerp, AXES research group)	Particle counter, simultaneous measurement of 6 particle fractions within the size range of 0.3-10 µm.
Gases	SainSmart MQ138 formaldehyde aldehyde gas detection sensor module, connected to an Arduino board (AIRCHECO-project)	The sensor measures (non-specific) following VOCs:
		* Formaldehyde (1-10 ppm)
		* Aceton (10-300 ppm)
		* Alcohol (30-300 ppm)
		* Methanol (5-100 ppm)
Light	Hanwell ML4000UV/LUX (IMC group, Letchworth, Hertfordshire, UK)	* 10 to 5000 lux in the wavelength range of 400-700 nm
		* 20 to 2000 mW/m ² in the wavelength range of 215-365 nm

[Fig. 18]

Instrumentation used for real-time measurements of particulate matter (PM), volatile organic gases and light. Working document.



[Fig. 19]

Set-up of the elaborate measurement of particulate matter, VOCs and light. Working photos.

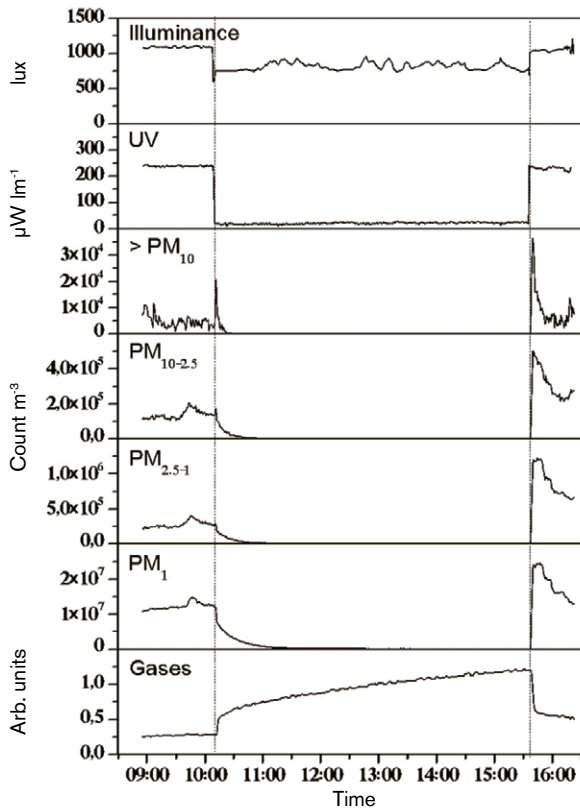
(su wk⁻¹).³⁶ From the results, it is clear that the showcase is an effective buffer for dust deposition [fig. 16]. For test 1, the inside/outside ratio of the showcase is 0.08. For test 2, this ratio is 0.12.

Radiello diffusion tubes (cartridge code 166, Fondazione Salvatore Maugeri, Padova, Italy) were used to determine the concentrations of NO₂ and SO₂ inside and outside the showcase. These oxidizing gases usually have outdoor sources (traffic, industry, ...). The same diffusion tubes also make it possible to define the

concentrations of formic and acetic acid.³⁷ These organic gases are often linked to internal sources, such as emissions of (inappropriate) construction materials. In this way, with a single type of diffusion tube, one can estimate both the buffering effect of the showcase for external gases and the building-up of harmful gases inside the showcase. On top of ("room") as well as inside the showcase, a set of three diffusion tubes were placed for a period of 2 weeks (09/01/2017 - 23/01/2017). Directly after sampling, the diffusion tubes were analysed by the University of Antwerp

³⁶ Brooks and Schwar 1987, p. 129-141; Adams 1997, p. 345-350; Adams and Ford 2001, p. 4073-4080.

³⁷ Kontozova-Deutsch et al. 2008, p. 420; Krupinska, Van Grieken and De Wael 2013, p. 352-358.

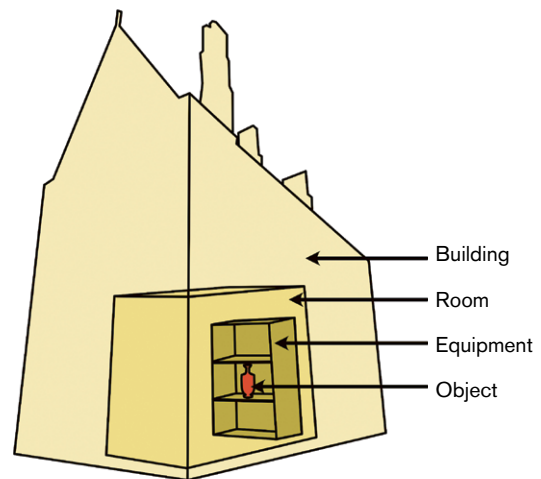


[Fig. 20]

Measurements of illuminance, UV-radiation, particulate matter and VOCs inside and outside a test showcase. Working document.

(Department of Chemistry, AXES-research group). Analysis was performed with ion chromatography (Metrohm, Antwerp), following the methods as described by Radiello (www.radiello.com) and Kontozova-Deutsch *et al.*³⁸ Figure 17 shows the concentrations of the different gases in and around the showcase. As expected from the showcase's air exchange rate, the concentration of NO₂ is significantly lower inside the showcase compared to its surroundings, with an indoor/outdoor ratio of 0.06. SO₂ is hardly measurable, even not after a long sampling time of 2 weeks. These low concentrations are thanks to the strict European policy for SO₂ emissions in recent decades.³⁹ For the organic acids, the concentrations inside the showcase are significantly higher. This indicates an internal source, probably the coated MDF used for the showcase construction. The coating does not completely shield the MDF everywhere.

Finally, in collaboration with the AIRCHECQ-project from 2014 to 2018 (University of Antwerp, BELSPO-Brain BR/132/A6/AIRCHECQ), an elaborate setup was tested to measure airborne dust (particulate matter, PM), light (illuminance and UV-radiation), and



[Fig. 21]

Multi-layered protection of an object. Working document.

volatile organic gases (VOCs) in real-time. Figures 18-19 give an overview of the instrumentation used.

Figure 20 provides an overview of the results of this experiment, performed on 12/07/2017. Around 8:55 am all devices were installed on top of the showcase. Around 10:15 am everything was placed inside the showcase, after which the measuring devices were placed back on top of the showcase at 3.40 pm to continue measuring for another 40 minutes. For all parameters, a clear shock can be seen when the setup was placed inside and subsequently outside of the showcase. The showcase, constructed from anti-reflective glass with 2 layers of polyvinyl butyral (PVB), mainly blocks the UV fraction of the light, for about 93%, calculated on the absolute UV values ($\mu\text{W lm}^{-1}$). It also limits the illuminance (lux) by approximately 24%. These are both target percentages because data was not simultaneously collected in- and outside the showcase.

For fine dust, the showcase needs a limited period of time to reach a stable state after opening and closing it to place the measuring devices inside. To get an indication of the percentage of particulate matter that is retained per fraction, calculations were performed with the data from the first period outside the showcase (75 minutes), and data from the last 75 minutes in the showcase. The showcase holds back 100% of the particles larger than 2.5 μm . Furthermore, 99.97% of the PM_{1-2.5} fraction (particles with a diameter of 1 to 2.5 μm), and 99.81% of the finest PM₁ fraction (particles with a diameter < 1 μm) are retained.

The gas sensor, finally, gives a significant increase in signal. This confirms the measurements of the diffusion tubes that an internal source of organic gases is effectively present. This particular display case is therefore not suitable for displaying art objects that are sensitive to organic gases.

³⁸ Kontozova-Deutsch *et al.* 2008, p. 420-421.

³⁹ Tidblad 2013, p. 40.



[Fig. 22]

Storage at a Belgian institute before (a) and after (b) RE-ORG. Having all objects off the floor preserves them from damage by flooding and provides better accessibility in an emergency. Working photos.

Fire, water, thieves and vandals: *RE-ORG* fights them all!

Certain agents of deterioration can manifest themselves in sudden events with drastic impact and extensive loss to a collection: e.g. a severe fire, a serious act of vandalism or a flood. While a heavy calamity like water damage is less disastrous than a fire, the probability of being affected by it is greater.⁴⁰ As required by Directive 2007/60/EC of the European Parliament and of the Council, the public services of Flanders, Wallonia and Brussels each published their regional Preliminary Flood Risk Assessments. These revealed that the risk of being confronted with water damage by pluvial or fluvial flood in Belgium is relatively high.⁴¹ Water could inflict irreversible damage to a large range of artefacts: running of colours in coloured textiles, swelling of paint layers or varnish, dilatation of wood, corroding of metals, etc. Numerous workshops have been organized to gather heritage stakeholders to discuss the problem of water damage in their collections (e.g. workshops by the Belgium Committee of the Blue Shield in Liège, 2017 and in Antwerp, 2015; workshop by FARO in Brussels, 2010). These initiatives demonstrate the general need of practical solutions to prevent these situations.

To minimize the risk of water damage and its consequences for a collection, an action plan must focus first on the location of this collection, at the level of the building (envelope), the room, the equipment and the objects themselves [fig. 21].⁴² An action plan against water damage cannot be elaborated without considering storage rooms. As a matter of fact, approximately 90% of our cultural heritage is not on display but conserved in storage, out of sight of the public.⁴³ Stored objects get less attention and fewer resources are allocated to them. Moreover, most of the infrastructure used for storage is not designed nor suitable for the conservation of a collection. These storage spaces are usually situated in less appropriate parts of the building such as attics or basements.

In order to map the current condition of conservation conditions worldwide, ICCROM and UNESCO launched an International Storage Survey in 2011. The results of 1490 respondents clearly demonstrated the critical situation.⁴⁴ As a consequence of the inadequate storage conditions that were reported, about 60% of the objects in these storage areas are considered to be in danger.⁴⁵ The respondents face important issues that prevent them from ensuring the long-term conservation of their collections. The survey revealed that 20% of the museums had already suffered damage due to water, fire or natural disasters. In case of a calamity, additional risks of damage arise when objects are on the storage floor or when there is insufficient space for circulation, which is the case for 25% of the museums. In half of the

⁴⁰ Maes, Veerle and Olbrechts 2015, p. 36.

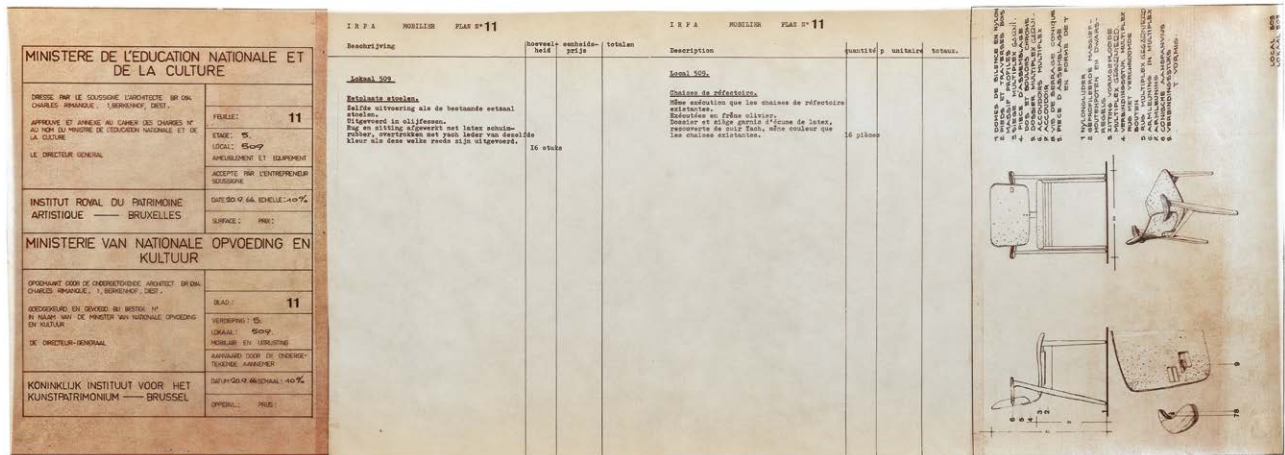
⁴¹ Directive 2007/60/EC 2007, p. 288/27; *De Voorlopige OverstromingsRisico-Beoordeling in Vlaanderen* 2018, p. 24; *Évaluation préliminaire des risques d'inondation* 2018, p. 31; *L'Évaluation préliminaire des risques d'inondation pour la région de Bruxelles-Capitale* 2018, p. 20. These three reports estimate that, in Flanders, with the exception of 8 municipalities, all municipalities have a significant, high or very high flood risk by pluvial or fluvial flood. In Wallonia, 115 classified buildings were marked by flood events between 1994 and 2018. In Brussels, the whole region is considered as an area with a high potential of flood risk: floods will occur in the future and affect cultural heritage.

⁴² De Ruijter 2010, p. 12; *Museum Handbook* 2016, p. 7:1-7:2; Pedersoli, Antomarchi and Michalski 2016, p. 49; Michalski 2018, s. p.

⁴³ *Agenda Item 25 – Statements of Delegates and Observers* 2017, p. 8.

⁴⁴ *International Storage Survey: Summary of results* 2011, s. p.

⁴⁵ *Objects in museum storage in more danger than you think* 2016, s. p.



[Fig. 23]

Extract of the furniture plan drafted in 1965 by Charles Rimanque mentioning the ordering of chairs for the institute based on the Domus chair designed by Ilmari Tapiovaara. X067503.

museums, there is too little space for the collection and a lack of storage units.

This survey expressed the necessity of undertaking action, in particular considering the precarious position of small museums in need of solutions but lacking necessary resources. As many of the Belgian museums find themselves in this situation,⁴⁶ the Preventive Conservation Unit of KIK-IRPA launched a national strategy: RE-ORG Belgium. This strategy is embedded in the joint international initiative of ICCROM, CCI and UNESCO which developed and diffused the RE-ORG method.⁴⁷ This method enables museum professionals to examine which adaptations could be made to the building, the furniture, the management and the collection with the means in situ, to improve storage conditions and meet fixed quality criteria. It incorporates the following crucial parameters: it is internationally applicable, within reach of the large heritage community, it is feasible with a minimum of resources and it should altogether be a guarantee for success.

Characteristic for the RE-ORG method is that it guides users in systematically dealing with the situation. Each action to be undertaken is methodically elaborated in each of the four phases of the step-by-step method, incorporating the latest knowledge in the field of preventive conservation and collection management. Throughout the working process, risks are mapped, the documentation system is evaluated, the collection management is investigated and the cost-effectiveness of a solution is calculated before implementing it.

Every institution gains insight by collecting all essential data, but also by quantifying them by means

of one of the 15 worksheets. Number of square metres of the floor in use, number of objects divided into 12 different categories, percentage of fullness of furniture, etc.; each of the significant elements at stake are registered to calculate mitigation actions and plan improvement processes. The situation is visually documented as well and literally mapped in different functional plans. As a result, each museum works out a solution adapted to its given situation. This solution is as a consequence achievable with the given space and budget.

At a single glance, one can see that, following storage reorganization, storage conditions have improved after a RE-ORG campaign, and the same can be concluded by the self-evaluation form. But also in the use of the collection and the storage itself, the effects of RE-ORG can be felt in practice. It is not uncommon for objects thought to have been lost to reappear, as by reorganizing the risk of dissociation is also diminished.

When looking at the “sudden agents”, the risk of loss of value to the collection in case of a calamity, is reduced as well. Attempts at theft remain less unnoticed in a well-organized storage room and stand less chance when the secure access to the storage is verified and updated. Free circulation through liberated pathways means a crucial gain in time at an intervention in case of a calamity. One of the 21 museums that participated at the RE-ORG Belgium campaign, experienced this during a substantial water damage crisis: at a first incident before reorganizing their storage, 200 artworks were evacuated amongst which 70 were damaged and some totally lost. The extent of an unfortunate second incident after the reorganization project was limited to only three affected objects and none of the objects were lost this time, as there were no more objects on the floor and every object was stored in suitable furniture [fig. 22].

In Belgium, the RE-ORG strategy already counts three national campaigns or editions coordinated by the KIK-IRPA Preventive Conservation Unit, in which

46 Gob and Drouguet 2009, p. 26, 32 and 34; *Volop Inzetten Op Musea* 2016, p. 10.
47 RE-ORG: A Method to Reorganize Museum Storage 2017.



[Fig. 24]

Storage of unused furniture in 2017. Working photo.

21 candidate museums have been coached and guided through the whole process. After completely reorganizing their storage areas and being empowered, they can in their turn assist museums in their RE-ORG projects. The RE-ORG method is thus clearly adopted in our country, and the number of completed reorganizations in Belgium and abroad is continuously increasing. A very good sign for all cultural heritage kept in storage and made available again for museum use and –last but not least– ready to be used to benefit their visitors.

Dissociation: Raising awareness to finally cherish KIK-IRPA's historic furniture

Dissociation is the result of the logical tendency for ordered systems to disintegrate over time. This can occur as loss of objects, of object-related data, or of the ability to associate an object with its data. Opposed to the other 9 agents of deterioration, dissociation affects the legal, cultural and/or intellectual state of an object. Bearing in mind that loss in value of one or more objects can increasingly reduce the value of the collection as a whole, both documentation and control of acquisitions and movements of objects are required to prevent this disintegration. Throughout the course of history at KIK-IRPA, an unintentional dissociation of the original furniture has occurred.

Between 1959 and 1962 the interior design of the KIK-IRPA building in Brussels was carefully planned

in the greatest detail. Today, it proves that established taste and well-chosen creativity can stand the ravages of time. The building was conceived by modernist architect Charles Rimanque, while the interior was designed by the leading designers and companies of post-war Belgium. Interior designer Stéphane Jasinski and his Atelier, renowned for their stylish and high standard contemporary interiors, created a design implementing a progressive vision on the American inspired so-called *Corporate Design* culture. The *Ateliers Jasinski* were responsible for the institute's public spaces, and especially the boardroom and director's office [fig. 23]. The iconic furniture manufacturer *Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroers De Coene* completed the interior. Although the interior looks integrally preserved, over the years dissociation was fed by budget cuts, lack of interest caused by an outdated view on the *Corporate Design* period, obvious traces of daily wear and the institute's personnel simply not being aware of the collection's importance as an architectural ensemble. Until the early 1980s, the furniture was maintained annually with special treatments for different leathers, lacquers and woods. Because of the aforementioned reasons this specific care ceased. Objects and furniture got moved around, worn down or disappeared [fig. 24].

An awareness today of the significance of the KIK-IRPA's interior and its acknowledged value as a historic ensemble has led to a change in perspectives. Since 2007, the building and a part of the interior have a protected status. The KIK-IRPA's interior is divided into several sub-collections such as, for instance, a collection of chairs, a collection considered as a total design for one specific room, or a collection of artworks still displayed as foreseen in the building. To maintain and to conserve this whole collection that is still in use, it was essential to set up a collection plan. Also applied by museums and other institutions possessing one or more collections of different kinds, such a plan is a suitable way to keep track of everything on site and to learn to understand the (un)importance of in-house objects. The challenge was to make an inventory of and valorise a collection that was designed for daily use but is now considered as a remarkable interior collection. This called for a specific approach, different from a museum context where the objects are not anymore used as daily objects.

The collection plan consisted of an inventory, including a full and detailed description of all the original objects and furniture, enriched with historical documentation. In collaboration with KIK-IRPA photographers, high quality photographs were taken to help documenting, describing and assessing their condition in 2017. After gathering all these data, condition reports were prepared for a number of chairs chosen either for their very poor condition or for their uniqueness (only one or two examples left in the institute)

TEST CASE SEATS SHORT CONDITION REPORT											
Chair 1	Participant	CURRENT STATE			USE			INTERVENTION			
		Good	Middle	Bad	Active	Exposed	Storage	None	Conso	Resto	
Domus Chair Tapiovaara 1962 Yack leather Ash wood frame 7 pcs	W.A.		X			X			X		
	M.D.B.		X			X			X	X	
	L.D.			X			X		X		
	M.D.			X			X		X	X	
	E.J.		X		X						
	G.K.			X			X		X		
	G.M.		X				X		X		
	C.M.			X		X			X		
	D.M.		X			X	X		X		
	K.S.		X			X	X		X		
	General advices:			60%			50%	60%		100%	



[Fig. 25] Condition report of a Domus chair in the KIK-IRPA collection. Working document.

[fig. 25]. These conditions were subdivided into “fit for use”, “to be exhibited” or “to be stored”. The creation of a storage room ensured the preservation of the “to be stored” category. Protective covers in washed bale cotton were created in collaboration with the textile conservation studio, providing them a first layer of protection against potential damage agents such as dust. Acid-free information labels were attached to the objects to facilitate their identification. Since then, the chairs have been stored on metallic shelves in a storage room near the preventive conservation offices. Besides this, some objects, such as the original model of the KIK-IRPA building which was formerly displayed in the management office, received a light conservation treatment by a specialized restorer. The director’s office and adjacent boardroom were, based on original architectural plans, brought back to their foreseen set up, taking contemporary ergonomic requirements into account. As part of this enhancement process, a small exhibition of original furniture and photos was made for KIK-IRPA open days. The project was completed with the development of a protocol for the future use of the original furniture, explaining how to valorise the collec-

tion and how to sensitize users and KIK-IRPA staff. Combined with the value assessment of the interior, this collection plan determined priorities for future decisions impacting the preservation of the original design.

After almost 60 years of operation, the KIK-IRPA’s primary function as a dynamic scientific institute is still more or less the same. Documentation, laboratories and conservation-restoration remain the three principal tasks. This is the obvious reason why its building has kept its original state. It has not become an empty, soulless box like dime-a-dozen office buildings in the capital and has not risked demolition. The collection plan is aimed to safeguard its historic interior ensemble for its future users and to tackle the threats and severe consequences that dissociation may cause. Regarding the history facts and with the achievements of the collection plan, the institute is now aware of its unique position in Brussels architectural landscape and of its valuable interior.

Discussion and conclusion

In the foregoing, among the projects of the KIK-IRPA Preventive Conservation Unit, one substantial example was selected for each of the ten agents of deterioration. This presentation offers better insights into the framework and illustrates its practical applications. However, it is artificial to select only one agent for each project: usually, multiple risks are at stake. The Preventive Conservation Unit is frequently approached by the heritage field with questions regarding temperature, relative humidity and light. During an on-site visit, the preventive conservation specialist does not focus only on the original request: thanks to the framework of the ten agents, a broader look is taken at the situation, and further risks and hazards are noticed. This broader view can be considered as the first work phase of each project. In order to evaluate priorities and decide on mitigation measures, it must be combined with a risk management approach. It perfectly demonstrates applied preventive conservation, with an integrated vision at project level: theoretical background meets practice to arrive at a global approach. By recapitulating all the agents for each project, specific hazards for each situation are identified. Based on these hazards, the specialist deduces practical recommendations that the heritage caretaker can implement. Such recommendations could consist of actions to avoid or block a certain hazard, but could also encourage the introduction or improving of procedures (e.g., emergency plan, integrated pest management plan, etc.).

All in all, the framework of the Ten Agents of Deterioration leads to the describing of a wide spectrum of risks and hazards. Even so, in any particular project, strict adherence to the framework may potentially prove insufficient, notably because of the significant difference between sudden and slow agents and the importance of the human factor. Once the risks are identified, they must be analysed through a risk management approach in order to identify the preservation priorities in the project. This systematic procedure has been implemented in every project led by the Preventive Conservation Unit since its creation. The numerous and various activities engaging the Unit today prove the success and positive impact of this method.

Acknowledgements

The authors would like to warmly thank Elodie De Zutter, Griet Kockelkoren, Caroline Meert and Kaat Sneiders for their involvement in the preparation of this article.

Literature

Adams 1997

S. J. Adams, *Dust Deposition and Measurement: A Modified Approach*, in *Environmental Technology*, 18, 1997, p. 345-350.

Adams and Ford 2001

S. J. Adams and D. Ford, *Monitoring of Deposited Particles in Cultural Properties: the Influence of Visitors*, in *Atmospheric Environment*, 35, 2001, p. 4073-4080.

Adelstein 2004

P. Z. Adelstein, *IPI Media Storage Quick Reference*, Rochester, 2004.

Agenda Item 25 – Statements of Delegates and Observers 2017

Agenda Item 25 – Statements of Delegates and Observers, in *Decisions of the ICCROM General Assembly XXX Session, Rome, 29 November – 1st December 2017*, ICCROM, 2017, p. 8-10.

Agents of deterioration 2017

Agents of deterioration: Understand the 10 primary threats to heritage objects and how to detect, block, report, and treat the damage they cause (<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>), Canadian Conservation Institute, 2017.

Anaf et al. 2018

W. Anaf, M. Debulpaep, M. Van Bos and I. Vanden Berghe, *The colourful past of the textiles in the Gardens*, in L. Watteuw and H. Iterbeke (eds), *Enclosed Gardens of Mechelen. Late Medieval Paradise Gardens Revealed*, Amsterdam, 2018, p. 260-261.

Antoine and Leloup 2012

F. Antoine and G. Leloup, *Schimmels voorkomen en bestrijden*, Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de Provinciën (<http://www.arch.be/docs/brochures/schimmels-voorkomen-en-bestrijden.pdf>), Brussels, 2012.

Arijs 2011

H. Arijs, *From Research Document to Cultural Heritage*, in *Safeguarding Sound and Image Collections (SOIMA) 3th conference*, Riga, 2011.

Arijs, Debulpaep and Meert 2012

H. Arijs, M. Debulpaep and C. Meert, *Creating Institutional Awareness to conserve KIK-IRPA's photographic collection*, in *Reducing Risk to Heritage* (International Meeting, Amersfoort, 28-30 November 2012), 2012.

Blyth 2013

V. Blyth, *IPM at the Victoria and Albert Museum (V&A) and preventive treatments using Thermo Lignum™*, in P. Querner, D. Pinnering and A. Hammer (ed.), *Integrated Pest Management (IPM) in Museums, Archives and Historic Houses* (Proceedings of the International Conference in Vienna, 2013) (http://museumpests.net/wp-content/uploads/2016/03/Vienna_IPM_3BSM.pdf), Vienna, 2013, p. 240-248.

Boersma et al. 2007

F. Boersma, A. Brokerhof, S. van den Berg and J. Tegelaers, *Unravelling textiles. A handbook for the preservation of textile collections*, London, 2007.

Brokerhof et al. 2007

A. Brokerhof, B. van Zanen, K. van de Watering and H. Porck, *Buggy Biz, Integrated Pest Management in collections*, Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), Amsterdam, 2007.

Brokerhof, van Zanen and Den Teulin 2007

A. Brokerhof, B. van Zanen and A. Den Teulin, *Fluffy Stuff: Integrated control of mould in archives*, Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), Amsterdam, 2007.

Brooks and Schwar 1987

K. Brooks and M. J. R. Schwar, *Dust Deposition and the Soiling of Glossy Surfaces*, in *Environmental Pollution*, 43, 1987, p. 129-141.

Calver et al. 2005

A. Calver, A. Holbrook, D. Thickett and S. Weintraub, *Simple methods to measure air exchange rates and detect leaks in display and storage enclosures*, in *ICOM Committee for Conservation, 14th triennial meeting The Hague Preprints*, vol. 2 (https://pdfs.semanticscholar.org/6a99/07cf1024d8872dd805b7bd3859011afe29d9.pdf?_ga=2.236841025.1182927250.1588060250-2079769341.1588060250), The Hague, 2005, p. 597-609.

Control of damage to museum objects by optical radiation 2004

Control of damage to museum objects by optical radiation, International Commission on Illumination (CIE), 157, 2004.

Coremans et al. 1964

P. Coremans, C. Rimanque, R. V. Sneyers, L. Cassiman, A. de Grave and M. Vandensstock, *Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium en zijn nieuwbouw*, in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 7, 1964, p. 72-131.

Dale and Fryatt 2001

N. Dale and R. Fryatt, *Pest control with smoke generators*, in *International Pest Control*, May/June 2001, p. 109-110.

De Ruijter 2010

M. de Ruijter, *Handling of collections in storage* (<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187931.locale=fr>), UNESCO, 2010.

De tien schadefactoren 2019

De tien schadefactoren, in *DEPOTWIJZER* (<https://www.depotwijzer.be/de-tien-schadefactoren>), FARO, Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed, 2019.

De Voorlopige OverstromingsRisicoBeoordeling in Vlaanderen 2018

De Voorlopige OverstromingsRisicoBeoordeling in Vlaanderen, Vlaamse Milieumaatschappij (<https://www.vlaanderen.be/publicaties/de-voorlopige-overstromingsrisicobeoordeling-in-vlaanderen>), 2018.

Directive 2007/60/EC 2007

Directive 2007/60/EC of the European Parliament and of the Council of 23 October 2007 on the assessment and management of flood risks demands, in *Official Journal of the European Union*, 2007, p. 288/27-288/34.

Évaluation préliminaire des risques d'inondation 2018

Évaluation préliminaire des risques d'inondation, Service public de Wallonie (SPW), 2018.

Féau and Le Dantec 2013

E. FEAU and N. LE DANTEC, *Vade-mecum de la conservation préventive*, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (https://c2rmf.fr/sites/c2rmf.fr/files/vademecum_cc.pdf), 2013.

Framework for Preserving Heritage Collections 2015

Framework for Preserving Heritage Collections, Canadian Conservation Institute, Ottawa, 2015.

Geen kater na het water ? 2015

Geen kater na het water ? Omgaan met waterschade in erfgoedcollecties, archieven en monumenten (Study day, Antwerpen, FelixArchief, 4 december 2015)

(<https://www.vvbad.be/activiteiten/veen-kater-na-het-water-omgaan-met-waterschade-erfgoedcollecties-archieven-en>), 2015.

Gob and Drouguet 2009

A. Gob and N. Drouguet, *Petits musées et musées insolites*, in *La Vie des Musées*, 21 (https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/212337/1/vdm21_interior.pdf), 2009.

Guild and MacDonald 2003

S. Guild and M. Macdonald, *Mould Prevention and Collection Recovery: Guidelines for Heritage Collections*, in *Technical Bulletin*, 26, 2003, p. 1-34.

Het beperken van lichtschade aan museale objecten: lichtlijnen 2005

Het beperken van lichtschade aan museale objecten: lichtlijnen, Instituut Collectie Nederland (ICN) (<https://www.museumregisternederland.nl/Portals/0/Downloads/Lichtlijnen.pdf>), Amsterdam, 2005.

International Storage Survey: Summary of results 2011

International Storage Survey 2011: Summary of results, (https://www.iccrom.org/wp-content/uploads/RE-ORG-StorageSurveyResults_English.pdf), ICCROM-UNESCO, 2011.

Klebba 2004

G. Klebba, *Large technology object handling, storage, transport and exhibition installation*, in *BigStuff: Care of Large Technology Objects* (Canberra, Australia, 29 Sept.-1 Nov. 2004), Canberra, 2004.

Kockaerts and Swinnen 2009

R. Kockaerts and J. Swinnen, *De kunst van het fotoarchief. 170 jaar fotografie en erfgoed*, Antwerp, 2009.

Kok 2006

A. Kok, *Erfgoed dat beweegt! Waardering van de Mobiele Collectie Nederland*, Amsterdam, 2006.

Kontozova-Deutsch et al. 2008

V. Kontozova-Deutsch, A. Krata, F. Deutsch, L. Bencs and R. van Grieken, *Efficient separation of acetate and formate by ion chromatography: Application to air samples in a cultural heritage environment*, in *Talanta*, 75, 2008, p. 418-423.

Krupinska, Van Grieken and De Wael 2013

B. Krupinska, R. Van Grieken and K. De Wael, *Air quality monitoring in a museum for preventive conservation: results of a three-year study in the Plantin-Moretus Museum in Antwerp, Belgium*, in *Microchemical Journal*, 110, 2013, p. 350-360.

Lavédrine et al. 2009

B. Lavédrine, J.-P. Gandolfo, J. McElhone and S. Monod, *Photographs of the past. Process and preservation*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2009.

L'Évaluation préliminaire des risques d'inondation pour la Région de Bruxelles-Capitale 2018

L'Évaluation préliminaire des risques d'inondation pour la Région de Bruxelles-Capitale, Bruxelles environnement, 2018.

Les Dégâts des eaux et le patrimoine culturel 2017

Les Dégâts des eaux et le patrimoine culturel. Une journée d'études sur la protection des biens culturels à Liège, ASBL Comité belge du Bouclier Bleu (Study day, Liège, Musée de la Boverie, 4th Dec. 2017) (<https://www.unesco.be/assets/165>), 2017.

Luger, Van Leijen and De Rijke 2008

T. Luger, R. Van Leijen and M. De Rijke, *Handreiking voor het schrijven van een collectieplan*, 3rd edition, Amsterdam, 2008.

Madalijns 2019

G. Madalijns, *The Royal Institute for Cultural Heritage: design and realisation of a ground-breaking building*, in D. Deneffe and D. Vanwijnsberghe, *A Man of Vision. Paul Coremans and the Preservation of Cultural Heritage* (Proceedings of the International Symposium Paul Coremans, Brussels, Royal Institute for Cultural Heritage, 15-17 June 2015) (*Scientia Artis*, 15), Brussels, 2019, p. 63-77.

Maes, Veerle and Olbrechts 2015

S. Maes, M. Veerle and A. C. Olbrechts, *Hoe voorkom je wateroverlast en waterschade in je depot?*, in *Meta, Tijdschrift voor bibliotheek en archief*, 2015.

Madalijns 2015

G. Madalijns, *Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Onderzoek naar de ontstaansgeschiedenis en de actuele relevantie van het toenmalig ontwerpprogramma in het kader van een eventuele verdere bescherming en/of modernisering van het geheel*, Master thesis, University of Antwerp, 2015.

Marcon 2018

P. Marcon, Forces physiques, Canadian conservation Institute (<https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/agents-deterioration/forces-physiques.html>), Ottawa, 2018.

Michalski 1990

S. Michalski, *An overall framework for preventive conservation and remedial conservation*, in *Preprints of the International Council of Museums, Committee for Conservation, 9th Triennial Meeting*, Dresden, 1990, p. 589-591.

Michalski 2014

S. Michalski, *The power of history in the analysis of collection risks from climate fluctuations and light*, in J. Bridglandv (ed.), *ICOM-CC 17th ed.* (Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15-19 Sept. 2014), Paris, 2014.

Michalski 2018

S. Michalski, *Basic requirements of preventive conservation*, Canadian Conservation Institute (<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/basic-requirements-preventive-conservation.html>), Ottawa, 2018.

Mokrzycki and Tatol 2012

W. Mokrzycki and M. Tatol, *Colour difference Delta E - A survey*, Preprint submitted to *Machine Graphic & Vision*, 2012, p. 1-28.

Monitoring 2019

Monitoring (<https://museumpests.net/monitoring-introduction/>), Integrated Pest Management Working Group, 2019.

The Museum Handbook 2016

The Museum Handbook, Part I. Museum Collections (<https://www.nps.gov/museum/publications/MHI/MHI.pdf>), National Park Service, Washington, 2016.

Objects in museum storage in more danger than you think 2016

Objects in museum storage in more danger than you think, 2016 (<https://www.iccrom.org/news/objects-museum-storage-more-danger-you-think>), ICCROM, 2016.

Ons geheugen overspoeld! Wat te doen bij waterschade in archieven? 2010

Ons geheugen overspoeld! Wat te doen bij waterschade in archieven? (Workshop, FARO, Brussels, 22 March 2010), Brussels, 2010.

Otte 1997

M. Otte, *Zijn we gek als we doordraaien? Gebruik, conservering en restauratie van industrieel erfgoed, in Deel IV- kritische reflectie*, 1997, p. 57-64.

Pedersoli, Antomarchi and Michalski 2016

J. L. Pedersoli, C. Antomarchi and S. Michalski, *A Guide to Risk Management of Cultural Heritage*, ICCROM, Canadian Conservation Institute, 2016.

Pinniger and Trematerra 2018

D. Pinniger and P. Trematerra, *Museum Pests—Cultural Heritage Pests*, in C. G. Athanassiou and F. H. Arthur (eds), *Recent Advances in Stored Product Protection*, Berlin, 2018, p. 229-260.

RE-ORG: A Method to Reorganize Museum Storage, 2017

RE-ORG: A Method to Reorganize Museum Storage (<https://www.iccrom.org/themes/preventive-conservation/re-org/method>), ICCROM and Canadian Conservation Institute, 2017.

Resolution of the 27th General Assembly of ICCROM 2011

Resolution of the 27th General Assembly of ICCROM, November 2011 (<https://www.iccrom.org/wp-content/uploads/Decision-of-the-GA-2011.pdf>), November 2011.

Ryder and Mendez 2019

S. Ryder and A. Mendez, *Using Risk Zones in Museums as Part of an IPM Programme: Does it Work?*, in *Studies in Conservation*, 4, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), London, 2019.

Shao et al. 2002

J. Shao, J. Liu, J. Zheng and C. M. Carr, *X-ray photoelectron spectroscopic study of silk fibroin surface*, in *Polymer International*, 51, 2002, p. 1479-1483.

Shao et al. 2005

J. Shao, J. Zheng, J. Liu and C. M. Carr, *Fourier transform Raman and Fourier transform infrared spectroscopy studies of silk fibroin*, in *Journal of Applied Polymer Science*, 96, 2005, p. 1999-2004.

Sneiders and Debulpaep 2015

K. Sneiders and M. Debulpaep, *Historical trains invaded by fluffy stuff. Mould issues in six historical train interiors: treatment and follow-up*, in *Big Stuff* (<https://bigstuff.omeka.net/items/show/24>), 2015.

Strang and Kigawa 2018

T. Strang and R. Kigawa, *Agent of Deterioration: Pest* (<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/pests.html#pest-parasites1>), Canadian Conservation Institute (CCI), Ottawa, 2018.

Tétreault 2018

J. Tétreault, *Agent of Deterioration: Pollutants* (<https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/agents-deterioration/polluants.html>), Ottawa, 2018.

Thickett, David and Luxford 2015

D. Thickett, F. David and N. Luxford, *Air exchange rate - The dominant parameter for preventive conservation?*, in *The Conservator*, 29, 2015, p. 19-34.

Tidblad 2013

J. Tidblad, *Atmospheric corrosion of heritage metallic artefacts: processes and prevention*, in P. Dillmann, D. Watkinson, E. Angelini and A. Adiaens (ed.),

Corrosion and conservation of cultural heritage metallic artefacts, Oxford, 2013, p. 37-52.

Valverde 2004

M. F. Valverde, *Photographic Negatives: Nature and Evolution of Processes*, in *Mellon Advanced Residency Program in Photograph Conservation*, Rochester, 2004.

Versloot 2013

A. Versloot, *Op de museale weegschaal. Collectiewaardering in zes stappen*, Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed (<https://www.cultureelerfgoed.nl/publicaties/publicaties/2013/01/01/op-de-museale-weegschaal-collectiewaardering-in-zes-stappen>), 2013.

Vilaplana et al. 2015

F. Vilaplana, J. Nilsson, D. V. P. Sommer and S. Karlsson, *Analytical markers for silk degradation: comparing historic silk and silk artificially aged in different environments*, in *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 407, 2015, p. 1433-1449.

Volop Inzetten Op Musea 2016

Volop inzetten op musea, Eerste visienota Overleg Vlaamse Musea (https://faro.be/sites/default/files/bijlagen/e-documenten/visietekst_musea.pdf), 2016.

Waller 1994

R. Waller, *Conservation risk assessment. A strategy for managing resources for preventive conservation*, in A. Roy and P. Smith (ed.), *Preventive Conservation: Practice, Theory and Research* (Preprints of the contributions to the Ottawa Congress, Ottawa, International Institute of Conservation, 12-16 Sept. 1994), London, 1994, p. 12-16.

Waller and Cato 2019

R. Waller and P. S. Cato, *Agent of deterioration: dissociation* (), Ottawa, 2019.

Wei, Sauvage and Wölk 2014

W. Wei, L. Sauvage and J. Wölk, *Baseline limits for allowable vibrations for objects*, in J. Bridglandv (ed.), *ICOM-CC 17th ed.* (Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15-19 Sept. 2014), Paris, 2004.

Werner et al. 2012

U. Werner, L. S. Selwyn, T. Stone, W. R. McKinnon, A. MacKay and T. Grant, *The removal of metal soaps from brass beads on a leather belt*, in *Studies in Conservation*, 57 (1), 2012, p. 3-20.

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR: La cellule de conservation préventive de l'IRPA utilise le cadre des *Dix agents de détérioration* afin d'identifier les défis de préservation des collections rencontrés par les institutions culturelles. Ce cadre évalue les risques que les agents individuels représentent pour une collection, et propose des solutions pratiques d'atténuation. Cet article présente plusieurs projets récents et d'envergure se penchant sur quelques agents de détérioration courants. Pour la collection de négatifs photographiques en nitrate de cellulose de l'IRPA, la cellule a réduit le risque de dégradation chimique dû à une température de stockage inappropriée. Elle a fourni un rapport consultatif détaillé au Musée du Train (Train World) pour six wagons historiques souffrant de moisissure en raison d'une humidité relative inadaptée. Pour l'IRPA, elle a conçu et mis en œuvre un plan de lutte intégrée contre les agents de détérioration afin de réduire le risque de dommages causés par eux. Elle a analysé différents scénarios d'exposition à la lumière et étudié les impacts des différents éclairages sur les jardins clos préservés à Malines. Elle a mesuré les risques dus aux vibrations de la collection du Musée de la Ville de Bruxelles, situé sur la Grand-Place, un lieu particulièrement bruyant. Elle a réalisé une série de tests pour vérifier l'étanchéité d'une vitrine à la poussière et à d'autres agents polluants. La cellule a également lancé la stratégie nationale RE-ORG Belgium pour aider les petits musées et ceux de taille moyenne à réorganiser leurs dépôts et réserves, de manière à réduire considérablement les risques soudains tels que les incendies, les dégâts d'eau ou les vols. Enfin, elle a mis en évidence le processus de dissociation affectant le mobilier d'origine dans le bâtiment de l'IRPA.

Mots-clés: conservation préventive ; agents de détérioration ; risques ; dommages ; température ; lumière ; humidité relative ; agents polluants ; vibrations ; dissociation.

NL: De Cel voor Preventieve Conservatie van het KIK maakt gebruik van de *Tien Schadefactoren* om de uitdagingen op het gebied van de conservatie van collecties waarmee culturele instellingen worden geconfronteerd in kaart te brengen. Hij beoordeelt de risico's van individuele factoren voor een collectie en biedt praktische oplossingen om die risico's te beperken. Deze paper presenteert recente en grootschalige projecten, door de bril van de factor(en) die de kern van het probleem vormden. Voor de collectie fotonegatieven van cellulosenitraat van het KIK verminderde de Cel het risico op chemische degradatie als gevolg van een *onjuiste opslagtemperatuur*. Hij bood uitgebreid advies aan het Train World-museum voor zes historische treinstellen die als gevolg van een *ongeschikte relatieve vochtigheid* aan schimmelvorming waren blootgesteld. Hij ontwierp en implementeerde een Geïntegreerd Ongediertebestrijdingsplan voor het KIK om het risico op schade door ongedierte te verminderen. Hij stimuleerde verschillende lichtblootstellingsscenario's om de impact te onderzoeken van *verlichtingskeuzes* op de Besloten Hofjes die worden bewaard in Mechelen. Hij mat *trillingsrisico's* voor de collectie van het Museum van de Stad Brussel, gelegen op de drukke Grote Markt van de hoofdstad, en voerde een reeks testen uit om de luchtdichtheid van een vitrine te controleren en de inhoud ervan te beschermen tegen stof en verschillende andere *vervuilende stoffen*. Hij lanceerde ook de nationale strategie van RE-ORG Belgium om kleine en middelgrote musea te helpen hun opslag zo te reorganiseren dat plotse risico's zoals *brand*, *waterschade* en *diefstal* worden verminderd. Ten slotte heeft de Cel het *dissociatieproces* voor het voetlicht gebracht dat het originele meubilair in het gebouw van het KIK beïnvloedt.

Trefwoorden: preventieve conservatie; schadefactoren; risico's; schaden; opslagtemperatuur; verlichting; relatieve vochtigheid; vervuilende stoffen; trilling; dissociatieproces.

EN: KIK-IRPA's Preventive Conservation Unit uses the *Ten Agents of Deterioration framework* to identify collection preservation challenges encountered by cultural institutions. It evaluates the risks that individual agents represent for a collection and then provides hands-on mitigation solutions. This paper presents recent and large-scale projects, through the prism of the agent(s) that were at the heart of the problem. For the KIK-IRPA's cellulose nitrate photographic negatives collection, the Unit reduced the chemical degradation risk due to *inappropriate storage temperature*. It provided an extensive advisory report to the Train World museum for six historic train carriages subject to mould due to *unsuitable relative humidity*. It designed and implemented an Integrated Pest Management plan for KIK-IRPA to reduce the risk of *pest damage*. It stimulated different light exposure scenarios to investigate the impacts of *lighting choices* on the Enclosed Gardens preserved in Mechelen. It measured *vibration* risks for the collection of the City of Brussels Museum, located on the city's noisy Grand-Place. It carried out a series of tests to check the airtightness of a showcase against dust and several other *pollutants*. It also launched the RE-ORG Belgium national strategy to help small and medium-sized museums reorganize their storage, in a way that greatly reduces sudden risks such as *fire*, *water damage* or *theft*. Finally, the Unit has highlighted the *dissociation* process affecting the original furniture in the KIK-IRPA's building.

Keywords: preventive conservation; agents of deterioration; risks; damages; temperature; light; relative humidity; pollutants; vibration; dissociation process.

JEROEN REYNIERS

Jeroen Reyniers is kunsthistoricus en behaalde in 2013 het diploma van Advanced Master in Medieval and Renaissance Studies (KULeuven). In 2014 werd zijn thesisonderzoek bekroond met de Simon Bergmans prijs, uitgereikt door de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België. Sinds datzelfde jaar maakt hij deel uit van het KIK, waar hij op een digitaliseringsproject werkt. Zijn onderzoeksveld focust zich voornamelijk op de middeleeuwse paneelschilderkunst van de Lage Landen en de relieken-devotie doorheen de eeuwen in Limburg. Daarnaast is hij voorzitter van Werkgroep Colen-Loon-Haspinga.

MATHIEU BOUDIN

Mathieu Boudin is doctor in de Toegepaste Biologische Wetenschappen (UGent) en werkt in het radiokoolstofdateringslabo van het KIK. Daar focust hij zich op de ontwikkeling van nieuwe voorbehandelingsmethodes en de goede werking van de deeltjesversneller 'Micadas'. Sinds begin december 2016 heeft hij de leiding over dit laboratorium.

KATRIEN HOUBEY

Katrien Houbey is kunsthistorica en was tot voor kort als projectmedewerker religieus en agrarisch erfgoed verbonden aan Erfgoed Haspengouw in Sint-Truiden. Sinds 2019 is ze als coördinator van het Stroopfabriek in Borgloon aan de slag gegaan. Verder is ze vrijwilliger bij de Werkgroep Colen-Loon-Haspinga en doet onderzoek naar de mystieke vrouwen uit het voormalige prinsbisdom Luik. Recent legde ze de laatste hand aan een nieuwe bijdrage over de cultus van Relindis en Harlindis in Maaseik.

INA VANDEN BERGHE

Ina Vanden Berghe is verantwoordelijke voor de cel Textielonderzoek van het departement laboratoria van het KIK. Als textielingenieur staat ze in voor het materiaal-technisch onderzoek van historisch en archeologisch textiel en manuscripten. Ze specialiseerde zich in het domein van chromatografische technieken voor identificatie- en degradatiestudies van organische bestanddelen in archeologisch textiel. Daarnaast is ze betrokken bij vele nationale en internationale onderzoeksprojecten.

Een schedelrelik uit de groep van de heilige Ursula en de elfduizend maagden in de Sint-Pantaleonkerk van Kerniel: context en materiaal-technische studies

Jeroen Reyniers, Mathieu Boudin, Katrien Houbey en Ina Vanden Berghe



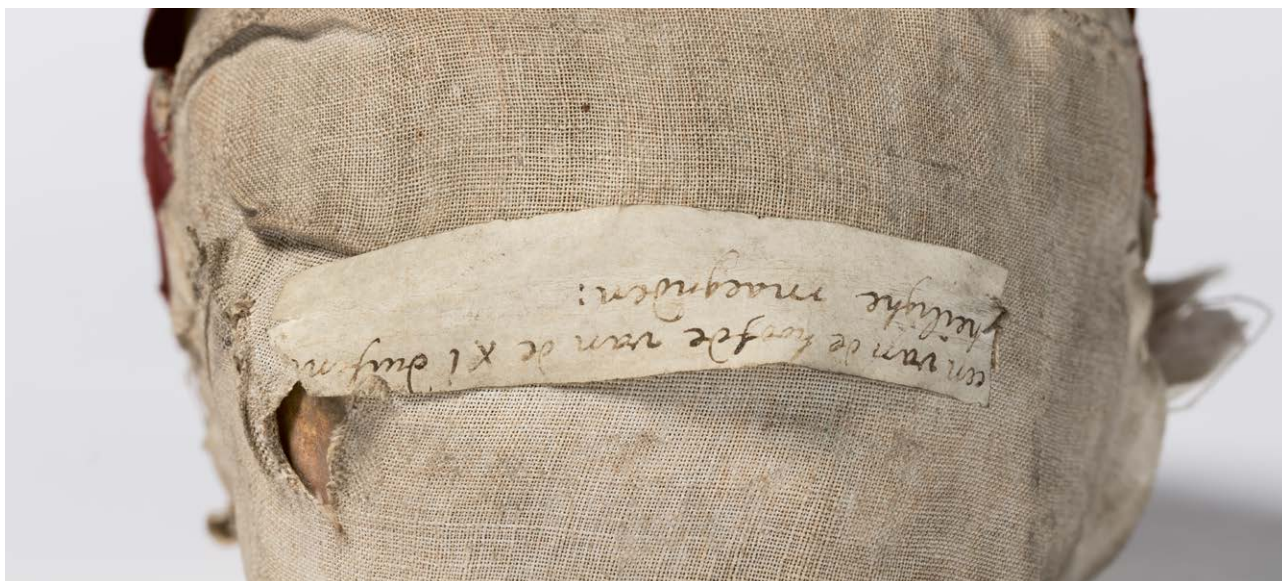
[Afb. 1]

Schedelrelik. Kerniel, Sint-Pantaleonkerk. X140368.

Inleiding

De kerkfabriek van de Sint-Pantaleonkerk in Kerniel, een deelgemeente van Borgloon, heeft enkele jaren geleden een nieuw object aan de kerkinventaris toegevoegd. Het gaat om een schedelrelik [afb. 1] die in

2014 werd ontdekt in een kerkaltaar. Soortgelijke verfraaide schedels zijn terug te vinden in kerken en kloosters van de provincies Belgisch Limburg en Nederlands Limburg, alsook in de provincie Luik en in Duitsland. Ze staan vaak in verband – ook voor deze schedel is dat het geval – met de bijzonder populaire cultus van de



[Afb. 2]

Beschreven identificatielabel of *schedula* op de reliekschedel van Kerniel. X140372.

heilige Ursula en de elfduizend maagden. Dit artikel gaat in op de middeleeuwse cultus van de heilige Ursula en de elfduizend maagden in de regio van het voormalige bisdom Luik, waar Kerniel deel van uitmaakte. Vervolgens wordt de context en de mogelijke herkomst van de schedelrelik in de Sint-Pantaleonkerk toegelicht. Het artikel behandelt tevens de bevindingen van de materiaal-technische studies (radiokoolstofdatering en kleurstofidentificatie) van het object, die worden vergeleken met deze van een eerder bestudeerde schedel uit Borgloon. Tot slot wordt de toeschrijving aan een maagd uit de groep van de heilige Ursula en de elfduizend maagden onderzocht. Dit gebeurt met behulp van de radiokoolstofdatering van eerder geanalyseerde schedelreliken in het KIK.

De heilige Ursula en de elfduizend maagden in het voormalige bisdom Luik

De cultus van de heilige Ursula en de elfduizend maagden was bijzonder populair in Europa. Tot op heden zijn er vele schedelreliken en kunstwerken die aan deze belangrijke cultus herinneren, terug te vinden.¹ De schedel van Kerniel is daar een voorbeeld van. Deze toeschrijving is mogelijk gemaakt door een papieren briefje dat aan de achterzijde van de schedel is genaaid. In een twintigste-eeuws handschrift is geschreven: ‘een van de

hoofde van de xi duis[e]n[d] heilighe maeghden’ [afb. 2].

De legende van de elfduizend maagden begint met het verhaal van Ursula, de dochter van een Bretonse koning. Zij werd door de zoon van een heidense tiran ten huwelijk gevraagd, maar wilde op dit aanbod slechts onder bepaalde voorwaarden ingaan. Zo wenste ze vooraf een drie jaar durende boottocht te maken, vergezeld van tien uitgekozen gezellinnen, die net als zijzelf, ieder op hun beurt, zouden begeleid worden door een groep van duizend maagden. Om lange tijd op zee te kunnen rondvaren, werden elf schepen gebouwd. Ursula's vader voegde aan deze voorwaarden nog toe dat zijn aanstaande schoonzoon zich tot het christendom zou bekeren. De overeenkomst werd gesloten tot ieders tevredenheid. Ursula voer uit aan het hoofd van haar gevolg en gaf zich gedurende drie jaar over aan ‘oefeningen van vroomheid en het beleven van de meest edele deugden’. Op een dag stak echter een wind op en die bracht de vloot naar Tiel op de Rijn en vervolgens naar Keulen. Een hemels visioen zette Ursula aan om vandaar naar Rome op bedevaart te vertrekken. Nadat Ursula en haar gezellinnen de Romeinse kerken bezocht hadden, keerden ze terug naar Keulen. Ze wisten echter niet dat de stad ondertussen door de Hunnen werd bezet. Nauwelijks waren ze ontscheept of ze werden afgeslacht door de barbaren. Voor Ursula werd een uitzondering gemaakt. Het was de aanvoerder van de Hunnen die zich meester maakte van de koningsdochter. Maar op zijn huwelijksaanbod weigerde Ursula in te gaan, waardoor ze stierf onder een regen van pijlen. God strafte de barbaren die uiteindelijk uit Keulen werden verdreven. De elfduizend maagden werden nadien eervol begraven.

De aanwezigheid van de Hunnen plaatst dit verhaal in de eerste helft van de vijfde eeuw. Dit strookt niet met historische verwijzingen die de vertelling vroeger

¹ Legner 2003; Montgomery 2010 en Cartwright 2016. Het hoofdstuk in dit artikel is eerder gepubliceerd in George *et al.* 2019. Naar aanleiding van deze studie zijn bijkomende voorbeelden uit het voormalige bisdom Luik toegevoegd.

in de tijd situeren. Het is duidelijk dat als er al een historische kern van waarheid in deze legende zit, die in de loop van de tijd is aangedikt. Zo blijkt aan de hand van de afkorting ‘XI.M.V.’ – wat staat voor *undecim martyres virgines* (elf maagdelijke martelaren) – dat er in de vroegst neergeschreven versies enkel melding wordt gemaakt van elf maagden. In een latere versie werd de afkorting al dan niet met opzet geïnterpreteerd als *undecim millia virginum* (elfduizend maagden).²

In de twaalfde eeuw kreeg de Sint-Ursulallegende hernieuwde aandacht met de vondst van de pseudo-reliken van de heilige maagden in 1106 in Keulen.³ Op dat ogenblik zorgde de bouw van een nieuwe stadsomwalling voor de ontdekking van een groot aantal graven nabij de Sint-Ursulakerk. Zonder twijfel ging het om delen van vroegmiddeleeuwse of zelfs Romeinse begraafplaatsen die door de stadsuitbreiding aan de oppervlakte kwamen. De vondsten legden de basis voor een hernieuwde devotie, nu men dacht of beweerde de duizenden heiligen zelf te hebben teruggevonden. Een enorme uitvoer van beenderen, hoofden en lichamen was hiervan een logisch gevolg.

In allerijl werden de heiligen van de Sint-Ursulallegende geïdentificeerd. De benedictines en beroemde mystica Elisabeth van Schönau (1129–1164) bracht op basis van visioenen die deels naïef, deels concreet waren, meer ‘opheldering’ over delen van het verhaal. Zo beschreef zij nieuwe situaties en vermeldde mannelijke personages bij naam.⁴ De legende ontwikkelde zich en breidde uit. Jacobus de Voragine (1228/30–1298) populariseerde het verhaal en de kunst pikte daar gretig op in.⁵

De kerk van de Heilige Maagden in Keulen, de huidige Sint-Ursulakerk, werd in de loop van de eeuwen steeds meer verfraaid. Zo bevat de *Goldene Kammer* nu nog talrijke middeleeuwse reliekbustes. De reliekhandel bloeide en de belangstelling voor de heilige Ursula en de elfduizend maagden verspreidde zich al snel ten westen en ten zuiden van Keulen. In het bisdom Luik, waar Kerniel tot 1967 deel van uitmaakte, kende de cultus van de elfduizend maagden stilaan een uitzonderlijke bloei. De archieven melden al in 1105 een verering in Stavelot, in 1121 in de abdij van Floreffe en in 1268 in de Sint-Remaclusabdij.⁶ De devotie voor deze heiligen werd destijds vooral door de cisterciënzers gepromoot.⁷ Er zijn nog vroege cultussen gewijd aan deze maagden bekend in Bethlehem bij Leuven, Leuven, Corsendonk, Lobbes, Maastricht, Malmédy, Het Park,

Roodklooster, Saint-Hubert en Doornik.⁸ In de stad Sint-Truiden zijn al in twaalfde-eeuwse documenten sporen van devotie terug te vinden. In 1117 bevond er zich een aan deze maagden gewijd altaar in de abdij van Sint-Trudo.⁹ Een belangrijke abt was Willem van Rijckel (1249–1272), die in de dertiende eeuw vele relieken van deze maagden via zuster Hedwige van Soest en met de hulp van een zekere Ermentrude in Keulen kon verkrijgen.¹⁰ Van Rijckel was een belangrijke promotor van de maagdencultus en hij droeg bij aan de verspreiding van talrijke schedels naar plaatsen binnen en buiten het toenmalige bisdom Luik.¹¹ Met behulp van mystica Elisabeth van Spalbeek (1247–1304/16) konden zij geïdentificeerd worden naar naam en echtheid.

De bedevaart naar Keulen werd erg populair en dat zorgde voor nog meer handel in deze relieken. Dat blijkt uit de levensbeschrijving van mystica Juliana van Cornillon (gest. 1258). Daarin is een gesprek rond de elfduizend maagden met Imana van Loon (1214/18–1270)¹² opgenomen.¹³ Haar vriendin Imana was de abdis van de cisterciënzinnenabdij Val-Saint-George in Salzinnes (bij Namen), waar Juliana enige tijd verbleef. Imana was al in de zomer van 1256 in Keulen voor het verkrijgen van relieken van een van de elfduizend maagden. Juliana kreeg de toestemming een reeks beenderen op te graven uit de *ager ursulanus* (het oude grafveld). Ze werden meegenomen naar onze streken, waar Margareta (1202–1280), gravin van Vlaanderen en Henegouwen, er tot haar vreugde een groot deel van mocht verspreiden.¹⁴

In de dertiende eeuw waren ook een devotie en een relik van de maagdengroep aanwezig in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Hoei.¹⁵ Het is in dezelfde periode dat de kruisheren (orde van het Heilig Kruis) net buiten de stadsomwalling van de stad Hoei een nieuwe cultus instelden voor de heilige Odilia, één van de elfduizend maagden. Deze maagd was, volgens de legende, in 1287 verschenen aan broeder Johannes de Eppa¹⁶ in Parijs. Zij gaf hem de opdracht om naar

2 Deze interpretatie werd voor het eerst door Levison geponeerd en nadien ook door de Tervarent en Zehnder naar voren geschoven. Zie: Levison 1927, p. 25–42; De Tervarent 1931, p. 12; Zehnder 1985, p. 19.

3 Strait 1974, p. 30–33.

4 Clark 2010, p. 371–391.

5 De Voragine 1993, p. XIII–XVIII.

6 George 1991a, p. 217; George 2002, p. 59.

7 Mogelijk hebben de begijnen ook deze cultus gepromoot: McDonnell 1969, p. 298.

8 George 2002, p. 84. George vermeldt ook de cultus in volgende cisterciënzkerkloosters: Herkenrode, Vrouwenpark, Ter Beek, Oriënten, L’Olive, Épinlieu, Val-Dieu, Ourchamps, Signy, Le Val-Roi, Vauclair, Igny, Clairvaux, Cherlieu, La Ferté-sur-Grosne en Hautcrêt.

9 George 1991a, p. 216; George 2002, p. 54–57.

10 Coens 1954, p. 398–413; Berlière 1899; George 1991a, p. 209–228; George 2002, p. 78–81.

11 George 1991a.

12 Imana van Loon was een van de drie kinderen van graaf Hendrik van Loon en diens vrouw Mathildis van Vianden. Zie: Steenwegen 1972.

13 Over dit gesprek, zie: Newman 2011, p. 275–276.

14 Steenwegen 1972.

15 Coens 1958; George 1991a, p. 217.

16 Over deze man is weinig bekend. In de archieven wordt hij in 1259 in Parijs vermeld. Banelius meldt dat Johannes de Eppa een ervaren vinder van relieken van de elfduizend maagden was, een man die in 1286 – een jaar voordat hij de relieken van de heilige Odilia opgroef – een eerste maal naar Keulen reisde om de beenderen van Christina, Basilia en Imma op te graven. Banelius 1616, z.p. In 1294 ging hij voor een derde maal naar Keulen. Janssen en Winkelmolen 2002, p. 1210; Hermans 1858, p. 55. Mogelijk werd hij voor het altaar van de heilige Odilia in het kruisherenklooster van Hoei begraven. Zie: Hertzworms 1681, p. 91.

Keulen te reizen en haar lichaam op te graven vlak bij de Sint-Gereonkerk. En zo geschiedde. Johannes bracht haar skelet over naar het kruisherenklooster van Hoei. Vijf jaar later werden de relieken in een beschilderde Luikse kist gelegd – een schrijn dat tot op heden is bewaard gebleven.¹⁷ De relieken moeten vele pelgrims en ooglieders – de heilige Odilia stond immers bekend om de genezing van oogziekte – hebben aangetrokken, waardoor er met de giften op korte tijd een nieuwe kerk kon gebouwd worden.¹⁸

Op meerdere plaatsen in het toenmalige bisdom Luik bevinden zich nog sporen van een aan de heilige Ursula gewijde cultus, zoals in de begijnhofkerk van Sint-Truiden,¹⁹ het Tongerse begijnhof²⁰ en zijn kerk²¹ en bij de cisterciënzerzusters van Herkenrode.²² Verschillende busten en relieken verfraaiden ook de Heilig-Kruiskerk in Luik, de Onze-Lieve-Vrouwebasiliek van Tongeren en de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Sint-Truiden.²³ Hoewel deze cultus in de kerken soms slechts fragmentarisch aantoonbaar is, vertellen de archieven vaak meer over een intens religieuze praktijk. De Sint-Odulphuskerk van Borgloon had bijvoorbeeld eeuwenlang een altaar toegewijd aan de heilige Ursula en de elfduizend maagden, maar daar is geen enkel materieel spoor meer van terug te vinden.²⁴ Uit de archieven van de kerk van Zepperen en Melveren (beide nabij Sint-Truiden) blijkt dat ook de gelovigen hier bekend waren met deze cultus.²⁵

Reliekfragmenten van de heilige Ursula en de elfduizend maagden zijn nog in vele kerken en kloosters in eigen land aanwezig. Een volledige inventaris van alle overgeleverde relieken opstellen, is voorlopig geen sinecure. Toch zal dit in de toekomst makkelijker worden, aangezien de erfgoedwaarde van relieken blijft stijgen en ze vaker in de inventarissen van roerende goederen worden opgenomen. De schedelreliken zijn voornamelijk in de provincie Limburg te situeren. In de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Sint-Truiden zijn schedels aanwezig die afkomstig zijn uit de abdij van



[Afb. 3]

Maria-altaar. Kerniel, Sint-Pantaleonkerk. Werkfoto (Jeroen Reyniers).

Sint-Trudo.²⁶ In een geklimatiseerde vitrine in de kooromgang van de Hasseltse Sint-Quintinskathedraal wordt een enorme collectie schedelreliken bewaard die afkomstig is van de cisterciënzerinnenabdij van Herkenrode.²⁷ Op de kerkzolder van abdij Mariënlof is een schedel in een versierde doos opgeborgen, die wordt toegeschreven aan de heilige Ursula.²⁸ Een doos met daarin een schedel maakt ook deel uit van de collectie van Museum De Mindere in Sint-Truiden.²⁹ Het Instituut voor Tropische Geneeskunde in Antwerpen heeft een verpakte schedel in bezit die van het kapucinessenklooster uit dezelfde stad afkomstig is. Recent zijn er bij opgravingen in de Sint-Romboutskathedraal van Mechelen beenderen en schedels teruggevonden die

17 Borgloon, Sint-Odulphuskerk. KIK object 87548. Reyniers 2014. De inhoud van het reliekschrijn is in 2016 onderzocht: Reyniers *et al.* 2018; Reyniers 2019.

18 Op 12 april 1322 werd de nieuwe kerk ingehuldigd door bisschop Herman van Keulen (1315–1332). Banelius 1621, p. 102.

19 Verschillende heiligen die in het begijnhof van Sint-Truiden werden vereerd, zijn afgebeeld op de pilaren van de begijnhofkerk. Het zijn middeleeuwse muurschilderingen waarvan er twee – de heilige Ursula en de heilige Odilia – bij het koor uit de zestiende eeuw dateren. Zie: Bergmans 2008; Bergmans 2009, p. 56.

20 In het begijnhof is de voormalige Sint-Ursulakapel bewaard gebleven.

21 Een vijftiende-eeuws altaar herinnert nog aan deze cultus. Onderaan het altaar is een nis uitgewerkt, waarin de schedelreliken aan de gelovigen konden getoond worden. Het altaarstuk bevindt zich in het Museum Kunst & Geschiedenis in Brussel. Zie: Derveaux-Van Ussel 1968–1970; Huysmans 1999, p. 60–62.

22 Van Cleven, Reyniers en Eryvnc 2019; Sorber, Van Cleven en Van Eenhooge 2010.

23 George 1991a, p. 218; George 1988; Vandegehuchte en Bouve 2004, p. 70 (OLV-BE-054), p. 268–269 (OLV-LI-125-128), p. 270 (OLV-LI-130), p. 280–281 (OLV-LI-148-150); Legner 2003, p. 294–295. De relieken in Sint-Truiden zijn deze van Willem van Rijckel. Zie: George 1991b.

24 Hasselt, Rijksarchief, toegangsnummer 1363 (Borgloon Kapittelarchief), nr. 222.

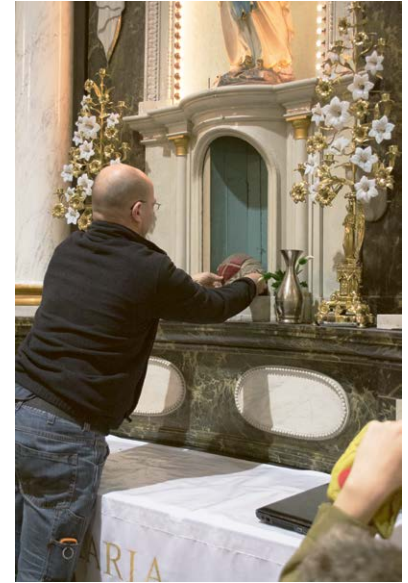
25 Zepperen 1993, p. 51; Hasselt, Rijksarchief, *Sint-Truiden Kerkfabriek Melveren*, nr. 18.

26 De schedels zijn na hun ontdekking op de zolder van de dekenij in 1986 voor een conservatiebehandeling naar het KIK overgebracht. Het textiel is daar van de schedels afgenomen. Deze worden nu in een aparte kist bewaard. Met dank aan Polly Vanmarsenille en Jo Van Mechelen voor de rondleiding in het depot van de kerk. Zie ook: *Stof uit de kist* 1991; Van Strydonck 1991a.

27 Van Cleven, Reyniers en Eryvnc 2019; Sorber, Van Cleven en Van Eenhooge 2010.

28 Princen en Houbey 2016, p. 34–35.

29 Inventarisnummer MVM/CL-ST/R1186. De schedel is afkomstig uit het clarissenklooster van Sint-Truiden. Er is een tekst op de schedel geschilderd: 'O eternitas! O mors! / Caput sancta Predelina Societatis sancta Ursula / Virgo et martyr / in Agripina'.



[Afb. 4 & 5]

Vondst van de schedel in het tabernakel van het Maria-altaar. Werkfoto's (Jeroen Reyniers).

kunnen wijzen op dezelfde Sint-Ursulacultus.³⁰ Een verdere studie dringt zich op om ook de besloten hofjes uitvoerig te gaan inventariseren.³¹ Hoewel de toeschrijving aan de maagden voorlopig onzeker is, zijn soortgelijke verpakte schedelreliken terug te vinden in de twee besloten hofjes van het Stedelijk Museum De Hofstadt, in de besloten hofjes van de Sint-Martinuskerk van Melsbroek en bij de predella van een altaar in de Sint-Marcellinuskerk in Chockier.

Contextonderzoek van de schedelrelik in Kerniel

De schedelrelik in Kerniel werd bij toeval op 17 november 2014 ontdekt tijdens een studie van het Maria-altaar in de Sint-Pantaleonkerk van Kerniel [afb. 3].³² Onverwacht kon het tabernakel niet alleen naar één kant draaien, maar – met enige moeite – ook 360 graden in de andere richting. In een smaller gedeelte van het tabernakel kwam in een kleine nis een beklede schedel, weliswaar vuil en stoffig, tevoorschijn [afb. 4 en 5].

De schedel is overtrokken met wit linnen in effenbinding. De voorzijde is versierd met een rood zijdefluweel, een smalle galon in metaaldraad (zilver- en goudkleurige draad) en een druppelvormige parel. Er lijkt nog een spoor aanwezig van een tweede parel, maar die is echter verdwenen. De bovenzijde van de schedel is bekleed met een rood effen damast; de voorste rand is afgewerkt met een galon in metaaldraad.

De schedel kon al snel in verband worden gebracht met het relikenschrijn in de Sint-Odulpuskerk van Borgloon [afb. 6], omdat dit een soortgelijke schedelrelik bevat [afb. 7]. Over het relikenschrijn in Borgloon is weinig bekend. Henri Van Lieshout publiceerde in 1935 als enige over de inhoud in een uitgebreide voetnoot bij zijn artikel over het Sint-Odilienschrijn.³³ Daarbij vermeldde hij drie schedels in het Borgloonse schrijn: 'n aantal grotere en kleinere beenderen, grootendeels omwonden met 'n van goudgalon omzoomde roode strook, vervolgens drie hoofden, gewikkeld in dezelfde stof, en ten slotte nog drie zakjes met kleinere beenderen'.³⁴ Bij het ter plaatse bestuderen van het schrijn door het KIK (7 april 2014) werden slechts twee schedels in het relikenschrijn aangetroffen. Er zijn visuele gelijkenissen tussen de schedelrelik van Kerniel en een van de twee schedels in Borgloon [afb. 1 en 7]. Bij beide schedels ontbreekt een parel. Er kan verondersteld worden dat ze ooit samen zijn versierd en tot eenzelfde relikenschat hebben behoord. De schedel in Kerniel zou nadien, dus na het publiceren van Van Lieshouts bijdrage in 1935, naar Kerniel zijn overgebracht. Het tijdstip, de reden voor deze verplaatsing

³⁰ Van Strydonck 2017; Van Cleven *et al.* 2018.

³¹ Tijdens de conservatie- en restauratiebehandeling van de besloten hofjes in Mechelen is alvast een inventaris van de reliken opgemaakt, maar hij is nog niet verder bestudeerd en gepubliceerd. Watteeuw en Iterbeke 2018.

³² De schedel werd gevonden door Jean-Albert Glatigny, Katrien Houbey en Jeroen Reyniers. De studie van dat altaar kaderde in het grootschalige onderzoeksproject rond het relikenschrijn van de heilige Odilia. Dit project werd uitgevoerd door Jeroen Reyniers (Illuminare, Studiecentrum voor Middeleeuwse Kunst, KU Leuven) met de financiële steun van het Fonds Jean-Jacques Comhaire van de Koning Boudewijnstichting. Het Sint-Odilienschrijn had van ca. 1822 tot 1933 een plaats in het Sint-Odilia-altaar in de Sint-Pantaleonkerk. Dit altaar is echter door een brand in 1966 verloren gegaan. Het nog bestaande Maria-altaar in dezelfde kerk heeft dezelfde afmetingen als het toenmalige Sint-Odilia-altaar.

³³ Van Lieshout 1935, p. 83–86.

³⁴ Van Lieshout 1935, p. 84.



[Afb. 6]

Reliekschrijn gevuld met textiel, schedels en beenderen, 17de eeuw (?). Borgloon, Sint-Odulphuskerk. Werkfoto (Jeroen Reyniers).



[Afb. 7]

Schedelrelik in het reliekschrijn. Borgloon, Sint-Odulphuskerk. X140363.

en de plaats die de schedel oorspronkelijk in de kerk kreeg, zijn niet bekend.

Door een subsidie van Erfgoed Haspengouw kon de gehele inhoud van het Borgloonse schrijn in 2014 voor een conservatiebehandeling naar het KIK worden overgebracht. Toen de schedel van Kerniel ontdekt werd, is deze toegevoegd aan de conservatiebehandeling van de Borgloonse relieken.³⁵ Om de hypothese rond de herkomst uit te klaren, zijn materiaal-technische studies op de schedelreliken uitgevoerd.

Materiaal-technische studies en resultaten

Om de verbanden tussen de schedelrelik van Kerniel en die in het reliekschrijn van Borgloon te kunnen aantonen, waren verdere wetenschappelijke studies nodig. Daarom werd gekozen voor radiokoolstofdatering, een methode die geregeld wordt toegepast om relieken te onderzoeken. Deze studie kan meer vertellen over de datering van de schedels en het bijbehorende textiel. Gelijklopend met dit onderzoek zijn stalen afgenomen om de samenstelling van het textiel bij beide schedels te evalueren.

Radiokoolstofdatering

— Methode

Het radiokoolstofdateringslaboratorium (C14-labo) van het KIK wordt gebruikt om verschillende objecten met koolstofwaarden (hout, beenderen, mortels, textiel) te dateren.³⁶

Door middel van de Longinmethode kan het collageen uit botmateriaal geëxtraheerd worden en volgt een extra NaOH-stap om humuszuren te elimineren.³⁷ Een deel van het collageen is bruikbaar om de radiokoolstofdatering uit te voeren en een ander deel wordt gebruikt voor de stabiele isotopenanalyse. De chemische reiniging van de zijdestalen met als doel exogene koolstofhoudende componenten te verwijderen, wordt met hexaan, aceton, ethanol en water in een trilbad uitgevoerd. Bij het behandelen van linnenfragmenten wordt de bleekmethode gehanteerd. De omzetting van de stalen naar grafiet gaat via het automatische grafitisatiesysteem AGE.³⁸ De meting van de C14-gehalten gebeurt nadien met de MICADAS AMS-machine.³⁹ De bekomen resultaten worden vervolgens gekalibreerd met de soft-

ware Oxcal 3⁴⁰ en de calibratiecurve INTCAL13⁴¹.

Stabiele isotoopmetingen ($\delta^{13}\text{C}$ en $\delta^{15}\text{N}$) worden steeds uitgevoerd door een Thermo Flash EA/HT elemental analyser, gekoppeld aan een Thermo DeltaV Advantage isotope ratio mass spectrometer via een ConfloIV-interface.

In het kader van dit onderzoek zijn verschillende staalnamen gebeurd. Van de schedelrelik in Kerniel zijn vier fragmenten geanalyseerd, namelijk een stukje van de schedel (RICH-24554), van het witte linnen (RICH-24563), van het rode damast (RICH-24562) en van het rode zijdefluweel (RICH-25665). Om het verband tussen de schedel en het reliekschrijn van Borgloon te kunnen aantonen, zijn gelijkaardige fragmenten van de schedelrelik van Borgloon afgenomen voor onderzoek.⁴² Het gaat om een fragment van de schedel (RICH-24551), van het witte linnen (RICH-24557), van het rode damast (RICH-24559) en van het rode zijdefluweel (RICH-25664).

— Resultaten radiokoolstofdatering

De meetresultaten worden hieronder in de eerste tabel vermeld [tabel 8]. De tweede tabel [tabel 9] geeft een overzicht van de resultaten voor de soortgelijke schedel uit Borgloon, die ook met de radiokoolstofdatering is onderzocht. Na de resultaten van de stabiele isotopen worden alle resultaten vergeleken en geduid.

— Resultaten stabiele isotopen

Stabiele isotopenmetingen kunnen informatie verschaffen over het dieet van een individu. In onderstaande tabel [tabel 10] worden de resultaten van het stabiele isotopenonderzoek weergegeven. In de laatste kolom is de C/N-waarde (*carbon nitrogen ratio*) toegevoegd, die informatie geeft over de kwaliteit van het collageen.⁴³

— Duiding

De schedel van Kerniel dateert van de periode 680 tot 880 n.Chr. (95,4% waarschijnlijkheid). De radiokoolstofdatering wijst verder uit dat de schedel in Borgloon recenter is en dateert van de periode 990 tot 1160 n.Chr. (95,4% waarschijnlijkheid). De waarden van het stabiele isotopenonderzoek bevestigen dat er tussen beide individuen geen verband bestaat. Dit wordt geconcludeerd door de verschillende ^{13}C - en ^{15}N -waarden te vergelijken, die wijzen op een verschillend dieet.

Het witte linnen is mogelijk op hetzelfde tijdstip rond de schedels aangebracht. Het linnen om de schedelrelik van Kerniel dateert uit de periode van 1480 tot 1650 n.Chr. (95,4% waarschijnlijkheid). De reliek

35 KIK-dossier 2015.12754.

36 Over deze methode, zie: Haneka, Erynck en Van Strydonck 2019.

37 Longin 1971.

38 Boudin *et al.* 2016–2018.

39 Boudin *et al.* 2015.

40 Bronk Ramsey 1995; Bronk Ramsey 2001.

41 Reimer *et al.* 2013.

42 De tweede schedel in het reliekschrijn van Borgloon is visueel anders en wordt daarom niet in dit artikel besproken. Over de schedel, zie KIK-dossier 2015.12754.

43 Erynck *et al.* 2014.

Naam staal	Laboratoriumcode KIK	BP-waarde	Gekalibreerde C14-datering (AD)
Schedel	RICH-24554	1239±29BP	68,2% waarschijnlijkheid 680AD (41,4%) 750AD 760AD (11,5%) 780AD 790AD (7,2%) 830AD 840AD (8,1%) 860AD 95,4% waarschijnlijkheid 680AD (95,4%) 880AD
Wit linnen om schedel	RICH-24563	307±28BP	68,2% waarschijnlijkheid 1520AD (52,1%) 1590AD 1620AD (16,1%) 1650AD 95,4% waarschijnlijkheid 1480AD (95,4%) 1650AD
Rood damast	RICH-24562	353±28BP	68,2% waarschijnlijkheid 1470AD (32,7%) 1530AD 1570AD (35,5%) 1630AD 95,4% waarschijnlijkheid 1450AD (95,4%) 1640AD
Rood zijdefluweel	RICH-25665	104±26BP	68,2% waarschijnlijkheid 1690AD (21,6%) 1730AD 1810AD (46,6%) 1920AD 95,4% waarschijnlijkheid 1680AD (27,4%) 1740AD 1800AD (68,0%) 1930AD

[Afb. 8]

Radiokoolstofdatering schedelreliëk Kerniel.

Naam staal	Laboratoriumcode KIK	BP-waarde	Gekalibreerde C14-datering (AD)
Schedel	RICH-24551	984±28BP	68,2% waarschijnlijkheid 1010AD (41,1%) 1050AD 1090AD (23,0%) 1120AD 1140AD (4,1%) 1150AD 95,4% waarschijnlijkheid 990AD (51,4%) 1060AD 1070AD (44,0%) 1160AD
Wit linnen om schedel	RICH-24557	290±28BP	68,2% waarschijnlijkheid 1520AD (46,8%) 1580AD 1620AD (21,4%) 1650AD 95,4% waarschijnlijkheid 1490AD (95,4%) 1670AD
Rood damast	RICH-24559	324±29BP	68,2% waarschijnlijkheid 1510AD (55,2%) 1600AD 1610AD (13,0%) 1640AD 95,4% waarschijnlijkheid 1480AD (95,4%) 1650AD
Rood zijdefluweel	RICH-25664	344±26BP	68,2% waarschijnlijkheid 1480AD (24,8%) 1530AD 1550AD (43,4%) 1640AD 95,4% waarschijnlijkheid 1460AD (95,4%) 1640AD

[Afb. 9]

Radiokoolstofdatering schedelreliëk Borgloon.

Naam staal	Laboratoriumcode KIK	%C	%N	δ ¹³ C (‰)	δ ¹⁵ N (‰)	C/N
Schedel Kerniel	RICH-24554	23,2	7,7	-18,8	8,8	3,5
Schedel Borgloon	RICH-24551	32,1	11,8	-19,7	11,2	3,2

[Afb. 10]

Resultaten onderzoek stabiele isotopen schedels Kerniel en Borgloon.



[Afb. 11]

Detail fluweel met metalen decoratieband van de schedel van Kerniel (a) en Borgloon (b). X140370 en X140365.

van Borgloon kan tussen 1490 en 1670 n.Chr. (95,4% waarschijnlijk) gedateerd worden.

Het rode damast om de schedel in Kerniel dateert uit dezelfde tijd als het witte linnen (1450–1640 n.Chr., met 95,4% waarschijnlijk). Het is niet ondenkbaar dat op een bepaald ogenblik de gehele schedel werd omhuld. Hetzelfde is vastgesteld bij het rode damast uit Borgloon dat uit dezelfde periode dateert: 1480–1650 (95,4% waarschijnlijk). De datering van het rode zijdefluweel in Kerniel is dan weer verschillend. Het is recenter (1680–1930 n.Chr., met 95,4% waarschijnlijk). Het rode zijdefluweel rond de schedel in Borgloon kan, net als de andere textiele elementen om de schedel, tussen 1460 en 1640 n.Chr. (95,4% waarschijnlijk) gedateerd worden. Zowel het witte linnen, het rode damast als het rode zijdefluweel moeten in dezelfde periode rond de schedel van Borgloon zijn aangebracht. Het is niet ondenkbaar dat het fluweel rond de Kernielse schedelreliken aanvankelijk ook uit diezelfde periode dateerde, maar dat het in de loop van de tijd versleten of beschadigd raakte en vervangen werd door een nieuw fluweel.

Textielonderzoek in het laboratorium

De radiokoolstofmethode van de schedelreliken in Kerniel en Borgloon heeft gelijkenissen inzake de datering kunnen aantonen. Het textiellaboratorium gaat na of er ook verbanden bestaan tussen de materialen die gebruikt zijn voor de verschillende textielsoorten rond beide schedels.

— Methode

Om stalen in het laboratorium te kunnen analyseren, wordt eerst een voorbehandeling uitgevoerd. De kleurstoffen worden aan de vezels onttrokken door middel

van een extractie op basis van zoutzuur.⁴⁴ Voor de identificatie van organische kleurstoffen wordt gebruikgemaakt van hogedrukvloeistofchromatografie met photo diode array-detectie. De identificatie van de aangetroffen kleurstofmoleculen gebeurt op basis van vergelijking van de retentietijden en de absorptiespectra met die van de referentiekleurstofcomponenten van plantaardige en dierlijke kleurstofbronnen uit een interne, niet-commerciële referentiedatabank.

De analyseresultaten worden berekend bij een golflengte van 255 nm. Voor elke kleurstofmolecule worden ze uitgedrukt in percentages die de relatieve verhoudingen van de piekoppervlakten bij die golflengte aangeven.

Ook worden de omgerekende relatieve hoeveelheden van de cochenillecomponenten weergegeven (R275). Zij kunnen een onderscheid tussen verschillende schildluissoorten (Mexicaanse, Armeense en Poolse cochenille) mogelijk maken.⁴⁵

Het rode damast rond de schedels van Kerniel en Borgloon dateert volgens de C14-methode uit dezelfde periode (zie boven). Aangezien het rode damast aan de randen van de Kernielse schedel stevig is vastgemaakt, was geen extra staalafname voor laboanalyse mogelijk. Staalafname van de fluweelweefsels van beide schedelreliken die door C14-analyse verschillend gedateerd werden, kon daarentegen wel worden uitgevoerd. Beide zijdefluwelen wijken bovendien visueel af qua kleur en structuur [afb. 11] en hebben een metalen decoratieband met een verschillend patroon. Van de schedel in Kerniel is een staal van het rode fluweel aan de rand van het textiel afgenomen (12754/01). Een gelijkaardige staalname werd eerder uitgevoerd op het fluweel van Borgloon (12315/01).

⁴⁴ Vanden Berghe, Gleba en Manning 2009.

⁴⁵ Vanden Berghe 2016.

Naam sample	Code sample	Kleurstofcomponenten
Pooldraad rood fluweel Kerniel	12754/01	61 ellagzuur, 32 karmijnzuur, 6 galzuur, 1 flavokermeszuur (255 nm) 97 karmijnzuur, 1 flavokermeszuur-C-glycoside, 2 (flavokermeszuur + kermeszuur) (R275)

[afb. 12]

Kleurstofsamenstelling fluweel Kerniel.

Naam sample	Code sample	Kleurstofcomponenten
Pooldraad rood fluweel Borgloon	12315/01	45 ellagzuur, 51 karmijnzuur (255 nm) 98 karmijnzuur, 1 flavokermeszuur-C-glycoside, 1 (flavokermeszuur + kermeszuur) (R275)

[afb. 13]

Kleurstofsamenstelling fluweel Borgloon.

— Resultaten

De kleurstofsamenstelling van het Kernielse staal wordt in onderstaande tabel [afb. 12] weergegeven. Om de vergelijking met de onderzochte schedel van Borgloon te maken, wordt de kleurstofsamenstelling van de pooldraad van het fluweel op de schedel van Borgloon voorgesteld in de tweede tabel [afb. 13].

— Duiding

Het fluweelweefsel op de voorzijde van de schedelrelik van Kerniel bevat pooldraden uit rode zijde (12754/01), geleverd met kleurstoffen afkomstig van de schildluis cochenille. Looistoffen werden gebruikt als beits en/of verzwaringmiddel. Op basis van de verhouding van de aangetroffen kleurstofcomponenten werd hoogstwaarschijnlijk Mexicaanse cochenille (*Dactylopius coccus* Costa) gebruikt (95,4% waarschijnlijkheid), maar Armeense cochenille (*Porphyrophora hamelii* Brandt) kan met deze analyse niet volledig uitgesloten worden.⁴⁶ De kleurstofsamenstelling van de rode pooldraad van het fluweel op de schedel van Borgloon (12315/01) vertoont een zeer grote overeenkomst.

Er kan geconcludeerd worden dat de pooldraden van beide fluweelweefsels op dezelfde wijze geleverd zijn.⁴⁷ De C14-datering van het fluweel bevestigt het gebruik van Mexicaanse cochenille. Deze werd vanaf de tweede helft van de zestiende eeuw op grote schaal verscheept vanuit Amerika naar Spanje en verdrong al gauw de gebruikelijke schildluissoorten kermes, Poolse en Armeense cochenille. De geïmporteerde Mexicaanse cochenille bleef zeer populair tot 1880, toen de cochenillemarkt volledig instortte als gevolg van de opkomst van synthetische kleurstoffen.⁴⁸

Schedelrelik in historische context

De voorbije jaren heeft het KIK vele radiokoolstof-dateringsonderzoeken naar relieken van de heilige Ursula en de elfduizend maagden uitgevoerd [afb. 14]. De C14-dateringen kunnen in twee groepen verdeeld worden: enerzijds beenderen uit de Romeinse periode en anderzijds beenderen die veel recenter zijn – van omstreeks de dertiende eeuw. Dat er dertiende-eeuwse beenderen werden verhandeld, doet vermoeden dat er rond die periode in Keulen een tekort aan relieken uit de vroegmiddeleeuwse begraafplaatsen bestond. Daarom werden pas aangelegde begraafplaatsen geplunderd zodat de beenderen als relieken van de maagden konden gebruikt worden.⁴⁹

De schedelreliken van Kerniel (680–880 n.Chr., met 95,4% waarschijnlijkheid) en Borgloon (990–1160 n.Chr., met 95,4% waarschijnlijkheid) dateren volgens de resultaten in tabel 14 niet uit dezelfde periode, maar van tussen de twee aangegeven perioden in. Hoewel de papieren *schedula* (identificatielabel) op de schedelrelik van Kerniel [afb. 2] aangeeft dat het om een maagd uit de groep van de elfduizend maagden gaat, wordt het verband met deze cultus in vraag gesteld. Er is weinig bekend over de reliekenschat van Borgloon, zodat het niet zeker is of de schedel al altijd aan de maagden is toegeschreven. Het is goed mogelijk dat dit pas gebeurde, toen de schedelrelik naar de kerk van Kerniel werd overgebracht. Het handschrift op de *schedula* is alleszins van recente datum en dateert niet van de periode waarin het textiel om de schedel is aangebracht. Uit de verschillende studies naar verpakte schedels uit de groep van de heilige Ursula en de elfduizend maagden blijkt dat het witte linnen steeds als onderlaag behouden bleef.⁵¹ Nadien is telkens nieuw textiel overtrokken. Net als bij de schedelreliken van de Truiense Sint-Trudoabdij

⁴⁶ Vanden Berghe 2016.

⁴⁷ Vanden Berghe en Vandorpe 2018.

⁴⁸ Cardon 2007, p. 629–663.

⁴⁹ Bewering ook voorgelegd bij de studie naar de schedelreliken van Herkenrode: Vandenbruaene et al. 2019, p. 84–85.

⁵⁰ Over de mogelijke toeschrijving aan de elfduizend maagden, zie: Van Strydonck 2017; Van Cleven et al. 2018.

⁵¹ Vermeld in: Van Strydonck et al. 2006, p. 78 en 153–154.

Objectnaam	Laboratoriumcode KIK	C14-datering (BP)	Gekalibreerde C14-datering (AD)
Antwerpen, Instituut voor Tropische Geneeskunde. Herkomst: Antwerpen, kapucinessenklooster, Sint-Rochuskapel	KIA-30354	670±25	68,2% waarschijnlijkheid 1282AD (40,3%) 1302AD 1367AD (28,3%) 1383AD 95,4% waarschijnlijkheid 1276AD (54,3%) 1316AD 1355AD (41,1%) 1390AD
Hasselt, Sint-Quintinskathedraal. Herkomst: abdij van Herkenrode, schedel 25	KIA-35775	1675±35	68,2% waarschijnlijkheid 337AD (68,2%) 410AD 95,4% waarschijnlijkheid 253AD (12,5%) 304AD 312AD (82,9%) 428AD
Hasselt, Sint-Quintinskathedraal. Herkomst: abdij van Herkenrode, schedel 30	KIA-36237	1985±30	68,2% waarschijnlijkheid 36BC (4,0%) 31BC 20BC (7,7%) 11BC 2BC (56,6%) 54AD 95,4% waarschijnlijkheid 47BC (95,4%) 74AD
Hasselt, Sint-Quintinskathedraal. Herkomst: abdij van Herkenrode, schedel 39	KIA-35776	1855±35	68,2% waarschijnlijkheid 93AD (2,0%) 97AD 125AD (66,2%) 219AD 95,4% waarschijnlijkheid 76AD (95,4%) 239AD
Hasselt, Sint-Quintinskathedraal. Herkomst: abdij van Herkenrode, been 89	KIA-36236	1815±25	68,2% waarschijnlijkheid 135AD (15,1%) 160AD 165AD (25,1%) 200AD 205AD (27,9%) 240AD 95,4% waarschijnlijkheid 120AD (93,1%) 260AD 300AD (2,3%) 320AD
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal, schedel 18A (onzekere toeschrijving elfduizend maagden) ⁵⁰	RICH-20571	834±31	68,2% waarschijnlijkheid 1170AD (3,4%) 1174AD 1182AD (64,8%) 1247AD 95,4% waarschijnlijkheid 1156AD (95,4%) 1266AD
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal, schedel 18B (onzekere toeschrijving elfduizend maagden)	RICH-20569	1894±32	68,2% waarschijnlijkheid 63AD (68,2%) 135AD 95,4% waarschijnlijkheid 33AD (0,6%) 36AD 50AD (94,8%) 220AD
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal, schedel 26 (onzekere toeschrijving elfduizend maagden)	RICH-20568	1799±32	68,2% waarschijnlijkheid 140AD (31,2%) 196AD 208AD (33,0%) 253AD 305AD (4,0%) 312AD 95,4% waarschijnlijkheid 130AD (76,7%) 263AD 276AD (18,7%) 329AD
Sint-Truiden, Onze-Lieve-Vrouwekerk. Herkomst: benedictijnerabdij Sint-Trudo	IRPA-1032	1490±35	68,2% waarschijnlijkheid 545AD (68,2%) 610AD 95,4% waarschijnlijkheid 433AD (4,3%) 459AD 467AD (4,1%) 489AD 533AD (87,0%) 646AD
Utrecht, Sint-Gertrudiskerk, schedel 911	KIA-35545	825±25	68,2% waarschijnlijkheid 1194AD (2,3%) 1196AD 1206AD (65,9%) 1256AD 95,4% waarschijnlijkheid 1168AD (95,4%) 1260AD
Utrecht, Sint-Gertrudiskerk, schedel 914	KIA-35546	1790±30	68,2% waarschijnlijkheid 145AD (2,0%) 150AD 170AD (10,7%) 194AD 210AD (34,5%) 258AD 284AD (20,9%) 323AD 95,4% waarschijnlijkheid 133AD (68,6%) 264AD 275AD (26,8%) 330AD

[afb. 14]

Overzicht van de onderzochte relieken van de elfduizend maagden door het KIK.

wordt het witte linnen in verband gebracht met de periode waarin de schedels zijn opgegraven en/of verkregen. Ze kunnen aan de periode van abt Willem van Rijckel gekoppeld worden, die in de Sint-Trudoabdij schedelreliëken verkreeg uit Keulen en ze vervolgens naar andere kloosters verstuurde.⁵² Hetzelfde geldt voor de schedelreliëken van Herkenrode die waarschijnlijk ook via Willem van Rijckel bekomen zijn en waarvan het witte linnen van schedelreliëk 23 uit de periode tussen 1260 en 1390 (95,4% waarschijnlijkheid) dateert en dat van schedelreliëk 30 tussen 1280 en 1400 (95,4% waarschijnlijkheid) kan gedateerd worden.⁵³

Het linnen rond de schedels in Kerniel en Borgloon is recenter, ergens tussen 1450 en 1670 n.Chr. Dit is bijzonder laat. Net als bij de andere reliëken in België zijn ze in de loop van de jaren steeds als gebruiksobjecten beschouwd en worden ze weinig tot niet in bronnen vermeld. Het geven van een onweerlegbare verklaring voor de recente dateringen is hierdoor niet mogelijk. Aangezien er in dit artikel wordt aangenomen dat de schedels steeds bij elkaar hebben gehoord en dat ze deel uitmaakten van het reliëkschrijn in de Sint-Odulphuskerk van Borgloon [afb. 6], zou een verklaring kunnen gezocht worden bij historische gebeurtenissen die zich in deze kerk hebben afgespeeld. Het gebouw is meermaals leeggeplunderd, namelijk in 1482, 1488, 1568 en 1654.⁵⁴ Het staat vast – door de kleurstofanalyse van het fluweelweefsel van Borgloon – dat het textiel pas na 1550 is geveerd en aangebracht. Het is niet ondenkbaar dat er door de vele plunderingen een tekort aan reliëken was en er bijgevolg na 1550 nieuwe schedels zijn gezocht en versierd.⁵⁵ Zou een heropstart van een bestaande cultus de aanleiding zijn geweest om soortgelijke schedelreliëken te bemachtigen en te versieren? En zouden de schedels op die manier toch verband houden met de cultus van de heilige Ursula en de elfduizend maagden, die al sinds het einde van de dertiende eeuw/begin van de veertiende eeuw in deze kerk bestond?⁵⁶ Deze geopperde beweringen zijn geenszins uit te sluiten.

Conclusie

De onbekende schedelreliëk van Kerniel kan met een andere schedelreliëk uit de nabijgelegen Sint-Odulphuskerk van Borgloon in verband worden gebracht. Visueel zijn ze zeer sterk verwant. Het lijkt erop dat beide schedels ooit samen hebben gehoord en dat ze na 1935 van elkaar zijn gescheiden.

Niet alleen door visuele analyse, maar ook door radiokoolstofdatering kunnen verbanden worden aangetoond. Het witte linnen rond beide schedels dateert van dezelfde periode. Zowel het witte linnen, het rode damast als het rode zijdefluweel lijken op eenzelfde tijdstip rond de schedels in Kerniel en Borgloon te zijn aangebracht. Het zijdefluweel om de Kernielse schedel is aan de hand van de radiokoolstofdatering recenter gedateerd. Het is mogelijk dat het fluweel rond deze schedel in de loop van de eeuwen versleten of beschadigd raakte en vervangen werd. Voorts toont de analyse van de kleurstoffen, aangewend voor het rood verven van de pooldraden van de zijdefluwelen bij beide schedels, het gebruik aan van geïmporteerde cochenilleschildluizen uit Amerika, met name de Mexicaanse cochenille. Dit is in lijn met de C14-datering van het fluweel van Kerniel. Voor het fluweelweefsel van de Borgloonse schedel betekent een dergelijk kleurstofgebruik echter dat dit fluweel niet voor de tweede helft van de zestiende eeuw werd geveerd.

De schedel van Kerniel wordt door zijn identificatielabel (*schedula*) met de cultus van de heilige Ursula en de elfduizend maagden in verband gebracht. Toch wijst de C14-analyse niet op een voor deze heiligen typische datering. Ook is de datering van het textiel verschillend van de eerder onderzochte schedelreliëken in het KIK. Dit roept de vraag op of de schedel niet bij aankomst in Kerniel aan de elfduizend maagden is toegeschreven. Of moet er voor de ongebruikelijke dateringen eerder een verklaring gezocht worden in de geschiedenis van Borgloon? De stad en ook de kerk zijn in de loop van de eeuwen meermaals belegerd en geplunderd. Dat hierbij ook reliëken verloren gingen, die door nieuwe moesten vervangen worden om de cultus te kunnen verderzetten, is niet ondenkbaar. Een verdere diepgaande studie van het reliëkschrijn en de archieven van de Sint-Odulphuskerk van Borgloon moeten hierop de nodige antwoorden bieden.

52 Van Strydonck 1991a, p. 199; Van Strydonck 1991b.

53 Van Strydonck en Boudin 2019, p. 169 en 175.

54 *Bouwen door de eeuwen heen* 1999, p. 79. In de 'Beschryvinge der steden van het land van Luyck' worden de plunderingen van de kerk in 1491 en 1564 gesitueerd: *Beschryvinge der steden 1738*, p. 131–132; *Beschryvinge der steden 1793*, p. 136.

55 Een soortgelijk probleem deed zich voor in 1179, toen de reliëken van Sint-Odulphus in dezelfde kerk door een brand verloren gingen. De Borgloonse kanunniken zijn nadien nieuwe reliëken van deze heilige in Utrecht gaan halen. Den Hartog en Bleus 2007, p. 154.

56 Een verwijzing komt in het middeleeuwse antifonarium voor dat in de dekenij van Borgloon bewaard wordt. Voor de maand oktober komt volgende beschrijving voor: *XII. Undecim Millium Virginum*. Zie ook: Daris 1885, p. 238 en Daris 1894, p. 19. Een viering van de heilige Ursula en de elfduizend maagden duikt nadien op in 1526. In 1788 wordt een beneficium aan de elfduizend maagden in de Loonse kerk toegekend ('Bénéfices, fondés dans la même Eglise, à différentes Collations [...] Jean-Jos. Donnay, des onze mille Vierges', in: *Tableau ecclésiastique 1788*, p. 119). Het Rijksarchief van Hasselt bewaart nog een kasboek van het altaar van de heilige Ursula en de elfduizend maagden voor de periode 1655 tot 1796. Hasselt, Rijksarchief, toegangsnummer 1363 (Borgloon Kapittelarchief), nr. 222.

Referenties

Banelius 1616

J. Banelius, *Petit discours de la translation du corps de madame S. Odile, vierge et martyre, & patronesse des frères croisiers*, Luik, 1616.

Banelius 1621

J. Banelius, *Gloriosi corporis S. Odiliae Virginis et Martyris... Translatio*, Keulen, 1621.

Bergmans 2008

A. Bergmans, *De muurschilderingen van de begijnhofkerk: functie, betekenis en context*, in T. Coomans en A. Bergmans, *In zuiverheid leven. Het Sint-Agnesbegijnhof van Sint-Truiden. Het hof, de kerk, de muurschilderingen (Relicta Monografieën, 2)*, Brussel, 2008, p. 210-259.

Bergmans 2009

A. Bergmans, *The Murals of the Beguinage Church of St Agnes in Sint-Truiden: Function, Meaning and Context*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen / Antwerp Royal Museum Annual 2007, 2009*, p. 22-77.

Berlière 1899

U. Berlière, *Guillaume de Ryckel, abbé de Saint-Trond, et les reliques des saints de Cologne*, in *Revue Bénédictine*, 16, 1899, p. 270-277.

Beschryvinge der steden 1738

Beschryvinge der steden van het landt van Luyck, als mede van haere Opkomsten de Bisschppen, van Tongeren, Maestricht, en Luyck, haere Kercken, Belegerngen, Verwoestingen, en Geschiedenissen, Maastricht, 1738.

Beschryvinge der steden 1793

Beschryvinge der steden van het land van Luyck, als mede van haere Opkomsten, de Bisschoppen van Tongeren, Maestricht en Luyck, haere Kercken, Belegeringen, Verwoestingen en Geschiedenissen, Leuven, 1793.

Boudin et al. 2015

M. Boudin, M. Van Strydonck, T. Van den Brande, H. A. Synal en L. Wacker, *RICH – A new AMS facility at the Royal Institute for Cultural Heritage, Brussels, Belgium*, in *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research, Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms, Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B*, 361, 2015, p. 120-123.

Boudin et al. 2016-2018

M. Boudin, M. Bonafini, T. Van den Brande en M. Van Strydonck, *AGE: a new graphitisation apparatus for the ¹⁴C-dating laboratory*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium / Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 35, 2016-2018, p. 197-201.

Bouwen door de eeuwen heen 1999

Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur. Deel 14n4. Provincie Limburg, Arrondissement Tongeren, Kanton Borgloon, Brussel, 1999.

Bronk Ramsey 1995

C. Bronk Ramsey, *Radiocarbon calibration and analysis of stratigraphy: the OxCal program*, in *Radiocarbon*, 37(2), 1995, p. 425-430.

Bronk Ramsey 2001

C. Bronk Ramsey, *Development of the radiocarbon calibration program*, in *Radiocarbon*, 43(2A), 2001, p. 355-363.

Cardon 2007

D. Cardon, *Natural Dyes. Sources, Tradition, Technology and Science*, Londen, 2007.

Cartwright 2016

J. Cartwright (red.), *The Cult of St. Ursula and the 11,000 Virgins*, Wales, 2016.

Clark 2010

A. L. Clark, *Elisabeth of Schönau*, in A. Minnis en R. Voaden, *Medieval Holy Women in Christian Tradition c. 1100-c. 1500 (Brepols Collected Essays in European Culture, 1)*, Turnhout, 2010, p. 371-391.

Coens 1954

M. Coens, *Les saints honorés à l'abbaye de Saint-Trond*, in *Analecta Bollandiana*, 72, 1954, p. 398-413.

Coens 1958

M. Coens, *Les saints vénérés à Huy d'après un psautier récemment rapatrié et le martyrologe de la collégiale*, in *Annalecta Bollandiana*, 75, 1958, p. 316-335.

Daris 1885

J. Daris, *Calendrier de l'église collégiale de Looz du XIII^e siècle*, in *Notices historiques sur les églises du diocèse de Liège*, vol. 12, Luik, 1885.

Daris 1894

J. Daris, *La liturgie dans l'ancien diocèse de Liège*, in *Notices historiques sur les églises du diocèse de Liège*, vol. 15, Luik, 1894.

De Voragine 1993

J. de Voragine, *The Golden Legend. Readings on the Saints*, vol. 1, Princeton, 1993.

Den Hartog en Bleus 2007

E. Den Hartog en J. Bleus, *Over de Romaanse en de neo-Romaanse kerk van St.-Odulphus te Borgloon*, in *Jaarboek van het Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap/ Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg*, 143, 2007, p. 141-184.

Derveaux-Van Ussel 1968-1970

G. Derveaux-Van Ussel, *Het apostelenretabel uit de voormalige begijnhofkerk van Tongeren*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis / Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 40/42, 1968-1970, p. 137-199.

De Tervarent 1931

G. de Tervarent, *La légende de Sainte Ursule dans la littérature et l'art du Moyen Age*, 1, Parijs, 1931.

Ervynck et al. 2014

A. Ervynck, M. Boudin, T. Van den Brande en M. Van Strydonck, *Dating human remains from the historical period in Belgium: diet changes and the impact of marine and freshwater reservoir effects*, in *Radiocarbon*, 56(2), 2014, p. 779-788.

George 1988

P. George, *Textiel en relieken*, in *Tongeren. Basiliek van O.-L.-Vrouw Geboorte. Textiel van de vroege middeleeuwen tot het Concilie van Trente (Clenodia Tungrensis, 1)*, Tongeren, 1988, p. 47-62.

George 1991a

P. George, *A Saint-Trond un import-export de reliques des onze mille vierges au XIII^e siècle*, in *Bulletin de la Société Royale Le Vieux-Liège*, 12, 253, 1991, p. 209-228.

George 1991b

P. George, *De reliekenschat van de Benedictijnenabdij van Sint-Truiden*, in *Stof uit de kist. De middeleeuwse textielschat uit de abdij van Sint-Truiden* (tent. cat., Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst), Sint-Truiden, 1991, p. 10-38.

George 2002

P. George, *Reliques & arts précieux en pays mosan. Du haut Moyen Age à l'époque contemporaine*, Luik, 2002.

George et al. 2019

P. George, J. Reyniers en F. Sorber, met medewerking van A. Ervynck, *Een abdij en haar relieken: de*

historische context, in F. Van Cleven, J. Reyniers en A. Ervynck, *Met maagdelijke blik. De reliekenschat van Herkenrode doorgelicht* (*Scientia Artis*, 17), Brussel, 2019, p. 21-35.

Haneka, Ervynck en Van Strydonck 2019

K. Haneka, A. Ervynck en M. Van Strydonck, ¹⁴C: *dateren met radiokoolstof* (*Handleidingen Agentschap Onroerend Erfgoed*, 21), Brussel, 2019.

Hermans 1858

C. R. Hermans, *Annales canonicorum regularium S. Augustini, ordinis S. Crucis*, vol. I.1, Silvaeducis, 1858.

Hertzworms 1681

A. Hertzworms, *Religio sanctissimae crucis*, Roermond, 1681.

Huysmans 1999

A. Huysmans (red.), *Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. 15de en 16de eeuw*, Brussel, 1999.

Janssen en Winkelmolen 2002

R. Janssen en P. Winkelmolen, *Repertorium Canonicorum Regularium Ordinis Sanctae Crucis 1248-1840*, vol. 6, Maaseik, 2002.

Legner 2003

A. Legner, *Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur*, Keulen, 2003.

Levison 1927

W. Levison, *Das Werden der Ursula-Legende*, in *Bonner Jahrbücher, Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 132, 1927, p. 1-164.

Longin 1971

R. Longin, *New Method of Collagen Extraction for Radiocarbon Dating*, in *Nature*, 230, 1971, p. 241-242.

McDonnell 1969

E. W. McDonnell, *The Beguines and Beghards in Medieval Culture. With special emphasis on the Belgian scene*, New York, 1969.

Montgomery 2010

S. B. Montgomery, *St. Ursula and the Eleven Thousand Virgins of Cologne. Relics, Reliquaries and the Visual Culture of Group Sanctity in Late Medieval Europe*, Bern, 2010.

Newman 2011

B. Newman, *The Life of Juliana of Cornillon*, in A. Mulder-Bakker, *Living Saints of the Thirteenth Century: The Lives of Yvette, anchoress of Huy; Juliana of Cornillon, author of the Corpus Christi Feast; and Margaret the lame, anchoress of Magdeburg* (*Medieval Women: Texts and Contexts*, 20), Turnhout, 2011, p. 143-302.

Princen en Houbey 2016

C. Princen en K. Houbey, *Heiligen en hun relieken*, in *Ritualia Lossensia. Rituelen en relieken in Loon* (*Loonse Schriften*, 4), Borgloon, 2016, p. 25-39.

Reimer et al. 2013

P. J. Reimer, E. Bard, A. Bayliss, J. W. Beck, P. G. Blackwell, C. B. Ramsey, C. E. Buck, H. Cheng, R. L. Edwards, M. Friedrich, P. M. Grootes, T. P. Guilderson, H. Hafliðason, I. Hajdas, C. Hatté, T. J. Heaton, D. L. Hoffmann, A. G. Hogg, K. A. Hughen, K. F. Kaiser, B. Kromer, S. W. Manning, M. Niu, R. W. Reimer, D. A. Richards, E. M. Scott, J. R. Southon, R. A. Staff, C. S. M. Turney en J. van der Plicht, *IntCal13 and Marine13 Radiocarbon Age Calibration Curves 0–50,000 Years cal BP*, in *Radiocarbon*, 55, 2013, p. 1869-1887.

Reyniers 2014

J. Reyniers, *Het reliekschrijn van Sint-Odilia. Een verborgen parel herontdekt*, Kerniel, 2014.

Reyniers et al. 2018

J. Reyniers, M. Boudin, K. Quintelier en M. Van Strydonck, *The Relics of Saint Odilia in Abbey Mariënlof (Kerniel-Belgium)*, in M. Van Strydonck, J. Reyniers en F. Van Cleven, *Relics @ the Lab. An Analytical Approach to the Study of Relics* (*Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion*, 20), Leuven, 2018, p. 155-203.

Reyniers 2019

J. Reyniers, *Wat zit er in de kist? De inhoud van het Sint-Odilienschrijn van Kerniel wetenschappelijk onderzocht*, in *M&L. Tijdschrift voor Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 38, 6, 2019, p. 18-32.

Sorber, Van Cleven en Van Eenhooge 2010

F. Sorber, F. Van Cleven en S. Van Eenhooge, *Schedelreliken van Herkenrode*, Hasselt, 2010.

Steenwegen 1972

A. Steenwegen, *Ymana van Loon*, in *Limburg. Federatie der Geschied- en Oudheidkundige Kringen van Limburg*, 51, 6, 1972, p. 249-266.

Stof uit de kist 1991

Stof uit de kist. De middeleeuwse textielschat uit de abdij van Sint-Truiden (tent. cat., Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst), Sint-Truiden, 1991.

Strait 1974

P. Strait, *Cologne in the Twelfth Century*, Gainesville, 1974.

Tableau ecclésiastique 1788

Tableau ecclésiastique de la ville et du diocèse de Liège pour l'an 1788, Luik, 1788.

Van Cleven et al. 2018

F. Van Cleven, I. Vanden Berghe, M. Boudin, A. Coudray, J. Bungeneers, V. Hendriks, M. Mees, K. Quintelier, G. Vanden Bosch, M. Van Bos, M. Vandorpe, M. Van Strydonck, L. Watteeuw en I. Bourgeois, *A Box Full of Surprises. Relics Excavated in St. Rumbold's Cathedral (Mechelen, Belgium)*, in M. Van Strydonck, J. Reyniers en F. Van Cleven, *Relics @ the Lab. An Analytical Approach to the Study of Relics* (*Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion*, 20), Leuven, 2018, p. 213-266.

Van Cleven, Reyniers en Ervynck 2019

F. Van Cleven, J. Reyniers en A. Ervynck (red.), *Met maagdelijke blik. De schedelreliken van Herkenrode doorgelicht* (*Scientia Artis*, 17), Brussel, 2019.

Vanden Berghe 2016

I. Vanden Berghe, *The Identification of Cochineal species in Turkmen Weavings; A Special Challenge in the Field of Dye Analysis*, in *Turkmen Carpets. A New Perspective*, vol. 1, Bazel, 2016, p. 303-310 en 333-348.

Vanden Berghe, Gleba en Mannering 2009

I. Vanden Berghe, M. Gleba en U. Mannering, *Towards the identification of dyestuffs in Early Iron Age Scandinavian peat bog textiles*, in *Journal of Archaeological Science*, 36, 2009, p. 1910-1921.

Vanden Berghe en Vandorpe 2018

I. Vanden Berghe en M. Vandorpe, *Analyserapport van de materiaaltechnische studie van de reliekschat van de Kerkfabriek Sint-Odulfus te Borgloon (DI2014.12315)*, onuitgegeven onderzoeksrapport, Brussel, 2018.

Vandenbruaene et al. 2019

M. Vandenbruaene, M. Van Strydonck, M. Boudin en A. Ervynck, *De menselijke resten en hun datering*, in F. Van Cleven, J. Reyniers en A. Ervynck, *Met maagdelijke blik. De reliekenschat van Herkenrode doorgelicht* (*Scientia Artis*, 17), Brussel, 2019, p. 75-92.

Vandegehuchte en Bouve 2004

C. Vandegehuchte en D. Bouve, *Inventaris roerend patrimonium Onze-Lieve-Vrouw-Geboorte basiliek Tongeren*, Tongeren, 2004.

Van Lieshout 1935

H. Van Lieshout, *Rond het reliekschrijn van Sint Odilia*, in *Verzamelde Opstellen. Geschied- en Oudheidkundige Kring van Hasselt*, 11, 1, 1935, p. 1-159.

Van Strydonck 1991a

M. Van Strydonck, *Radiocarbon dating of relics and kindred artefacts*, in *Middeleeuws textiel, in het bijzonder in het Euregiogebied Maas-Rijn. Handelingen van het tweede congres*, Sint-Truiden, 1991, p. 197-212.

Van Strydonck 1991b

M. Van Strydonck, *Radiokoolstof dateringen van materialen afkomstig uit de reliekschat van Sint-Truiden*, in *Stof uit de kist. De middeleeuwse textielschat uit de abdij van Sint-Truiden* (tent. cat., Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst), Sint-Truiden, 1991, p. 106-110.

Van Strydonck et al. 2006

M. Van Strydonck, A. Eryvynck, M. Vandenbruaene en M. Boudin, *Relieken. Echt of vals?*, Leuven, 2006.

Van Strydonck 2017

M. Van Strydonck, *De schat onder de vloer. Archeologische vondst in de Sint-Romboutskathedraal te Mechelen*, in *M&L. Tijdschrift voor Monumenten, Landschappen en Archeologie*, 36, 5, 2017, p. 26-37.

Van Strydonck en Boudin 2019

M. Van Strydonck en M. Boudin, *Dateringsonderzoek van de weefsels*, in F. Van Cleven, J. Reyniers en A. Eryvynck, *Met maagdelijke blik. De reliekschat van Herkenrode doorgelicht* (*Scientia Artis*, 17), Brussel, 2019, p. 169-177.

Watteeuw en Iterbeke 2018

L. Watteeuw en H. Iterbeke (red.), *De Besloten Hofjes van Mechelen. Laatmiddeleeuwse paradijstuinen ontrafeld*, Veurne, 2018.

Zehnder 1985

F. G. Zehnder, *Sankt Ursula. Legende, Verehrung, Bilderwelt*, Keulen, 1985.

Zepperen 1993

Zepperen. Kapitteldorp, Sint-Genovevakerk en laatgotische muurschilderingen, Zepperen, 1993.

Onuitgegeven bronnen**Hasselt, Rijksarchief, toegangsnummer 1363 (Borgloon Kapittel-archief), nr. 222**

Hasselt, Rijksarchief, toegangsnummer 1363 (Borgloon Kapittel-archief), nr. 222: *Registrum Bonorum reddituum et emolumentorum altaris ss. undecim millium virginum in ecclesia collegiata beati Odulphi oppidi lossiensis fiti et fundati* (1655-1796).

Hasselt, Rijksarchief, Sint-Truiden Kerkfabriek Melveren, nr. 18

Hasselt, Rijksarchief, *Sint-Truiden Kerkfabriek Melveren*, nr. 18: inventaris van het archief en de objecten (tot 1914), fol. 86v.

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR :: En 2014, un crâne reliquaire a été découvert dans un autel latéral de l'église Saint-Pantaléon de Kerniel. Une description, cousue sur le textile, indique qu'il s'agirait d'un crâne issu du culte de sainte Ursule et des onze mille vierges. L'enveloppe de la relique est très similaire à celle du crâne reliquaire conservé dans l'église Saint-Odulphe près de Borgloon – des relations pouvant être démontrées visuellement et par datation au carbone 14. Les linges blancs entourant les deux crânes datent de la même période, entre 1480 et 1670. Ceux-ci, tout comme le damas rouge et le velours de soie rouge auraient été appliqués à la même époque. Le velours de soie du crâne de Kerniel est cependant plus récent, situé entre 1680 et 1930, et contient un colorant à base de cochenille mexicaine. Il n'est pas impossible que ce velours ait été usé, endommagé et remplacé au fil des siècles. L'analyse des crânes au carbone 14 ne donne pas une datation typique des reliques de sainte Ursule et des onze mille vierges. La datation du textile est également différente des crânes reliquaires précédemment étudiés à l'IRPA. Le crâne n'aurait pas été attribué aux onze mille vierges à son arrivée à Kerniel. Cette datation inhabituelle doit plutôt trouver son explication dans l'histoire de Borgloon, dont la ville et l'église ont été assiégées et pillées à plusieurs reprises au cours des siècles, ce qui peut impliquer la perte de reliques. Une recherche forcée de reliques (crânes reliquaires) afin de poursuivre un culte pourrait expliquer les différentes datations des crânes et des textiles.

Mots-clés: crâne reliquaire; datation au carbone 14; identification de colorants; Kerniel; sainte Ursule et les onze mille vierges.

NL :: In de Sint-Pantaleonkerk in Kerniel is in 2014 een schedelrelik in een zijaltaar ontdekt. Een beschrijving, vastgenaaid aan het textiel, geeft aan dat het om een schedel uit de cultus van Sint-Ursula en de elfduizend maagden gaat. Het relikomhulsel lijkt sterk op dat van het schedelrelik in de nabijgelegen Sint-Odulphuskerk van Borgloon. Niet alleen visueel maar ook door de radiokoolstofdatering kunnen de verbanden worden aangetoond. Het witte linnen rond beide schedels dateert van dezelfde periode, ergens tussen 1480 en 1670 na Christus. Zowel het witte linnen, het rode damast als het rode zijdefluweel zouden in dezelfde periode rond beide schedels zijn aangebracht. Het zijdefluweel voor de schedel in Kerniel is echter jonger: 1680-1930 na Christus. Voorts geeft de analyse van de kleurstoffen het gebruik van Mexicaanse cochenille aan. Het is niet ondenkbaar dat het zijdefluweel van de schedel in Kerniel doorheen de eeuwen versleten of beschadigd geraakte en vervangen werd. De C14-analyse van de schedels wijst niet op een typische datering voor relieken van Sint-Ursula en de elfduizend maagden. Ook is de datering van het textiel verschillend met de eerder onderzochte schedelreliken in het KIK. Dit doet de vraag oproepen of de schedel niet bij de aankomst in Kerniel de toeschrijving aan de elfduizend maagden kreeg. En zou er voor de ongebruikelijke dateringen eerder een verklaring gezocht moeten worden in de geschiedenis van Borgloon. De stad en diens kerk is doorheen de eeuwen meermaals belegerd en geplunderd, wat het verlies van relieken kan impliceren. Een noodgedwongen zoektocht naar (schedel)reliken om een cultus te kunnen verderzetten zou hierbij de afwijkende dateringen van de schedels en het textiel kunnen verklaren.

Trefwoorden: schedelrelik; radiokoolstofdatering; kleurstofidentificatie; Kerniel; Sint-Ursula en de elfduizend maagden.

EN :: In 2014, a skull relic was discovered in a side altar in St. Pantaleon's Church in Kerniel. A description, sewn to the textile, indicates that it is a skull from the cult of Saint Ursula and the Eleven Thousand Virgins. The relic casing is very similar to that of the skull relic in the nearby Saint Odolphus Church in Borgloon. The relationship can be demonstrated not only visually but also by radiocarbon dating. The white linen around both skulls dates from the same period, somewhere between 1480 and 1670 AD. The white linen, the red damask and the red silk velvet were apparently applied around both skulls during the same period. However, the silk velvet for the skull in Kerniel is younger: 1680-1930 AD. Furthermore, analysis of the dyes indicates the use of Mexican cochineal. It is not inconceivable that the silk velvet of the skull in Kerniel became worn or damaged over the centuries and was replaced. The ¹⁴C-analysis of the skulls does not indicate a dating typical for relics of Saint Ursula and the Eleven Thousand Virgins. The dating of the textile is also different from the skull relics previously examined at KIK-IRPA. This begs the question of whether the skull was perhaps not attributed to the Eleven Thousand Virgins at the time of its arrival in Kerniel. And whether an explanation for the unusual dating should not rather be sought in the history of Borgloon. The city and its church were besieged and looted several times over the centuries, which could imply the loss of relics. An emergency search for (skull) relics in order to be able to continue a cult could explain the deviating datings of the skulls and textile.

Keywords: skull relic; radiocarbon dating; dye identification; Kerniel; Saint Ursula and the Eleven Thousand Virgins.

ISABELLE LECOCQ

Isabelle Lecocq est docteur en Philosophie et Lettres de l'Université de Namur. Depuis 1997, elle travaille à l'IRPA où elle a charge, au sein du département Documentation, d'études et de recherches se rapportant au patrimoine monumental belge, principalement le domaine du vitrail. Ses projets de recherches concernent principalement l'étude des vitraux anciens et modernes dans leur contexte artistique et patrimonial ; elle est aussi impliquée dans de nombreux suivis de chantiers, expertises et études scientifiques mettant en jeu des vitraux. Par ailleurs, Isabelle Lecocq est spécialisée dans diverses matières se rapportant à l'art du ^{xvi}^e siècle dans les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège.

EMMA ANQUINET

Historienne de l'art, Emma Anquinet est spécialisée dans les arts visuels modernes et contemporains. Elle a travaillé à l'IRPA de 2013 à 2019. Elle poursuit actuellement ses recherches sur l'œuvre des artistes modernes et contemporains (comme Suzanne Duchamp) en collaboration avec la Francis M. Naumann Fine Art Gallery (New York) et l'Association Duchamp-Villon-Crotti (Paris).

Jalons de l'histoire et enjeux de l'inventaire photographique des vitraux en Belgique¹

Isabelle Lecocq et Emma Anquinet

L'art du vitrail occupe une place essentielle dans le patrimoine artistique belge. Toutes époques confondues, maints vitraux sont conservés dans des églises, des chapelles, des édifices publics, des musées, et parfois chez des particuliers. Les œuvres les plus familières sont les vitraux monumentaux, composés d'un ensemble de panneaux de verres peints avec des peintures vitrifiables et mis en plomb, maintenus dans la baie par une structure en pierre et en fer. Rarement conservés *in situ*, les verres de petites dimensions et sans plombs, également peints avec des peintures vitrifiables et du jaune d'argent, souffrent d'une relative méconnaissance². Ces verres sont le plus souvent de forme circulaire, ce qui leur a valu l'appellation bien suggestive de « rondels », mais ils peuvent parfois être de forme ovale ou rectangulaire. Plus que toute autre production artistique, les vitraux sont fragiles et peu d'entre eux ont résisté à l'usure du temps, aux destructions occasionnées par les éléments ou par l'homme³. Dès lors, on comprend pourquoi les vitraux les plus anciens sont souvent conservés à l'état de fragments, remisés dans des réserves ou exposés dans des musées, comme les vestiges exhumés lors des fouilles de l'abbaye de Stavelot ou ceux qui ont été découverts lors de

travaux d'aménagements dans les combles du couvent des dominicains de Gand⁴.

Dans la documentation du patrimoine, un intérêt pour les vitraux s'est développé tardivement. Les premières démarches pour offrir un panorama de l'art du vitrail à l'échelle de la Belgique remontent au XIX^e siècle⁵. Dans son mémoire *De la peinture sur verre aux Pays-Bas*, publié à Bruxelles en 1832⁶, le baron Frédéric de Reiffenberg s'attache surtout à la recherche de l'identité de maîtres oubliés et d'ensembles disparus, tout en donnant une description sommaire mais complète des vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule (alors collégiale), avec le relevé systématique des inscriptions⁷. Son ouvrage appelle le renouveau de l'art du vitrail, que le XIX^e siècle connaîtra effectivement, mais il le considère alors comme improbable: « Les vitraux ne répondent plus, quoiqu'on en dise, à nos besoins ni à nos goûts anti-poétiques. Il en est des peintres sur verre comme des architectes improprement appelés gothiques: ils appartiennent à un autre siècle que le nôtre »⁸. En 1860, l'architecte et professeur d'archéologie Edmond Lévy publie une analyse descriptive des vitraux de Belgique⁹. Dans l'introduction, il précise que son but est de « faire comprendre à nos lecteurs cette importance de la peinture sur verre, au triple point de vues de la Religion, des Arts et de l'Histoire ».

1 L'idée de la présente contribution a vu le jour lors de l'actualisation de la documentation photographique de la collection de vitraux des Musées royaux d'Art et d'Histoire, dans le cadre du projet Fenestra de la politique scientifique fédérale belge. Elle s'appuie sur l'expérience de vingt années au sein du département Documentation – Recherche en histoire de l'art de l'IRPA. Les textes ont été rédigés par Isabelle Lecocq sur la base d'échanges avec Emma Anquinet, engagée dans le cadre du projet Fenestra d'octobre 2017 à octobre 2019. Les deux auteurs remercient leurs collègues à l'IRPA qui les ont conseillées et guidées dans la recherche d'informations, principalement Marie-Christine Claes et Erik Buelinckx.

2 Pour les questions techniques et de vocabulaire, voir Blondel 1993.

3 Les risques de dégâts auxquels les vitraux sont couramment exposés sont expliqués et illustrés dans Lecocq et Vanden Bemden 2010, p. 17-42.

4 Voir de Schrijver, Vanden Bemden et Bral 1991.

5 Pour approfondir l'historiographie du vitrail en Belgique, et particulièrement en Flandre, voir Manderyck 2005.

6 de Reiffenberg 1832.

7 *Ibidem*, p. 17-26.

8 *Ibidem*, p. 27.

9 Lévy 1860.



[Fig. 1]

Fragment inédit provenant du cabinet de G. Hagemans (Liège), dessiné par lui-même. Lévy 1860, vol. 2, pl. 2.



[Fig. 2]

Ange tenant une banderole, vers 1230-125 (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. I.A. 9740). X079031.

Son analyse descriptive est précédée de l'essai d'une histoire continue du développement de cet art depuis l'Antiquité jusqu'au milieu du XIX^e siècle, à travers divers pays d'Europe. Des gravures colorées, généralement d'après des dessins du Bruxellois Jean-Baptiste Capronnier, l'un des peintres-verriers les plus renommés de son temps, illustrent l'ouvrage. La deuxième planche de l'ouvrage [fig. 1] est une lithographie d'après un dessin du collectionneur liégeois Gustave Hagemans; le vitrail correspondant [fig. 2], alors propriété de celui-ci, fait maintenant partie des collections de vitraux des Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH, aujourd'hui Musée Art et Histoire, inv. I.A.974).

Durant la première moitié du XX^e siècle, les photographies de vitraux progressent avec l'inventaire de ceux-ci. Des jalons décisifs peuvent être identifiés; ils apportent un éclairage inédit sur ce patrimoine, à une époque cruciale de son histoire, avant le déploiement progressif de son étude systématique, durant la seconde moitié du XX^e siècle, dans le cadre bien connu du projet international du *Corpus Vitrearum*¹⁰.

Le choc de la Première Guerre mondiale et les premiers clichés

Durant la Première Guerre mondiale, alors que la Belgique est placée sous l'autorité allemande, les Allemands entreprennent de photographier le patrimoine et l'art des pays occupés sur le front occidental. Ils réalisent plus de 10 000 clichés, dus pour la plupart à Richard Hamann (1879-1961), professeur d'histoire à Marburg et fondateur des archives photographiques de cette ville¹¹ (Bildarchiv Foto Marburg). De nombreux clichés réaliseront alors illustreront l'étude sur l'art belge¹², en deux volumes, de Paul Clemen (1866-1947), professeur d'histoire de l'art à l'université de Bonn et inspecteur des monuments de la Rhénanie. Ces initiatives sont soutenues par des mobiles complexes dont l'objectivation reste délicate¹³. Clemen expliqua que la démarche avait naturellement été encouragée par la présence d'historiens de l'art allemands en Belgique occupée. Toujours est-il que les réactions en Belgique seront vives et les instances officielles, accusées de négligence, invitées à prendre des

¹⁰ Sur l'histoire du *Corpus Vitrearum* Belgique, voir les publications les plus récentes qui incluent une bibliographie des travaux antérieurs: Vanden Bemden 2003 et Vanden Bemden 2017.

¹¹ Kott et Claes 2018.

¹² Clemen 1923.

¹³ L'histoire des clichés allemands, leur contexte de production et de réception ont été finement analysés par Kott 2006. Voir également Kott et Claes 2018, p. 40-45; Kott 2019.



[Fig. 3]

Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal en prière devant des hosties miraculeuses, 1537 (Bruxelles, cathédrale Saints-Michel-et-Gudule). F000246.

mesures. Cette situation a certainement joué en faveur du développement du service d'inventaire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire durant l'entre-deux-guerres.

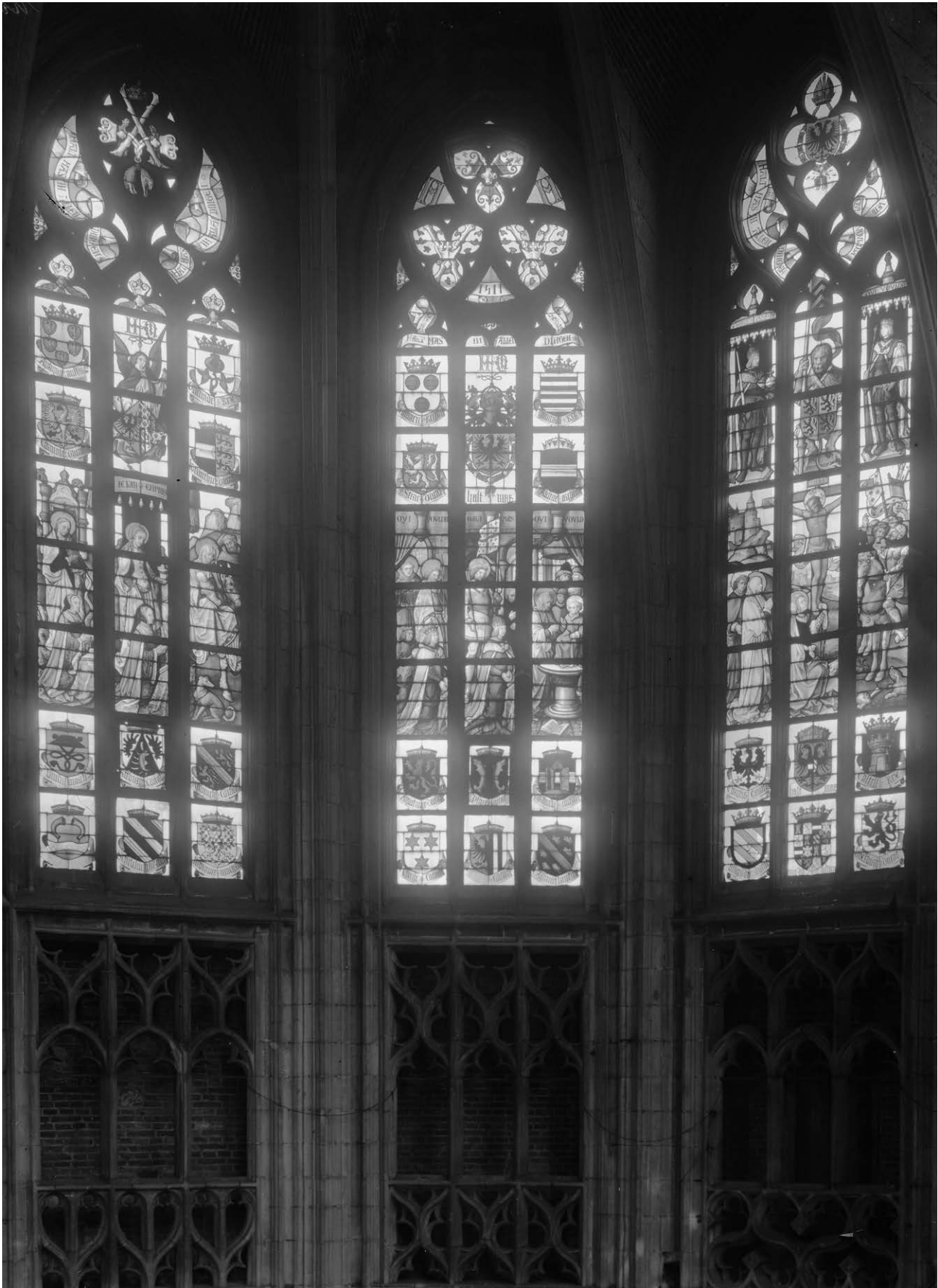
Les négatifs allemands ont été rachetés par les Musées royaux d'Art et d'Histoire. Un accord est conclu le 18 mai 1926: 10 011 clichés sont remis aux MRAH contre la somme de 140 000 marks¹⁴. Enregistrés à partir de 1928, les clichés sont actuellement conservés dans les collections photographiques de l'IRPA et accessibles en ligne¹⁵. Certaines provinces sont particulièrement repré-

sentées: Anvers, le Brabant, le Hainaut et la Flandre-Orientale. Les clichés allemands se distinguent par leurs qualités esthétiques exceptionnelles¹⁶, le soin des cadrages, la qualité de la lumière et la définition dans le détail qui permet pour ainsi dire d'entrer dans l'image. Une série de photographies est dédiée aux vitraux. Ces documents restent d'une qualité inégalée et des sources de premier intérêt pour témoigner de l'état de conservation des vitraux avant la fin de la Première Guerre mondiale. Les prises de vues ont souvent été réalisées avec des chambres techniques qui permettent d'éviter les déformations dues à la perspective. Les Allemands n'ont pas dû être insensibles à l'héritage habsbourgeois (et donc germanique puisque tous les

14 Kott et Claes 2018, p. 178-180.

15 Ressource en ligne de l'IRPA: . Dans les inventaires du *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique*, ces clichés IRPA sont repérables grâce aux dates qui suivent le numéro des négatifs, par exemple «A9930, 1914-1918» pour le vitrail de la Crucifixion de l'empereur Maximilien I^{er} et Philippe le Beau du chœur de la collégiale Sainte-Waudru à Mons.

16 Voir Claes 2018.



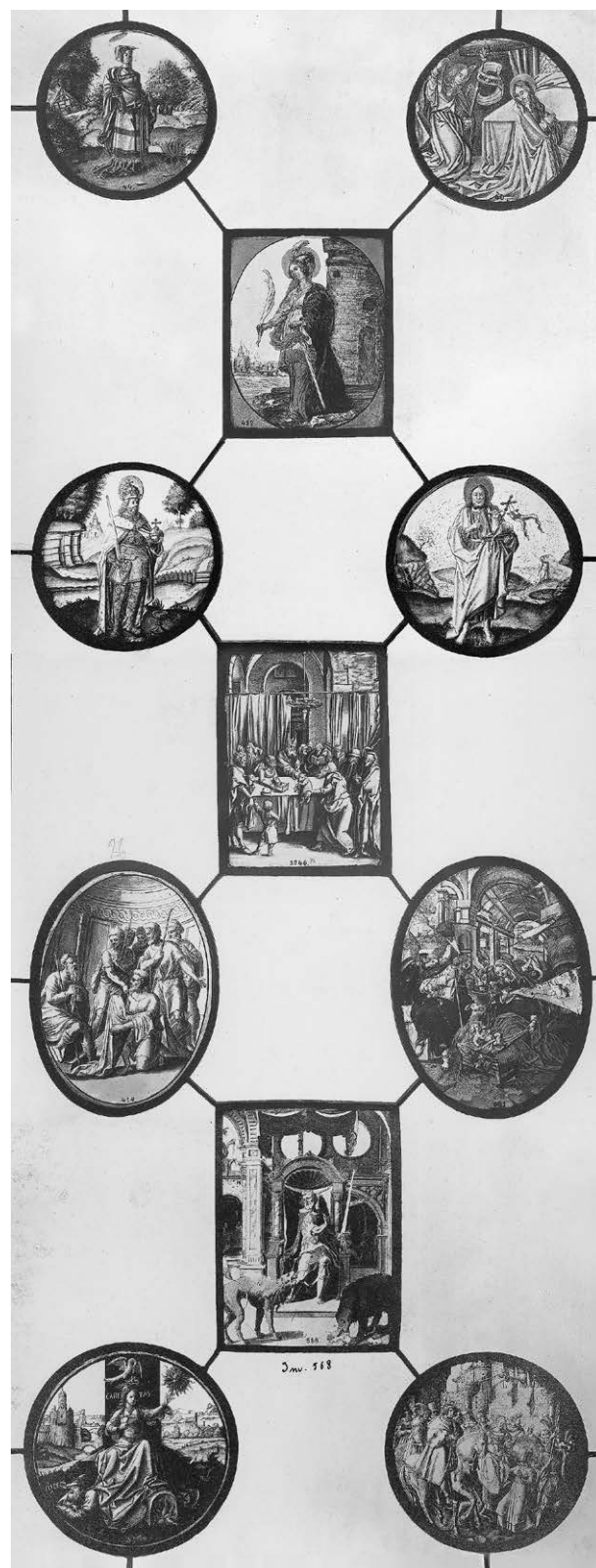
[Fig. 4]

Trois vitraux de l'abside du chœur de la collégiale Sainte-Waudru à Mons, vers 1511. B015237.

empereurs du Saint-Empire romain germanique sont issus de la maison des Habsbourg), particulièrement présent dans les vitraux anciens belges. Les plus remarquables d'entre eux ont ainsi été capturés par l'objectif photographique allemand. Citons par exemple: trois vitraux du chœur de la collégiale Sainte-Waudru à Mons¹⁷ [fig. 4], avec les portraits de Marie de Bourgogne et Marguerite d'Autriche associés à la Fuite en Égypte, ceux de Maximilien d'Autriche, Philippe le Beau et François devant la scène du Christ au temple retrouvé par ses parents et, enfin, Maximilien et Philippe le Beau représentés au-dessus de la scène de la Crucifixion, dans le vitrail de la baie axiale de l'abside, situé à l'extrême droite. Évoquons également l'Adoration des Hosties miraculeuses par Charles Quint et Isabelle de Portugal dans le bras nord du transept de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule¹⁸ [fig. 3].

Les prises de vues du Service de la documentation belge

Un atelier photographique est créé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire en 1900¹⁹, à un moment clé de leur histoire. Dès son accession au poste de conservateur en chef, en 1898, Eugène Van Overloop (1847-1926) déploie toute son énergie pour faire des Musées un établissement de recherche scientifique. À cette fin, il confie les différentes sections des Musées à des spécialistes jeunes et brillants, dont Jean Capart (1877-1947), qui prendra sa succession en 1925. Il développe également différents services et outils pour documenter et encadrer l'étude des collections, dont une bibliothèque et un bulletin. L'atelier photographique sera épaulé à partir de 1920 par le Service de la Documentation belge dans lequel il sera incorporé en 1943²⁰. La création d'un tel service rencontrait la demande pressante de prise en charge de manière systématique et structurée de l'inventaire photographique du patrimoine belge, dont l'actualité avait montré la nécessité. Les Musées sont les bénéficiaires naturels du nouveau service. La collection de vitraux est photographiée systématiquement pour la première fois en 1924. Des montages de prises de vues réalisés à cette occasion [fig. 5] permettent de reconstituer des dispositifs de présentation des rondels, rectangles et ovales, qui représentent une partie essentielle de la collection alors visible dans les salles.



[Fig. 5]

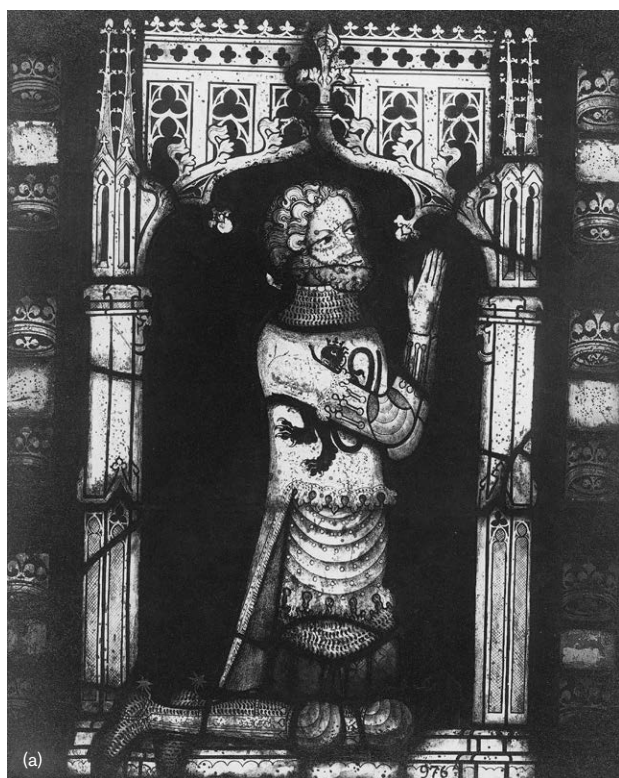
Onze médaillons et petites peintures sur verre des MRAH (xvi^e et xvii^e siècles), de bas en haut et de gauche à droite : Marie-Madeleine (inv. I.A. 44), Annonciation (I.A. 40), sainte Barbe (inv. I.A. 412), Charlemagne (inv. I.A. 37), saint Jean-Baptiste (inv. 2240), l'Offrande de Joachim repoussée (inv. I.A. 2246D), les fils de Jacob remettent à celui-ci la tunique ensanglantée de Joseph (inv. I.A. 414), la Nativité (inv. I.A. 691), la Justice (inv. I.A. 568), la Charité (inv. I.A. 411), une scène de l'histoire de Grisélidis (inv. I.A. 36). Photomontage B005463, B005464, B005466 et B005469.

¹⁷ Voir Vanden Bemden 2000, p. 89-148 (répertoires n^{os} 1, 2, 4).

¹⁸ Voir Helbig et Vanden Bemden 1974, p. 67-76.

¹⁹ Les Musées royaux d'Art et d'Histoire ont été créés en 1835 sous le nom de «Musée d'Armes anciennes, d'Armures, d'Objets d'art et de Numismatique»; en 1847, ils deviennent le «Musée royal d'Armures, d'Antiquités et d'Ethnologie», renommés successivement «Musées royaux des Arts décoratifs et industriels» en 1889, «Musées royaux du Cinquantenaire» en 1912, et finalement «Musées royaux d'Art et d'Histoire» en 1929 (voir Deltour-Levie et al. 1985). Pour éviter toute confusion, l'institution est désignée sous son nom actuel dans le présent article.

²⁰ Coremans 1945, p. 1.



[Fig. 6]

Panneau de vitrail représentant Guillaume II comte de Namur, vers 1350 (Bruxelles, MRAH, inv. I.A. 976 A).

(a) Vue d'ensemble du panneau. B005543.

(b) Détail du revers avec verres corrodés. B021854.

En 1934, un laboratoire de recherches physico-chimiques est fondé par Jean Capart et associé aux services photographiques, avec une direction unique. Jean Capart place à la tête de ce laboratoire un jeune docteur de l'ULB qui vient d'obtenir sa thèse en chimie, Paul Coremans (1908-1965). Le conservateur de la collection de vitraux, l'attaché Jean Helbig (1895-1984), se tourne naturellement vers ce laboratoire dans son effort de mieux comprendre le processus de corrosion de vitraux anciens²¹, dont les mécanismes demeuraient alors encore nébuleux. Ce phénomène est observé par Jean Helbig sur les vitraux de la collégiale des Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht et sur des vitraux monumentaux de la collection des Musées: l'ange à la banderole [fig. 2], le plus ancien panneau de vitrail monumental conservé et exposé en Belgique, et deux panneaux représentant Guillaume II comte de Namur et son épouse Jeanne de Harcourt (inv. I.A. 976A et B). Dans sa phase avancée, le phénomène de corrosion se manifeste par des cratères et des plages de verre dévitrifiées et partiellement opacifiées par des produits de corrosion qui prennent la forme d'une poudre blanchâtre. C'est sur la nature de cette poudre blanchâtre que Jean Helbig ques-

tionne Paul Coremans. Les services photographiques des Musées prennent des vues de détail du revers du panneau [fig. 6]; celles-ci illustrent une contribution de Helbig dans le bulletin des Musées, avec un titre bien suggestif, *L'Envers de vieux vitraux*²².

Deux fabuleuses opportunités dans l'urgence: la documentation photographique des œuvres d'art et la dépose des vitraux anciens durant la Seconde Guerre mondiale

Face à la perspective d'une deuxième guerre qui se profile comme inévitable, des mesures d'urgence sont prises pour l'inventaire et la conservation du patrimoine, avec l'appui notamment de la Commission royale des Monuments et des Sites²³. Stan Leurs, professeur à l'université de Gand, et Joseph Muls, directeur général des Beaux-Arts, confient aux musées le soin de réaliser un inventaire photographique du patri-

²¹ Bruxelles, IRPA, Archives, dossier IRPA 2L123 (Brux. MRAH. M.J. Helbig. Vitraux Anderlecht).

²² Voir Helbig 1941. À noter que Jean Helbig publie régulièrement sur les vitraux de la collection et toutes ses contributions sont illustrées de photographies des Services photographiques des Musées.

²³ Voir Carton de Wiart et al. 1939.



[Fig. 7]

Mission photographique à l'église Saint-Jacques d'Anvers (juin 1942), transport de la tour d'échafaudage sur une charrette. B032194.

moine culturel belge²⁴. Paul Coremans commente²⁵: « [...] en 1940, la Belgique, si riche cependant en trésors d'art, n'en possédait aucune documentation photographique et iconographique réellement appréciable [...]. Si ces trésors étaient détruits ou en partie abîmés par suite de faits de guerre, leur reconstitution et leur étude deviendraient pratiquement impossibles. C'est la raison essentielle pour laquelle le Professeur J. Capart, alors conservateur en chef de nos musées, me demanda, dès mon retour de l'armée, en juin 1940, de sacrifier mes recherches physiques et chimiques, pour me consacrer essentiellement à l'établissement de la documentation photographique de nos œuvres d'art, à l'instar de l'initiative prise dans d'autres pays, comme la Grande-Bretagne, la France, la Hollande, l'Espagne et l'Allemagne. »

Des clichés témoignent de l'ingéniosité développée pour photographier les œuvres d'art *in situ*, dans l'église Saint-Jacques d'Anvers en 1942 [fig. 7], comme cette image pittoresque de la tour d'échafaudage transportée sur une charrette [fig. 8].

Des mesures pour protéger les œuvres d'art des bombardements sont prises dès l'été 1940 par le Service de la Protection des monuments historiques (SMH) en collaboration avec le Commissariat général à la Protection aérienne passive (CGPAP)²⁶. Le Service de la Protection des monuments historiques était dirigé par le professeur Leurs, assisté pour l'occasion par l'architecte Max Winders. Jusqu'à son transfert en février 1944 à la Commission consultative pour la protection des monuments et des œuvres d'art, il dépendait du Commissariat général à la Restauration du Pays (CGRP).

Pour éviter des catastrophes comme la destruction des vitraux de la cathédrale de Reims qui avait marqué les esprits dans le monde entier, les vitraux anciens des églises belges sont déposés. Complexe, l'entreprise ne s'improvise pas; elle est précédée par le repérage des œuvres. Des cahiers des charges précis ont été établis pour sélectionner les ateliers compétents pour réaliser les tâches dans les délais impartis. Le Service de la Documentation belge a suivi les opérations. Ce service, alors dirigé par Paul Coremans, a organisé des prises de vues des vitraux; l'architecte Max Winders en livre un témoignage unique et d'une rare concision²⁷:

²⁴ Voir Coremans 1945, p. 1-2 et Demeter 2004, p. 164-165. Stéphane Demeter remarque que les efforts conjoints de Leurs et de Coremans pour organiser et mettre en œuvre une mission officielle d'inventaire peuvent « être classés dans la catégorie des actes de résistance à l'occupation ».

²⁵ Coremans 1945, p. 1. Ce témoignage est également repris dans la publication *La Belgique sous les bombes 1940-1945, Commissariat général à la protection aérienne passive*, Bruxelles, s.d., p. 80.

²⁶ Coremans 1946.

²⁷ Winders 1943. Je remercie Marie-Christine Claes qui m'a fait connaître ce témoignage de Max Winders.



[Fig. 8]

Mission photographique à l'église Saint-Jacques d'Anvers (juin 1942), tour d'échafaudage et appareil photographique. B031139.

« Nous pouvons noter avec satisfaction qu'en Belgique, notwithstanding l'absence de matériel spécial pour nos travaux de dépose, encore en cours actuellement, aucun accident ni dégradation ne furent enregistrés. Le mérite en revient à ces artisans modestes qui, au cours des hivers très rigoureux de 1940-41-42 et dans des circonstances atmosphériques parfois très pénibles, travaillèrent sans répit, au haut de leurs échafaudages extérieurs, à soustraire une partie importante de notre patrimoine artistique à d'éventuelles futures destructions. Les vitraux enlevés, descendus panneau par panneau et placés dans l'atelier aménagé à cet effet dans une des dépendances de l'église, y sont vérifiés, les plombs et leur soudure réparés et ensuite placés verticalement, par série de huit vitraux, dans des caisses en bois, façonnées à dimensions appropriées. Les panneaux sont séparés entre eux par des feuilles de carton ondulé. Chaque caisse est ensuite marquée de deux chiffres se rapportant aux vitraux contenus dans la caisse et à la verrière dont ils proviennent. Ces indications sont reportées sur un dessin et sur des photographies de chaque vitrail, de façon à éviter ultérieurement toute erreur dans le repérage, lors de la remise en place. Ces documents, établis en triple expédition, reposent en des mains différentes: au Commissariat Général, à l'église intéressée et chez le dirigeant du travail. Par mesure complémentaire de précaution, inspirée par

certaines destructions partielles de vitraux, notamment à Saint-Léonard, chaque vitrail est photographié en noir et en couleurs, d'abord sur place avant son enlèvement, ensuite par partie, chaque panneau étant photographié isolément au moment de sa vérification et de sa restauration à l'atelier d'emballage. Ces documents, d'une valeur documentaire incontestable, précieuse pour le cas de destruction partielle, iront enrichir nos archives et les éléments d'études de notre Musée du Cinquantenaire, de nos Instituts iconographiques, de nos Universités et Académies. Il m'est agréable et m'en fais ici un devoir, de rendre hommage au dévouement et à la compétence de M. Coremans, l'érudit directeur des Laboratoires des Musées royaux qui, en dehors de la documentation que j'établis personnellement, assume le soin de la reproduction de nos vitraux d'art. L'expérience de la guerre mondiale et celle de la guerre actuelle montrent, que sauf le cas où les fronts parviennent à se stabiliser et où les terrains d'opérations se trouvent pilonnés par d'incessants et puissants bombardements, entraînant parfois une destruction complète contre laquelle une protection n'est pratiquement réalisable, les incendies provoquent plus de dégâts et de pertes irréparables que les effets de l'explosion d'obus brisants isolés de petits calibres. »

Les panneaux sont photographiés un à un à partir de novembre 1940 sur des clichés 13 × 18 cm. 6095 négatifs ordinaires et 300 photographies couleur sont enregistrés pour l'ensemble des lieux²⁸:

- « 1940-41 : la cathédrale et Saint-Jacques d'Anvers, la collégiale de Bruxelles, Saint-Pierre d'Anderlecht et Sainte-Catherine d'Hoogstraeten (seulement 152 panneaux), soit au total 2925 négatifs;
- 1942 : la collégiale de Mons, Saint-Jacques, Saint-Martin, Saint-Antoine, Saint-Servais et la chapelle de l'hôpital de Bavière à Liège; Saint-Eustache de Sichem, la chapelle du château de la Folie d'Écaussinnes et Sainte-Catherine d'Hoogstraten (115 autres panneaux), au total de 2413 négatifs.
- 1943 : la cathédrale de Liège et Sainte-Catherine d'Hoogstraeten (encore 163 panneaux), au total 757 négatifs. »

La dépose des vitraux anciens a été presque complète. Tous les panneaux d'une série de vitraux anciens ont été déposés, à quelques exceptions près: des fragments dans l'église de Foy Notre-Dame²⁹, un vitrail dans l'église Saint-Martin de Landelies³⁰, un vitrail monumental conservé dans la chapelle d'une habitation

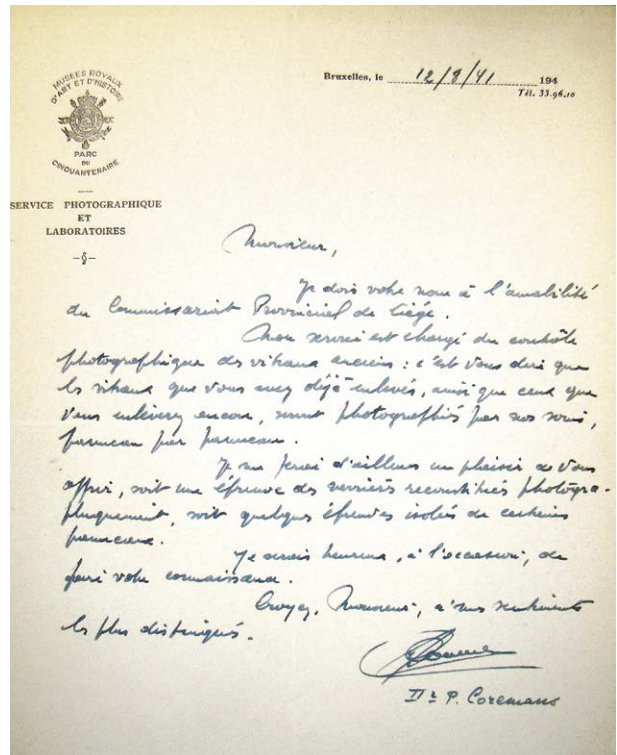
²⁸ Coremans 1945, p. 5.

²⁹ Trois panneaux avec des fragments d'une Vierge à l'Enfant, une inscription et des armoiries (voir Lecocq 2011, p. 705-711).

³⁰ Vitrail avec le Christ, un donateur et saint Hubert, donné par Hubert de Corswarem, 1550 (voir Lecocq 2011, p. 201-210).

privée, des fragments dans la chapelle de Bourgogne à Anvers³¹, un vitrail dans l'église Saint-Mort de Huy³² et des panneaux de vitraux anciens de l'église de Bouvignes³³. Cela tenait sans doute à la méconnaissance de certains de ces vitraux, dont la datation n'était pas toujours clairement établie et qui n'étaient pas repris dans la liste des « principaux vitraux » (1939) publiée par la Commission des Monuments et des Sites³⁴. À moins qu'ils n'aient pas été jugés suffisamment importants. La dépose des vitraux anciens était déjà assez difficile à mettre en œuvre et a parfois été réalisée *in extremis*.

La dépose et les prises de vues doivent être soigneusement coordonnées. Les services de Coremans se manifestent auprès des administrations et des ateliers chargés de la dépose des vitraux en les informant de leur tâche de « contrôle photographique des vitraux anciens »³⁵ [fig. 9] par des prises de vues, panneau par panneau, des vitraux déposés ou dont la dépose est imminente. En guise de remerciement, Coremans s'engage à remettre des épreuves des verrières reconstituées photographiquement ou des vues isolées de certains panneaux. Préalablement aux prises de vues, il s'assure des modalités d'entreposage dans chaque atelier afin de vérifier la possibilité de la tâche. Cette précaution n'est pas inutile : des opérations techniques peuvent compromettre la prise de vues, comme à Liège, où le maître verrier Osterrath « par mesure spéciale de protection, colle du papier sur tous les panneaux avant de les enlever afin d'empêcher absolument tous les fragments de verre de se détacher et de tomber »³⁶. Cette mesure qui empêche la photographie des panneaux après leur dépose est finalement abandonnée. L'atelier Osterrath s'est sans doute limité à coller des papiers aux endroits où cela était nécessaire, afin d'éviter la perte de fragments. Maintes photos témoignent de cette pratique [fig. 10]. Avant que des photographes ne soient envoyés dans les provinces, sous la supervision de Coremans et de ses collaborateurs, divers points doivent être réglés, comme la confection de tables lumineuses et les modalités d'exécution du travail³⁷. En juillet 1942, pour s'entendre avec les ateliers Osterrath, Coremans envoie à Liège Janssens de Varebeke « qui a



[Fig. 9]

Lettre adressée par Paul Coremans aux ateliers Osterrath en date du 12 août 1941, au sujet de l'enlèvement des vitraux anciens (Liège, Grand Curtius, Fonds d'archives de l'atelier Osterrath, dossier 102).

effectué le clichage des vitraux de Bruxelles »³⁸.

L'atelier Osterrath met à la disposition de l'opérateur un ouvrier qui a notamment assuré la manipulation des panneaux et leur placement sur châssis lumineux. Le remboursement de ces frais, soit la somme de 2760 francs pour 303 heures de prestation, est demandé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire³⁹ – remboursement qui a posé quelques difficultés et a amené l'atelier à justifier le tarif horaire demandé, estimé trop onéreux⁴⁰ :

« Nous n'avons pas dans nos ateliers de manœuvre et si nous en avons eu, nous n'aurions pas voulu lui confier la manipulation extrêmement délicate des panneaux anciens. Nous avons donc confié le travail à un jeune ouvrier dont le travail constitue pour nous un rapport. Il ne nous semble donc pas équitable de ne compter que le salaire payé sans aucune prise de bénéfice et sans compter des multiples tâches que représentent pour nous l'assurance ouvrière, les allocations familiales, les caisses de pension et de congé payé ainsi que l'avance du paiement des salaires. En outre nous n'avons pas tenu compte du temps que la photographie

31 Voir Helbig 1961, p. 191-197.

32 Vitrail aux armes des familles Favilhon et Pailhe, vers 1630-1650 (voir Lecocq 2011, p. 467-473).

33 Panneaux de vitrail avec la Crucifixion, don de Lambert Bocquiat et Jehenne Noizet, 1562 (voir Lecocq 2011, p. 691-700).

34 Liste établie par la Commission royale des Monuments et des Sites, en collaboration avec Jean Helbig. Voir Carton de Wiart et al. 1939, p. 209-224.

35 Liège, Grand Curtius, Fonds d'archives de l'atelier Osterrath, dossier 102, Liège, enlèvement des vitraux anciens, lettre adressée par Paul Coremans aux ateliers Osterrath, le 12 août 1941.

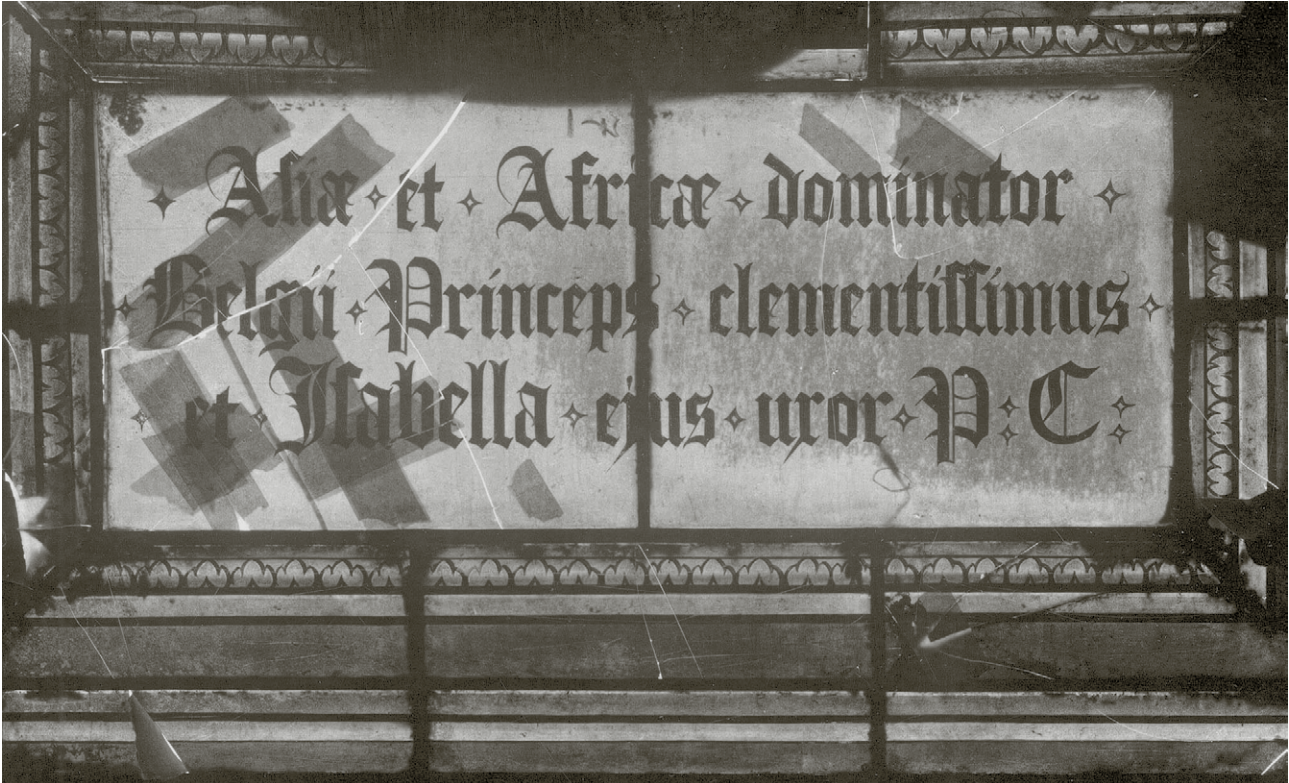
36 *Ibidem*.

37 Des dossiers d'archives des photographes conservés à l'IRPA témoignent parfois des détails pratiques, comme celui du photographe François Delpire (dossier 451, 1938-1948) qui adresse à Coremans le 19 avril 1941 le devis pour la confection d'une caisse lumineuse pour photographier des vitraux.

38 Liège, Grand Curtius, Fonds d'archives de l'atelier Osterrath, dossier 102, Liège, enlèvement des vitraux anciens, lettre adressée par Paul Coremans aux ateliers Osterrath, le 14 juillet 1942.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*.



[Fig. 10]

Panneau déposé et dont les pièces et fragments sont maintenus avec de l'adhésif, vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. A020007.



[Fig. 11 a et b]

Détails de la Vierge (a) et de saint Jean (b) du Calvaire de l'église Saint-Eustache de Zichem, 1387-1398. A034623 et A034625.

a fait perdre aux autres ouvriers occupés à l'entreprise d'enlèvement des vitraux tant pour l'emballage souvent retardé et la fermeture des caisses que pour les recherches à faire quand il fallait recommencer la photo manquée ou insuffisante d'un panneau.»

Finalement, Osterrath obtient gain de cause auprès

de la Défense aérienne passive qui lui demande de porter ces frais au décompte final réglant la liquidation des travaux.

Les prises de vues retardent la fermeture des caisses et prolongent le délai d'exécution de la mission. Par



[Fig. 12]

Vue d'ensemble du Calvaire de l'église Saint-Eustache de Zichem, 1387-1398. B180257.

ailleurs, des prises de vues en couleur sont réalisées pour une sélection de panneaux, par un autre photographe semble-t-il. L'identité des acteurs de ces campagnes photographiques est parfois révélée par des archives⁴¹ : le photographe Prosper Loosen photographie en 1942 le vitrail du Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean de l'église Saint-Eustache de Zichem⁴² [fig. 11]. Ce Calvaire est alors déposé et une vue d'ensemble ne peut être réalisée qu'en 1959 [fig. 12].

Une fois les photos prises, la tâche n'est pas encore terminée. Les clichés doivent être numérotés, assemblés et indexés, comme le relève Max Winders (cf. supra). Sur une photo prise aux MRAH [fig. 13], l'on observe l'équipe de Paul Coremans en train de constituer des

plans d'assemblage pour les photos des différents panneaux de vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. On est frappé par la jeunesse de l'équipe que Paul Coremans commentait de la sorte⁴³ :

« Plus de 70 % de tous nos agents sont âgés de moins de trente ans, ce qui peut paraître exceptionnel, voir[e] excessif, d'autant que nous avons favorisé tout spécialement l'entrée de "jeunes". Que l'on se souvienne cependant qu'un manque d'expérience pratique – je pense ici surtout aux collaborateurs scientifiques – peut être compensé par un plus grand enthousiasme et une plus grande application. Que l'on songe aussi que leur incorporation chez nous les mettrait à l'abri du travail obligatoire en Allemagne. Ce fut là certainement pour Mr. H. Lavachery, Conservateur en chef de nos

41 Bruxelles, IRPA, *Dossiers d'archives des photographes*, dossier 495 (Prosper Loosen, 1938-1948).

42 Voir Helbig 1961, p. 61-71.

43 Coremans 1945, p. 2. Voir également Piron 2013.



[Fig. 13]

Réalisation par le Service de Documentation photographique des MRAH des montages photographiques des vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule (1941).

Musées depuis fin 1942, et pour moi-même, la base de nos soucis et de nos ennuis journaliers. »

Le conservateur de la collection de vitraux des MRAH, Jean Helbig, ne semble pas avoir été impliqué directement dans l'organisation des missions photographiques de vitraux. Il a pourtant collaboré avec la Commission royale des Monuments et des Sites à l'établissement d'une liste « des principaux vitraux » existant dans chaque province et adressée aux gouverneurs provinciaux en octobre 1939⁴⁴. En 1943, quatorze ans après son entrée aux MRAH en tant que membre du personnel administratif (1929), huit ans après avoir présenté sa thèse de doctorat à l'université de Liège et avoir été nommé « attaché », il publie le premier volume de son monumental inventaire des vitraux anciens, *De Glasschilderkunst in België, Repertorium en Documenten*⁴⁵. L'ouvrage est illustré de plus de 262 planches dont 210 composées de clichés des Services photographiques des Musées. C'est en tant que « délégué par le Commissariat Général à la Restauration du Pays pour l'étude archéologique des vitraux » que Jean

Helbig se rend à plusieurs reprises chez Osterrath pour examiner des panneaux anciens⁴⁶. Il s'intéresse particulièrement aux vitraux de la basilique Saint-Martin de Liège [fig. 14]. Un point d'iconographie l'intéresse : la confirmation éventuelle de l'emploi « d'un verre coloré ou couche de grisaille plus épaisse » pour représenter le roi mage noir Balthazar⁴⁷.

Après la Libération, d'octobre 1944 à fin mars 1945, les bombes volantes causent encore maints dégâts, surtout dans les régions d'Anvers et de Liège et l'on déplore encore des pertes, comme les vitraux des XIX^e et XX^e siècles de la cathédrale Saint-Paul à Liège, qui n'avaient pas été déposés⁴⁸. Les seuls témoins de l'existence de ces vitraux sont des clichés allemands de 1917-1918 [fig. 15] et des documents préparatoires à leur exécution conservés dans les archives Osterrath déposées au Grand Curtius à Liège et Capronnier à Louvain, au KADOC. Après la fin des hostilités et après restauration, les vitraux anciens

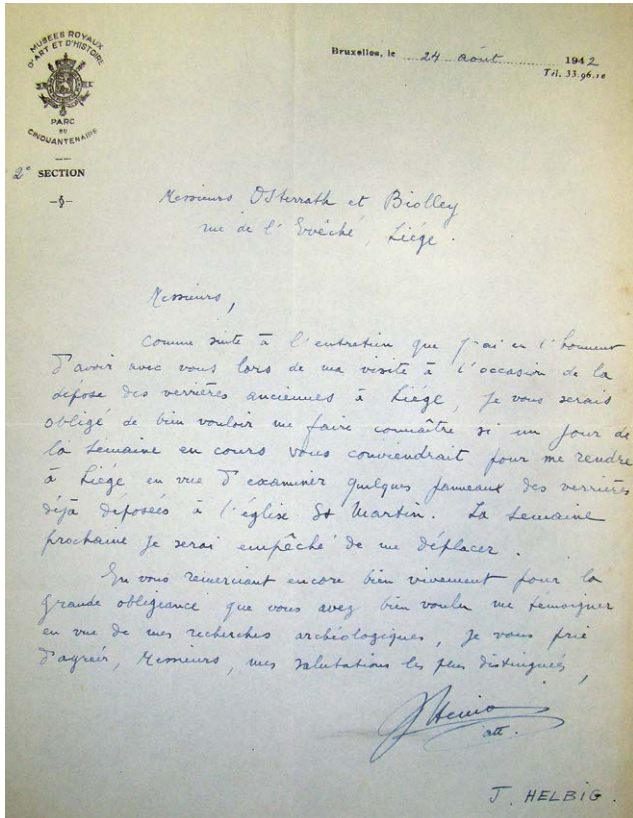
44 Voir Carton de Wiart et al. 1939, p. 209-224.

45 Helbig 1943 et 1951.

46 Liège, Grand Curtius, *Fonds d'archives de l'atelier Osterrath*, dossier 102, Liège, enlèvement des vitraux anciens, lettre du 21 juillet 1942 adressée par Jean Helbig à Joseph Osterrath.

47 Liège, Grand Curtius, *Fonds d'archives de l'atelier Osterrath*, dossier 102, Liège, enlèvement des vitraux anciens, lettre du 7 octobre 1942 adressée par Jean Helbig à André Biolley.

48 Voir Lecocq 2016, p. 35-47.



déposés ont été progressivement remplacés jusque vers 1947-1948. Un problème critique d'effacement de grisaille sur certains verres des vitraux du chœur de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule est résolu grâce à un complément de dessin peint sur des verres de doublage d'après des photos dont le tirage dans des conditions particulières a permis de retrouver le tracé du dessin disparu [fig. 16]. Les clichés ont été fournis en février 1947 par Paul Coremans à Jean Helbig qui le remercie pour « l'exécution de ces documents, fort utiles aux restaurateurs des verrières »⁴⁹.

Entre 1940 et 1944, ce sont au total 110 828 prises de vues effectuées par les photographes des Musées et 47 640 clichés achetés qui ont enrichi les archives photographiques. Outre les vitraux et les cloches, des

49 Bruxelles, IRPA, Archives, dossier IRPA 2L123 (Brux. MRAH. M.J. Helbig).

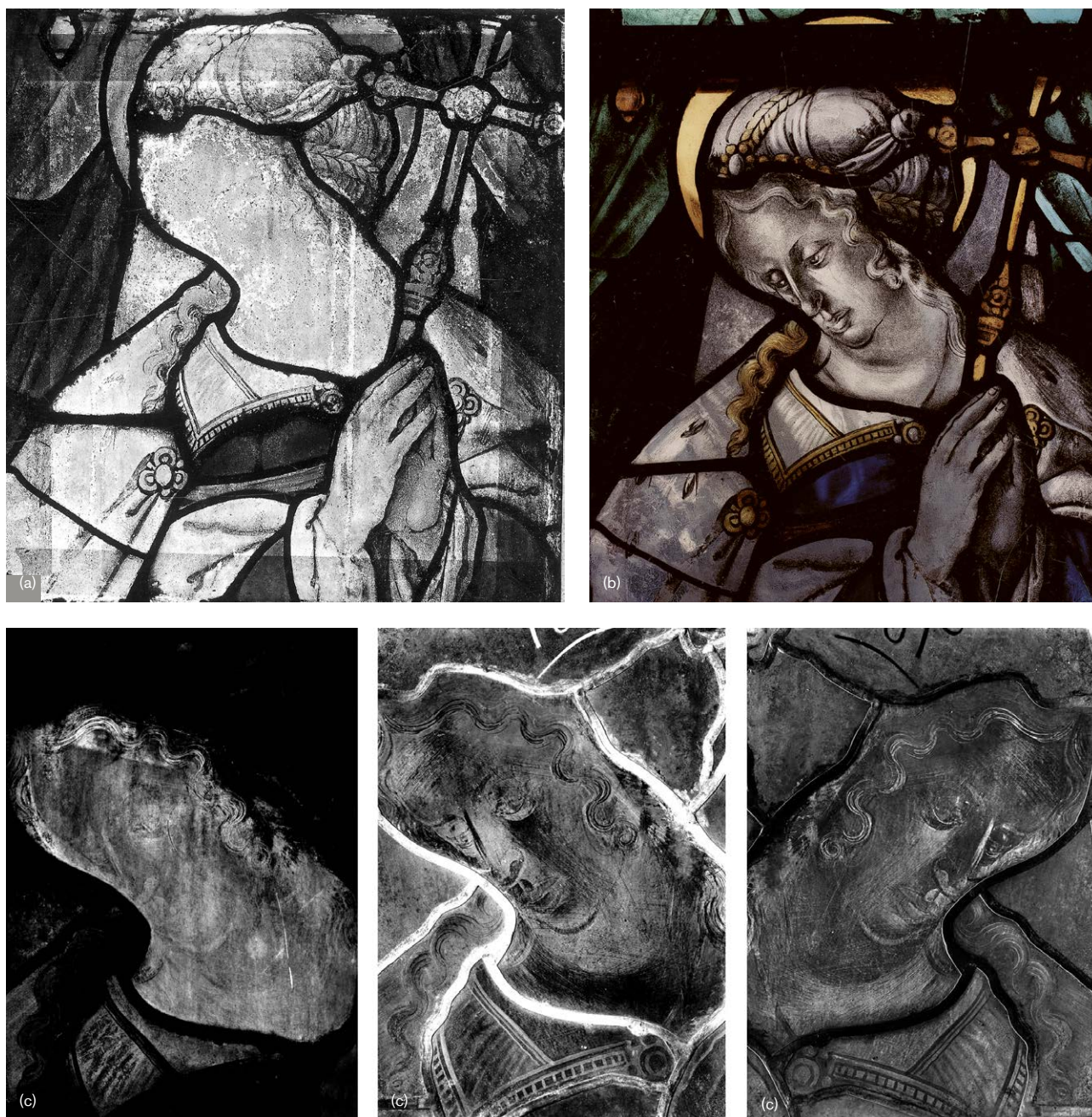
[Fig. 14]

Lettre du 24 août 1942 adressée par Jean Helbig aux ateliers Osterrath et Biolley au sujet de l'étude des vitraux de Saint-Martin (Liège, Musées du Grand Curtius, Fonds d'archives de l'atelier Osterrath, dossier 102, Liège, enlèvement des vitraux anciens).



[Fig. 15]

Vue du chœur et de la face orientale du transept de la cathédrale Saint-Paul de Liège. B019124.



[Fig. 16]

Tête de sainte Marguerite du vitrail d'un prince et d'une princesse du chœur de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule.

(a) État en 1941. A020555.

(b) État en 2000. KM010670.

(c) Photographies spécialement tirées pour mettre en évidence le dessin effacé. Photomontage L1827-31B.

monuments anciens et des objets d'art en général ont été photographiés, à commencer par les œuvres d'art mises en sécurité au château de Lavaux-Sainte-Anne. Tous domaines confondus, l'intérêt s'est porté sur les œuvres d'art antérieures à 1840, avec des exceptions majeures, comme le Palais de Justice⁵⁰. Outre les édi-

fices publics civils et religieux, les châteaux et demeures privés ont été pris en compte, comme le domaine d'Enghien dont la chapelle conserve également des vitraux anciens, photographiés par un dénommé Arnou⁵¹. L'attention a également été portée sur divers musées du pays, dont plusieurs ont également des

⁵⁰ Coremans 1945, p. 4.

⁵¹ IRPA, Dossier des photographes, dossier 434 (photographe Arnou, 1938-1948).



[Fig. 17]

Fragment de vitrail avec inscription et millésime 1720, Verviers, Musée communal). B096429.

vitraux, comme les musées communaux de Huy et de Verviers [fig. 17].

Après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle opportunité se présente, nourrie par une autre urgence, cette fois interne et liée à la dynamique de l'évolution de la société et de la religion. Cette tâche est portée par un nouvel établissement fédéral, l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), officiellement fondé par arrêté royal le 17 août 1957, sur la solide assise du Service photographique et des Laboratoires d'études physico-chimiques, déjà détachés des Musées en 1948 pour former une nouvelle institution scientifique les Archives centrales iconographiques d'Art national (ACL)⁵².

L'IRPA et le répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique (depuis 1967)

Une dizaine d'années après sa création, le jeune institut est investi d'une mission essentielle. En 1967, le ministre de la Justice et des Cultes lui confie la tâche d'établir un répertoire photographique du mobilier des églises et des chapelles de la Belgique. Comme l'a bien cerné et exprimé une des protagonistes de l'aventure⁵³, le contexte de cette entreprise était vague et l'objectif difficile à circonscrire, puisque le travail concernait aussi bien des objets que des meubles, dont certains étaient immeubles par destination. Par ailleurs, les limites et les objectifs des campagnes photographiques ont le plus souvent été définis au cas par cas, en prenant en compte les situations particulières des lieux et les attentes des gestionnaires et des administrations locales. Loin d'avoir créé une disparité, ces modalités d'exé-

tion assurent une variété et un équilibre dans les informations récoltées sur le terrain.

Le vitrail ancien avait déjà été couvert systématiquement, avec quelques exceptions. Ce sont maintenant les vitraux des XIX^e et XX^e siècles qui entrent dans la photothèque, mais avec des lacunes certaines : ce patrimoine commence alors seulement à susciter l'intérêt et ce sont encore et toujours les compositions historicistes qui retiennent l'attention. Les techniques plus modernes du vitrail, comme les « dalles de verre » sont à peine représentées. Une étape décisive sera franchie avec l'introduction des clichés en couleur et, ensuite, l'apparition du format numérique qui d'abord concurrence l'argentique avant de le supplanter. L'évolution n'est pas aisée à suivre et les premières missions photographiques réalisées sur support numérique ne sont pas sans déboires⁵⁴.

L'ordinaire des missions photographiques

Au fil de missions diverses, l'inventaire photographique croît régulièrement, tous types de patrimoines confondus. Mais les moyens financiers et humains sont limités et les priorités dépendent des circonstances. Dans la mesure du possible, en fonction des informations qui leur sont accessibles et de la disponibilité des photographes et des agents chargés de la logistique, les historiens de l'art s'efforcent de saisir les opportunités ou de réagir aux urgences. La situation était bien exposée par Raphaël Vande Walle et son constat est toujours d'actualité⁵⁵ :

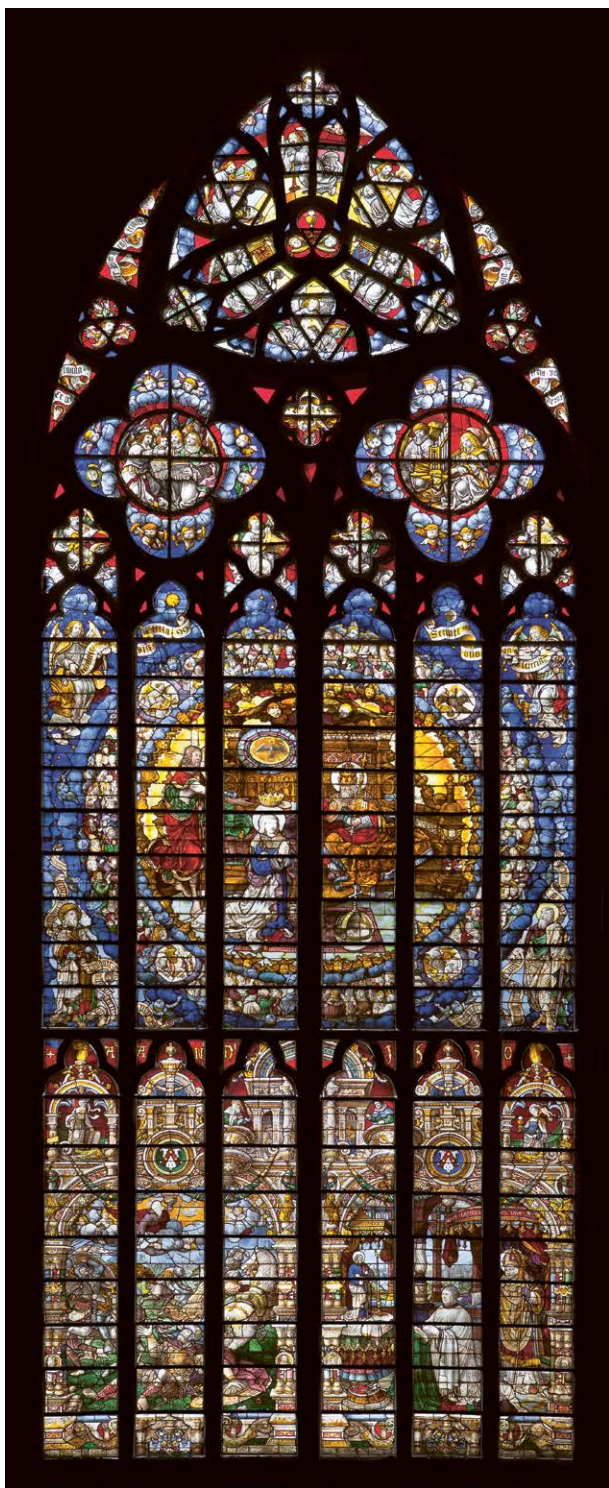
« Les moyens manquent cependant pour que cette fonction essentielle (dresser l'inventaire photographique du patrimoine artistique national et cela aussi bien suivant un programme d'urgence que d'une manière systématique) soit correctement remplie. Il y a d'abord une absence totale d'information directe entre les services responsables du patrimoine culturel ; il s'ensuit qu'en cas d'urgence les Archives photographiques ne peuvent intervenir que tardivement ou même pas du tout. En ce qui concerne les moyens d'exécution pratiques, il y a surtout un manque de techniciens-photographes dans le cadre de l'Institut [...]. En outre, l'inventaire est de plus en plus freiné par les exigences de l'exploitation des documents, tandis que le fond des négatifs demande une attention accrue afin de prévenir sa dégradation. » Depuis leur repose après la Seconde Guerre mondiale, des vitraux anciens ont à nouveau été déposés, en totalité ou partiellement, notamment les ensembles majeurs de la

⁵² Voir Coremans 1964.

⁵³ Gouders 1999.

⁵⁴ Expérience personnellement vécue en 2006 pour la photographie après restauration en 2004-2006 des vitraux de la chapelle du château la Folle à Écaussinnes : aucune des prises de vues réalisées lors de la mission n'a pu intégrer la documentation et la mission photographique reste à faire.

⁵⁵ Van de Walle 1970, p. 110.



[Fig. 18]

Vitrail de la Conversion de saint Paul, du Couronnement de la Vierge et de la présentation du prévôt Léon d'Oultres par saint Lambert, 1530 (Liège, cathédrale Saint-Paul). X087899.

basilique Saint-Martin à Liège, de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, de l'église Sainte-Catherine de Hoogstraten, de l'église Saint-Étienne de Steenhuffel, et tout dernièrement le grand vitrail de la Conversion de saint Paul, du Couronnement de



[Fig. 19]

Le prévôt Léon d'Oultres, détail du vitrail de la Conversion de saint Paul, du Couronnement de la Vierge et de la présentation du prévôt Léon d'Oultres par saint Lambert, 1530 (Liège, cathédrale Saint-Paul). Photomontage X087771, X087772, X087773 et X087774.

la Vierge et du prévôt Léon d'Oultres de la cathédrale Saint-Paul à Liège. Malheureusement, tous les vitraux dernièrement déposés n'ont pas pu bénéficier d'une nouvelle couverture photographique numérique complète en couleur. Les interventions sur ces vitraux se



[Fig. 20]

Vierge à l'Enfant avec saint Donatien, vers 1520-1530 (Anderlecht, Academie voor Beeldende Kunsten Anderlecht, Maison flamande). X132682.

sont inscrites dans un calendrier extrêmement contraignant et aucun cahier des charges n'a prévu de dispositions pour la photographie des panneaux par l'IRPA avant repose, même quand l'Institut était consulté pour des questions de conservation-restauration⁵⁶. Des photographies ont certes été prises par les conservateurs chargés des interventions, mais elles ne

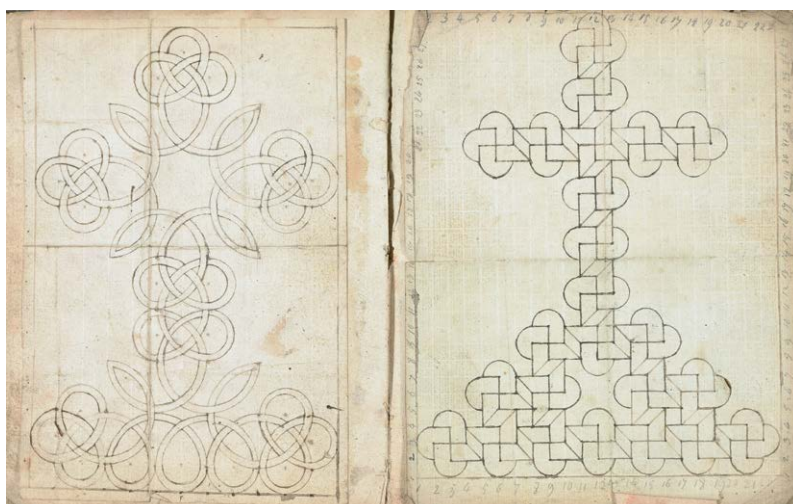
répondent pas aux standards de qualité requis par l'IRPA et leur archivage ne leur garantit pas une conservation sur le long terme et surtout une consultation et un partage aisés comme l'offre actuellement l'interface BALat de l'IRPA. Néanmoins, quelques vitraux ont pu être photographiés par l'IRPA ou, quand la qualité, les circonstances et les modalités de prises de vues le permettaient, des clichés ont intégré le fonds photographique de l'IRPA. C'est ainsi que la documentation a pu être actualisée entre autres pour des vitraux de Steenhuffel, de Hoogstraten, de l'église Saint-Jacques à Anvers, de la collégiale Saints-Pierre-et-Guidon d'Anderlecht et de la cathédrale Saint-Paul

⁵⁶ L'IRPA n'a pas d'atelier « vitrail », mais il a parfois été amené à collaborer ou consulté pour certaines interventions. Voir notamment Vanden Bemden, Fontaine-Hodiamont et Maes 1992.



[Fig. 21]

Vitrerie cruciforme (Bruxelles, MRAH, inv. SN 2014.11, numéro d'inventaire temporaire). X079004.



[Fig. 22]

Extrait d'un carnet de modèle de vitreries, ayant peut-être appartenu à un verrier du Limbourg (XVII^e-XVIII^e siècles). Photo Arenberg Auction.

à Liège. Pour le grand vitrail du bras méridional du transept de celle-ci [fig. 18], les prises de vues ont pu être effectuées panneau par panneau [fig. 19], dans l'atelier des restaurateurs, ou à la cathédrale, avant que les panneaux ne soient remontés.

Outre les missions photographiques portant sur la totalité d'un édifice et de son mobilier et où les vitraux sont *de facto* inclus, des prises de vues de vitraux en particulier sont effectuées dans certaines circonstances, notamment des opportunités d'accessibilité, des projets de recherche, des publications ou des commandes externes. Des aménagements à l'hôtel communal de Schaerbeek ont ainsi été l'occasion d'en photographier systématiquement les vitraux, grâce à l'appui de l'architecte responsable du suivi du chantier. Une couverture photographique d'ensembles du patrimoine artistique d'Anderlecht, à la demande du service communal de la culture, a mené durant l'été 2019 à la photographie des fenêtres de l'Académie des Beaux-Arts d'Anderlecht garnies de rondels, ovales, rectangles et panneaux de vitraux recomposés à partir d'éléments disparates anciens et modernes [fig. 20]. Un de ces rondels représente saint Donatien et la Vierge à proximité de l'ancienne cathédrale Saint-Donatien de Bruges; il complète de manière inattendue l'iconographie de cette cathédrale, détruite dès la fin du XVIII^e siècle⁵⁷. L'aménagement du site de l'ancienne abbaye de Herkenrode détruite à la fin de l'Ancien Régime a mené *in fine* à la photographie des vitraux provenant de l'église de l'abbaye et replacés au tout début du XIX^e siècle dans la cathédrale de

Lichfield, dans le nord de l'Angleterre. Cette campagne photographique a précédé la restauration des vitraux et heureusement coïncidé avec la reprise de leur étude en vue de leur publication dans la série *Corpus Vitrearum*⁵⁸.

À l'occasion d'un projet de la politique scientifique fédérale belge (le projet « Fenestra », 2017-2021), la collection de vitraux des MRAH est reconditionnée, examinée, photographiée à nouveau et étudiée selon différentes perspectives. Le bénéfice de cette approche systématique est appréciable. L'iconographie des vitraux est précisée, des attributions sont proposées et des pièces en apparence insignifiantes mais néanmoins photographiées se révèlent être de rares témoins produits dans des circonstances bien déterminées : une croix en vitrerie [fig. 21] vient ainsi d'être mise en rapport avec ce qui est manifestement son modèle [fig. 22], extrait d'un recueil ayant très probablement appartenu à une famille de verriers du Limbourg et actifs aux XVII^e et/ou XVIII^e siècles⁵⁹.

57 Voir Martens et Lecocq 2020 et un article à paraître en 2022 dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* : D. Martens et I. Lecocq, *Un témoignage inédit sur la cathédrale disparue de Bruges et son portail gothique à statues-colonnes*.

58 Un volume du *Corpus Vitrearum* est en cours de finalisation (I. Lecocq and Y. Vanden Bemden, with K. Barley, A. Gilchrist, M. Groll, P. Hebgin-Barnes, J. McNeill and J. Spooner, *The Stained Glass of Herkenrode Abbey in England (= Corpus Vitrearum. Great Britain, VII)*, London, British Academy, forthcoming. Voir également Vanden Bemden 2008. Les photos *in situ* après restauration ont été faites par les Monuments historiques.

59 Ce recueil a été présenté en vente publique par Arenberg Auction en décembre 2019 (vente des 13 et 14 décembre 2019, lot 473, sous le titre «Ulrix family – Pattern book for white stained-glass windows», avec le descriptif suivant: «Unique and very interesting volume containing 79 designs for decorative stained-glass windows with original, recurring geometric patterns, for the making of the so-called "vitrerie blanche" [...]. This pattern book could have been used by a skilled (itinerant?) craftsman, a stained-glass artist from the Belgian region of South Limbourg. The origin of the book or the name of the artist is not certain, but most probably the family Ulrix of Tongeren, master stained-glass artists. There are double ms. entries by Severinus Ulrix (1633-1680) and Arnoldus Ulrix (Tongeren 1660-1730), a.o. "Desen patroon boeck heeft getrocken Severinus Ulrix" [...]. Very interesting volume definitely wanting further research.»



[Fig. 23]

Vitraux de Jean Huet illustrant les histoires de Samuel et d'Isaac (Loppem, abbaye Sint-Andries, Zevenkerken, chapelle de l'école, réaménagée en musée et salles de cours). X019662.

Les urgences restent un absolu et l'IRPA s'efforce d'y faire face; elles concernent l'ensemble du patrimoine et des biens culturels. Les principales menaces qui pèsent sur les vitraux sont les destructions et les déplacements. Des œuvres de l'artiste brugeois Jan Huet ont pu être photographiées *in extremis* avant leur déplacement de l'abbaye Sint-Andries à Zevenbergen à la basilique de Koekelberg [fig. 23]. Des ensembles de vitraux des XIX^e et XX^e siècles l'ont été avant la destruction de l'édifice dans lequel ils étaient placés: l'église Saint-Lambert de Jamagne et l'église Saint-Hubert de Verviers [fig. 24]. Malheureusement, quand une mission a été réalisée pour photographier l'église Saint-Médard d'Anderlues, l'état des vitraux ne le permettait déjà plus et les prises de vues ont été limitées à l'édifice.

Les prises de vues ainsi accumulées dans les archives photographiques de l'IRPA sur plus d'un siècle sont un trésor d'une valeur inestimable. Elles ont déjà été d'un grand secours, par exemple pour documenter des œuvres détruites (comme les vitraux du XVI^e siècle de l'église Saint-Servais à Liège, pulvérisés lors d'un incendie en 1981) ou pour identifier des œuvres volées. Elles enregistrent aussi l'évolution de l'état de conservation des œuvres au fil du temps. Elles constituent surtout la mémoire d'un patrimoine précieux mais éminemment fragile.

Challenges et enjeux futurs

La photographie systématique du patrimoine, impossible à organiser actuellement pour des raisons financières et structurelles, redeviendra tôt ou tard une nécessité. Il faudrait la prévoir, tant qu'il en est encore temps. Pour le domaine du vitrail, des outils existent: outre la base de l'inventaire du mobilier des sanctuaires de Belgique, des inventaires, notamment celui du



[Fig. 24]

Vitrail de saint Georges dédié à la mémoire de l'abbé Mahaux, 1932 (Jamagne, église Saint-Martin). X008529.

maître verrier Ivo Bakelants. Il serait souhaitable de coordonner les différentes initiatives existantes ou en cours.

Un autre enjeu est celui de la numérisation de la documentation ancienne et de la mise en réseau des banques de données d'images existant dans différents pays, afin d'organiser une action cohérente pour donner une visibilité à un héritage commun. Le *Corpus Vitrearum* international a réalisé l'urgence de la tâche, encourage la réflexion sur la question et est sur le point d'instaurer en son sein un groupe de travail ou une commission qui serait chargée de ces questions.

Aujourd'hui comme hier, la documentation du patrimoine et du vitrail a été fonction des urgences de l'actualité, de besoins spécifiques et des orientations de la recherche. Plus d'un siècle de documentation est accessible et a montré sa pertinence. C'est un effort collectif qui doit être poursuivi en concertation avec les différentes instances, tant sur le plan national qu'au niveau international. Les inventaires n'ont hélas plus la cote, la démarche n'est pas suffisamment valorisée et ne reçoit pas l'attention et les moyens qu'elle mérite. Pourtant, une réflexion et des actions concertées et coordonnées, beaucoup plus faciles à mettre en œuvre aujourd'hui avec les divers moyens techniques disponibles dont les prises de vues numériques, permettraient de conserver au moins la trace visuelle de ce que le temps a bien voulu nous conserver. C'est l'évidence même, mais elle doit être répétée: c'est là une étape élémentaire pour poser les bases d'une réflexion et d'actions futures pertinentes.

Remerciements

Cette contribution a bénéficié de la relecture de deux lecteurs anonymes lors du processus de *peer review* et d'Élisabeth Van Eyck. Qu'ils soient chaleureusement remerciés pour leurs précieux commentaires et suggestions.

Références

Blondel 1993

N. Blondel, *Le Vitrail, vocabulaire typologique et technique (Principes d'analyse scientifique, Inventaire général des Monuments et des Richesses artistiques de la France)*, Paris, 1993.

Carton de Wiart et al. 1939

E. Carton de Wiart (baron) et al., *Protection des monuments et des œuvres d'art en temps de guerre. Bescherming der monumenten en kunstvoorwerpen in oorlogstijd. Mesures urgentes à prendre pour la préservation des objets d'art en temps de guerre. Dringende maatregelen te treffen voor de vrijwaring der kunstvoorwerpen in tijd van oorlog*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie & Commission royale des Monuments et des Sites*, 78, 1939 (juillet-décembre), p. 191-236.

Claes 2018

M.-Ch. Claes, *Une campagne photographique à grande échelle*, dans Kott et Claes 2018, p. 120-157.

Clemen 1923

P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler. In Verbindung mit Julius Baum, Max Creutz (e.a.)*, t. 1: *Vom neunten bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts*; t. 2: *Vom Anfang des sechzehnten bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Munich, 1923.

Coremans 1945

P. Coremans, *Musées royaux d'Art et d'Histoire, service de la documentation belge et laboratoire de recherches physico-chimiques. Activité de ces services au sein du Commissariat général à la Protection aérienne passive pendant la période 1940-1944 au profit des œuvres d'art belges* (document polycopié), Bruxelles, 1945.

Coremans 1946

P. Coremans, *La Protection scientifique des œuvres d'art en temps de guerre. L'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945*, Bruxelles, 1946.

Coremans 1964

P. Coremans, *L'Institut royal du Patrimoine artistique et son nouveau bâtiment*, dans *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 7, 1964, p. 9-30.

Deltour-Levie et al. 1985

C. Deltour-Levie, M. Ruyssinck, M.-A. Gubbels-Thys et Ch. Kozyreff, *Historique des Musées*, dans *Liber Memorialis. 1835-1985*, Bruxelles, 1985, p. 31-56.

Demeter 2004

S. Demeter, *L'Administration belge pendant la Seconde Guerre mondiale. L'exemple de la gestion du patrimoine culturel immobilier, en particulier à Bruxelles*, dans *Pyramides*, 8, 2004, p. 155-186.

de Reiffenberg 1832

F. de Reiffenberg, *De la peinture sur verre aux Pays-Bas suivi d'un mémoire sur les tentatives faites au sein de l'Académie pour la publication des Monuments inédits de l'Histoire de Belgique*, Bruxelles, 1832.

de Schrijver, Vanden Bemden et Bral 1991

A. de Schrijver, Y. Vanden Bemden et G.J. Bral, *Drôleries à Gand. La découverte de fragments de vitraux médiévaux au couvent des Dominicains*, Courtrai, 1991.

Gouders 1999

A. Gouders, *De la documentation photographique du patrimoine artistique*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 27 (1996-1998), 1999, p. 201-206.

Helbig 1941

J. Helbig, *L'envers de vieux vitraux*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 3^e série, 13^e année, n° 3 (mai-juin 1941), Bruxelles, 1941, p. 52-59.

Helbig 1943 et 1951

J. Helbig, *De glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten*, 2 vol., Anvers, 1943 et 1951.

Helbig 1961

J. Helbig, *Les Vitraux conservés en Belgique. 1200-1500 (Corpus vitrearum, Belgique, I)*, Bruxelles, 1961.

Helbig et Vanden Bemden 1974

J. Helbig et Y. Vanden Bemden, *Les Vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique, Brabant et Limbourg (Corpus vitrearum, Belgique, III)*, Gand/Ledeberg, 1974.

Kott 2006

Ch. Kott, *Préserver l'art de l'ennemi: le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918* (Collection « Comparatisme et société »), Bruxelles, 2006.

Kott 2019

Ch. Kott, *Paul Coremans, L'inventaire photographique*, dans D. Deneffe et D. Vanwijnsberghe (dir.), *A Man of Vision. Paul Coremans and the Preservation of the Cultural Heritage Worldwide (Scientia Artis, 15)*, Bruxelles, 2019, p. 81-97.

Kott et Claes 2018

Ch. Kott et M.-Ch. Claes (dir.), *Le Patrimoine de la Belgique vu par l'occupant. Un héritage photographique de la guerre*, Bruxelles, 2018.

Lecocq 2011

I. Lecocq, *Les Vitraux de la seconde moitié du XVI^e siècle et de la première moitié du XVII^e siècle conservés en Belgique. Provinces du Brabant wallon, de Hainaut, de Namur et de Liège (Corpus Vitrearum, Belgique, VI)*, Bruxelles, 2011.

Lecocq 2016

I. Lecocq (dir.), *Les Vitraux de la cathédrale Saint-Paul à Liège. Six siècles de création et de restauration*, Turnhout, 2016.

Lecocq et Vanden Bemden 2010

I. Lecocq et Y. Vanden Bemden (dir.), *La Conservation et la restauration des vitraux. Recommandations pour l'élaboration d'un cahier des charges (Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 13)*, Liège, 2010.

Lévy 1860

E. Lévy, *Histoire de la peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique*, 2 vol., Bruxelles, 1860.

Manderyck 2005

M. Manderyck, *Het kunsthistorisch onderzoek van de monumentale glasschilderkunst in Vlaanderen. Een status quaestionis*, dans *Gentse Bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, 34, 2005, p. 175-193.

Martens et Lecocq 2020

D. Martens et I. Lecocq, *Een gebrandschilderd ruitje in Anderlecht werpt nieuw licht op de geschiedenis van de Sint-Donaaskathedraal*, dans *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge, Jaargang 157/1*, 2020, p. 123-134.

Piron 2013

Ch. Piron, *Le rôle des Services photographiques et du Laboratoire des Musées royaux d'Art et d'Histoire dans la sauvegarde du patrimoine artistique belge durant la Seconde Guerre mondiale. Les raisons d'un succès, la genèse d'un Institut*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 33 (2009-2012), 2013, p. 257-287.

Vanden Bemden 2000

Y. Vanden Bemden, *Les Vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique, Province de Hainaut. Fascicule I: La collégiale Sainte-Waudru de Mons (Corpus vitrearum Belgique, V)*, Namur, 2000.

Vanden Bemden 2003

Y. Vanden Bemden, *Un nouvel éclairage sur le vitrail ancien en Belgique*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 30, 2003, p. 77-84.

Vanden Bemden 2008

Y. Vanden Bemden, *The 16th-century stained glass from the former Abbey of Herkenrode in Lichfield Cathedral*, dans *The Journal of Stained Glass*, XXXII, Londres, 2008, p. 49-90.

Vanden Bemden 2017

Y. Vanden Bemden, *Histoire du Corpus Vitrearum Belgique 1965-2015*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 86, 2017, vol. 2, p. 549-571.

Vanden Bemden, Fontaine-Hodiamont et Maes 1992

Y. Vanden Bemden, Ch. Fontaine-Hodiamont et L. Maes, *Un vitrail de la Pietà au château de Loppem. Étude et restauration*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 23 (1990-1991) 1992, p. 5-32.

Van de Walle 1970

R. Van de Walle, *Les archives photographiques de l'Institut. Un inventaire du patrimoine artistique belge*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 12, 1970, p. 100-111.

Winders 1943

M. Winders, *La protection des monuments historiques et des richesses artistiques en temps de guerre*, dans *Reconstruction*, 4^e année, n° 35, 1943, p. 1-16.

Sources non publiées

Bruxelles, IRPA, *Archives*, dossiers des photographes.
 Bruxelles, IRPA, *Archives*, dossier IRPA 2L123 (Brux MRAH. M.J. Helbig).
 Bruxelles, IRPA, *Archives*, dossier IRPA 2L123 (Brux. MRAH. M.J. Helbig. Vitraux Anderlecht).
 Liège, Grand Curtius, *Fonds d'archives de l'atelier Osterrath*, dossier 102, Liège, enlèvement des vitraux anciens.

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR:: L'inventaire photographique des vitraux s'est développé dès le début du xx^e siècle, en suivant le cours de l'histoire et en reflétant les préoccupations et le développement de la réflexion en matière de patrimoine, d'inventaire et d'histoire de l'art. Les deux guerres mondiales ont été décisives pour la documentation photographique des vitraux anciens. Bon nombre d'entre eux ont été photographiés *in situ* par les Allemands durant la Grande Guerre. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les vitraux anciens déposés ont été photographiés panneau par panneau. Cette tâche délicate et complexe a été réalisée en grande partie par le Service de la Documentation belge des Musées royaux d'Art et d'Histoire, sous la direction de Paul Coremans. La documentation photographique des vitraux anciens est un outil précieux pour suivre l'évolution de l'état de conservation de ceux-ci. Les vitraux des périodes plus récentes n'ont pas bénéficié de la même attention. Lors de la réalisation du *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique*, ils ont certes été pris en compte, mais pas systématiquement et la sélection de ceux qui ont été photographiés relevait souvent de l'appréciation du prospecteur, sans programme préétabli. Dans la mesure du possible, l'IRPA complète la documentation photographique existante.

Mots-clés: inventaire photographique; vitraux belges; Paul Coremans; dépose de vitraux anciens.

NL:: De fotografische inventaris van glas-in-loodramen werd ontwikkeld vanaf het begin van de twintigste eeuw. Hij volgde de loop van de geschiedenis en weerspiegelde de zorgen en de ontwikkeling van de denkoefeningen over erfgoed, inventaris en kunstgeschiedenis. De twee wereldoorlogen waren beslissend voor de fotografische documentatie van oude glas-in-loodramen. Een groot aantal oude glas-in-loodramen werd tijdens de Eerste Wereldoorlog *in situ* gefotografeerd door de Duitsers. Tijdens de Tweede Wereldoorlog werden de oude glas-in-loodramen in depot gegeven en paneel per paneel gefotografeerd. Deze lastige en complexe taak werd grotendeels uitgevoerd door de Belgische Documentatiedienst van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, onder leiding van Paul Coremans die dit vol toewijding, efficiëntie en competentie deed. De fotografische documentatie van de oude glas-in-loodramen is een waardevol hulpmiddel om de evolutie te volgen van hun staat van bewaring. De glas-in-loodramen uit recentere periodes hebben echter niet dezelfde aandacht gekregen. Tijdens de realisatie van het *Fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen* werd er wel rekening mee gehouden, maar dit gebeurde niet systematisch en de selectie van de glas-in-loodramen die werden gefotografeerd werd vaak aan de onderzoeker overgelaten, zonder een van tevoren vastgesteld programma. Het KIK vult de bestaande fotografische documentatie in de mate van het mogelijke aan.

Trefwoorden: fotografische inventaris; Belgische glas-in-loodramen; Paul Coremans; verwijdering van oude glas-in-loodramen.

EN:: The photographic inventory of stained-glass windows developed from the beginning of the 20th century, following the course of history and reflecting concerns about and the development of reflection on heritage, inventory and art history. The two world wars were decisive for the photographic documentation of old stained-glass windows. Many old stained-glass windows were photographed *in situ* by the Germans during World War I. During World War II, the old stained-glass windows deposited for safekeeping were photographed panel by panel. This delicate and complex task was carried out in large part by the Belgian Documentation Service of the Royal Museums of Art and History, under the direction of Paul Coremans. The photographic documentation of old stained-glass windows is a precious tool for following the evolution of their state of conservation. The stained-glass windows of more recent periods have not received the same attention. During the production of the *Photographic Repertoire of the Moveable Art Objects in Places of Worship in Belgium*, they were certainly taken into account, but not systematically, and the task of selecting which ones to photograph was often left to the appreciation of the prospector, with no pre-established programme. KIK-IRPA is seeking, as far as possible, to complete the existing photographic documentation.

Keywords: photographic inventory; Belgian stained glass; Paul Coremans; deposits of old stained glass.

GAYLEN VANKAN

Gaylen Vankan est titulaire d'un master en histoire de l'art et archéologie obtenu en 2017 (ULiège), où il a défendu un mémoire consacré à l'art du rondel et ses modèles dans les anciens Pays-Bas et en Principauté de Liège au ^{xvi}^e siècle. Doctorant au service d'Histoire et Technologie des Arts plastiques (ULiège), il prépare actuellement, sous la direction de la Pr Dominique Allart et à la faveur d'une bourse d'aspirant FRS-FNRS, une thèse de doctorat consacrée à la circulation et à l'usage de l'image dans les anciens Pays-Bas au ^{xvi}^e siècle, une problématique envisagée à travers le cas emblématique de Jan Swart van Groningen.

Le cycle de l'histoire de Joseph du Musée des Beaux-Arts de Liège. Suite de modèles à l'usage de peintres-verriers¹

Gaylen Vankan

En 1965, Anne-Marie Didier-Lamboray consacrait, dans le *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, un article de première importance aux rondels de l'église Saint-Antoine à Liège et à leurs modèles². Ces petits panneaux de verre incolore peints au pinceau ou à la brosse à l'aide d'oxydes métalliques, de format circulaire ou ovale, datent pour la plupart des XVI^e et XVII^e siècles. Initialement destinés à orner les embrasures d'autres édifices – leur emplacement d'origine est inconnu³ –, ils furent réinsérés dans les verrières de l'église liégeoise au XIX^e siècle, à l'initiative de l'abbé Systemans, qui officia de 1830 à 1870. Comme souvent au cours de ce type d'opération, ce sont essentiellement des critères formels et esthétiques qui présidèrent à leur réassemblage, faisant fi de toute cohérence iconographique; se côtoient scènes véterotestamentaires, saints et autres motifs héraldiques. Dans cet ensemble hétéroclite, l'auteure isola plusieurs médaillons figurant des épisodes de la vie de Joseph, un thème qui connut un véritable regain d'intérêt dans les anciens Pays-Bas aux XV^e et XVI^e siècles. Elle en identifia, à raison, les modèles comme étant une suite fragmentaire de dessins aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-Arts de Liège [fig. 1-2].

Plus d'un demi-siècle après cette contribution, force est de constater que l'état des connaissances n'a que peu évolué et que plusieurs questions demeurent sans réponse. Le cycle de l'histoire de Joseph du Musée des Beaux-Arts de Liège – que nous désignerons ensuite sous l'intitulé « cycle du Musée des Beaux-Arts » – n'a fait l'objet d'aucune étude iconographique approfondie. Celle-ci se révèle pourtant riche d'enseignement. Les dessins liégeois se signalent, en outre, par un surprenant mélange de styles, entre « manière moderne » et « manière d'Italie », entre tradition et innovation. Ce qui nous apparaît aujourd'hui comme un hybridisme étonnant et quelque peu déroutant est pourtant loin d'être le fruit du hasard; il rend compte des phénomènes de réinterprétation formelle et de réinvention qui fondent l'essence même des procédés créatifs à la Renaissance.

Sera aussi envisagée l'attribution problématique des dessins liégeois. D'un point de vue stylistique, les proportions allongées et le rendu quasi maniériste des personnages ont très tôt conduit les historiens de l'art à rapprocher le cycle du Musée des Beaux-Arts de l'art de Lambert Lombard et de son école. Tantôt infirmée, tantôt confirmée, cette hypothèse est aujourd'hui encore sujette à controverse et se doit d'être réévaluée à la lumière des recherches récentes.

Enfin, si l'on s'accorde volontiers à présenter les dessins liégeois comme des modèles à l'usage d'un ou de plusieurs ateliers verriers pour la production de rondels, on ignore en revanche tout de leur rayonnement et de leur réception à l'époque. Identifier et recenser les séries de peintures sur verre exécutées d'après ces compositions graphiques permet, pour partie, de répondre à ces questions et laisse entrevoir leur exceptionnelle popularité, du dernier tiers du XVI^e siècle aux premières décennies du XVII^e siècle.

1 Le présent article fait état de recherches menées dans le cadre de mon mémoire de master en histoire de l'art et archéologie, intitulé « L'art du rondel et ses modèles dans les anciens Pays-Bas et en Principauté de Liège aux XVI^e et XVII^e siècles. Nouveaux regards sur le cycle de l'histoire de Joseph du Musée des Beaux-Arts de Liège » (Prom. Pr Dominique Allart, Université de Liège, 2017).

2 Didier-Lamboray 1965.

3 L'architecte C. Bourgault émettait l'hypothèse que ces médaillons puissent provenir de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège, sans véritable élément probant toutefois. Cité dans Sianne 1946, p. 56. Il nous plaît à penser que certains de ces panneaux de verre étaient initialement destinés à orner les verrières de l'ancienne église Saint-Jean-Baptiste de Liège, ou celles de l'hôpital Saint-Abraham, qui dépendait directement de la même paroisse. Nous aborderons cette question dans le cadre d'une autre contribution.



[Fig. 1]

Joseph se fait reconnaître de ses frères, plume et encre brune, sanguine, 200 × 170 mm (Liège, collection du Musée de Liège, La Boverie, inv. KD 335/13). © Atelier de l'imagier.



[Fig. 2]

Joseph se fait reconnaître de ses frères, rondel (Liège, église Saint-Antoine). A023702.

Illustrer la vie de Joseph, entre tradition et innovation

Le cycle du Musée des Beaux-Arts de Liège met en scène des épisodes tirés de la Genèse⁴, plus précisément de la vie du patriarche Joseph. Loin d'être un cas isolé, il atteste de l'incroyable popularité des thèmes issus de l'Ancien Testament dans les anciens Pays-Bas, à la fin du Moyen Âge. En parallèle des traditionnelles représentations dévotionnelles, des scènes hiératiques, hagiographiques ou inspirées de la vie quotidienne – les travaux des mois et les saisons furent particulièrement en vogue dans les anciens Pays-Bas à l'époque –, des critiques et satires cléricales, qui trahissent l'influence de courants de pensée ou de mouvements idéologiques, tels que la *Devotio moderna*, l'humanisme ou, quelques années plus tard, la Réforme protestante, l'on assiste à une véritable expansion du répertoire iconographique relatif à l'Ancien Testament, qui transcende l'ensemble des médiums artistiques⁵. L'histoire de Joseph, au

même titre que celles de Suzanne, d'Esther, d'Abraham ou encore de Tobie, rencontrèrent, comme jamais auparavant, la faveur des imagiers.

Ces récits vétérotestamentaires furent, dans un premier temps, presque exclusivement envisagés dans une perspective typologique, en ce qu'ils préfiguraient la vie du Christ⁶. Progressivement, les personnages de l'Ancien Testament s'émancipèrent de ce schéma typologique pour devenir, au XVI^e siècle, des exemples moraux édifiants auxquels pouvaient aisément s'identifier les fidèles. Par leur vie, jalonnée d'innombrables épreuves tant physiques que psychologiques, et se concluant le plus souvent par un dénouement heureux, ils s'érigèrent en modèles vertueux de courage, de persévérance et de piété. Le message moralisateur était d'autant plus éclatant que le récit était présenté sous la forme de cycles

⁴ L'étude iconographique du cycle du Musée des Beaux-Arts repose sur la traduction œcuménique de la Bible: *La Bible. Ancien Testament*. 1, Paris, 1979.

⁵ Comme l'a très justement souligné I. M. Veldman, les œuvres d'art produites dans les anciens Pays-Bas reflètent, plus que nulle part ailleurs en Europe les intérêts et préoccupations du public, composé pour l'essentiel de nobles, de clercs ou de bourgeois riches et éduqués, pour lequel elles étaient destinées. Elles révèlent les nombreux changements qui touchent le répertoire iconographique à l'époque et qui traduisent, plus largement, les importantes mutations sociales, culturelles et religieuses qui animent alors les anciens Pays-Bas, à la fin du XV^e siècle et durant la première moitié du XVI^e siècle, et dont l'impact sur la production imagée fut considérable. Veldman 1995.

⁶ Joseph en est un exemple patent; il est très tôt décrit par les Pères de l'Eglise et par les exégètes comme le type par excellence du Christ. Chacun de ses gestes, chaque moment de sa vie fut interprété comme une préfigure de la vie de Jésus: Jacob envoyant Joseph rejoindre ses frères à Sichem annonce l'Incarnation; Joseph jeté dans une fosse par les membres de sa propre fratrie anticipe la mise au tombeau, de même que le moment où il est extrait de la citerne est annonciateur de la résurrection. Le parallèle le plus marquant est établi au III^e siècle, lorsque Tertullien (*Adversus Judaeos*), Hippolyte de Rome (*Bénédictions des patriarches*) et Origène (*Homélies sur l'Exode*) remarquèrent que c'est Juda qui conseilla à ses frères de vendre Joseph plutôt que de le mettre à mort. Il fut alors associé à Judas Iscariote et à la trahison du Christ, une analogie d'autant plus frappante qu'elle est renforcée par un jeu d'homonymie entre les deux personnages. Ainsi, Joseph devint peu à peu la figure la plus populaire de l'Ancien Testament et celle dont le symbolisme était le mieux connu et le plus développé. Voir Dulaey 1989.

narratifs, plus ou moins détaillés. Au travers de ces *exempla* de bon comportement à suivre et à imiter, transparaissent aussi des notions éthiques en lien direct avec les préceptes énoncés dans le Décalogue. Par son refus d'accéder aux avances licencieuses de la femme de son maître par loyauté envers celui-ci, Joseph incarne parfaitement le neuvième commandement : « tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain ». Dans ce contexte, l'on comprend, dès lors, l'intérêt que suscitèrent chez les fidèles la figure de Joseph.

Particulièrement populaire au XVI^e siècle, la vie de Joseph possède tous les ingrédients de son propre succès. Elle doit en grande partie sa fortune iconographique au fait qu'elle se prête à merveille à un développement narratif aux multiples rebondissements ; d'abord trahi par ses propres frères, Joseph est séparé de sa famille et tente de se reconstruire en Égypte, loin des siens. Ensuite emprisonné sur la base de fausses accusations, il parvient néanmoins à se hisser dans les hautes sphères de la société égyptienne grâce à sa faculté d'interpréter les songes, mais surtout grâce à une persévérance et à une foi indéfectibles. Modèle d'obstination et de piété, le patriarche personnifie également la miséricorde, dès lors qu'il décide de pardonner à ses frères et de réunir sa famille.

La suite de dessins qui nous intéresse ici, retraçant les principaux événements de la vie de Joseph, provient de l'ancienne collection du chanoine Hamal. Elle est aujourd'hui conservée au Cabinet des estampes du Musée des Beaux-Arts de Liège. Ce cycle narratif comptait à l'origine vingt-quatre scènes, bien que seuls dix-sept dessins nous soient parvenus⁷. Sont figurés les épisodes suivants :

1. *Joseph raconte ses songes à son père Jacob et à ses frères* (inv. 2/331)
2. *Joseph part rejoindre ses frères à Sichem* (inv. 3/333)
3. *Joseph est jeté dans une fosse et sa tunique trempée dans le sang* (dessin perdu)
4. *Les frères de Joseph rapportent sa tunique ensanglantée à Jacob* (inv. 5/333)
5. *Joseph entre au service de Putiphar* (inv. 4/333)
6. *Joseph et la femme de Putiphar* (inv. 6/333)
7. *La femme de Putiphar accuse Joseph d'avoir voulu lui faire violence* (inv. 7/333)
8. *Joseph interprète les songes du grand panetier et du grand échanson* (dessin perdu)

9. *Joseph interprète les songes de Pharaon* (dessin perdu)
10. *Le triomphe de Joseph* (inv. 8/333)
11. *Joseph et Assenât* (dessin perdu)
12. *Joseph collecte le blé en prévision des sept années de famine* (dessin perdu)
13. *Admis en présence de Joseph, ses frères se prosternent à ses pieds* (dessin perdu)
14. *Joseph exige que ses frères venus lui acheter du blé lui amènent Benjamin* (inv. 12/335)
15. *Benjamin part avec ses frères en Égypte* (dessin perdu)
16. *Benjamin est présenté à Joseph* (inv. 9/335)
17. *Joseph fait placer la coupe dans le sac de Benjamin* (inv. 10/335)
18. *La coupe est découverte dans le sac de Benjamin* (inv. 11/335)
19. *Joseph se fait reconnaître de ses frères* (inv. 13/335)
20. *Rencontre de Joseph et de Jacob en Goshèn* (inv. 15/337)
21. *Jacob bénit Pharaon* (inv. 16/337)
22. *Jacob bénit les deux fils de Joseph, Ephraïm et Manassé* (inv. 18/337)
23. *Jacob bénit ses douze fils* (inv. 17/337)
24. *Le sarcophage de Jacob est emmené vers le Pays de Canaan* (inv. 14/337).

Avec vingt-quatre scènes, le cycle des Beaux-Arts de Liège se présente comme l'une des suites les plus détaillées sur l'histoire de Joseph. Il n'en demeure pas moins classique sur le plan iconographique. De manière générale, l'iconographie concorde avec le récit tel qu'il est narré dans les Saintes Écritures. *Le sarcophage de Jacob est emmené vers le Pays de Canaan*, dernier épisode du cycle, fait cependant figure d'exception [fig. 3]. La Genèse relate comment, à la mort de Jacob, Pharaon accorda à Joseph le droit d'emmener le corps de son défunt père vers son lieu de repos éternel en Canaan, conformément aux dernières volontés formulées par le vieil homme peu avant son décès. Le dessin liégeois montre Joseph, debout sur le rivage, assistant à l'embarquement sur un navire d'un imposant sarcophage porté par quatre hommes. Cette représentation singulière constitue, à notre connaissance, un cas unique dans toute l'histoire de l'art. Il s'avère que le retour de la dépouille de Jacob en Pays de Canaan s'effectue toujours, dans l'iconographie chrétienne, par voie terrestre, conformément au texte saint (Gn 50:7-8). En optant pour un transport maritime, l'auteur du cycle liégeois s'écarta des Écritures.

Cette prise de distance ponctuelle vis-à-vis du texte saint a d'ailleurs conduit à des erreurs d'interprétation. Dans le catalogue qu'il consacra en 1892 aux œuvres de Lambert Lombard, Jules Helbig mentionnait « une série de 15 dessins de forme circulaire, reproduisant des scènes empruntés à l'histoire de Joseph et à d'autres

⁷ Nous avons démontré, dans le cadre d'une précédente contribution, que le cycle liégeois, aujourd'hui à l'état fragmentaire, se composait initialement de vingt-quatre scènes. Les épisodes lacunaires ont pu être complétés sur la base de la numérotation inscrite sur certaines des compositions, des rondels produits d'après les dessins liégeois aujourd'hui perdus et de comparaisons iconographiques avec d'autres cycles dédiés à la vie du patriarche. Sur cette question, voir Vankan 2018.



[Fig. 3]

Le sarcophage de Jacob est emmené vers le Pays de Canaan, plume et encre brune, sanguine, 200 × 160 mm (Liège, collection du Musée de Liège, La Boverie, inv. KD 337/14). © Atelier de l'imagier.



[Fig. 4]

Joseph relate ses songes à son père Jacob et à ses frères, plume et encre brune, sanguine, 200 × 160 mm (Liège, collection du Musée de Liège, La Boverie, inv. KD 331/2). © Atelier de l'imagier.



[Fig. 5]

Joseph interprète les songes de Pharaon, rondel (Montréal, Université McGill, inv. 85.006.2). © Visual Arts Collection, McGill University Library, 1985.006.2.

épisodes de l'Ancien Testament »⁸. Outre le fait que l'historien de l'art liégeois ne signalait que quinze des dix-sept dessins qui nous sont parvenus, bien que rien ne laisse supposer qu'ils aient jamais été dispersés, la citation suggère que la suite du Musée des Beaux-Arts ne constitue pas un ensemble iconographique cohérent, mais regroupe divers thèmes de l'Ancien Testament. Confronté à la représentation atypique de l'embarquement sur un navire du sarcophage de Jacob, peut-être Jules Helbig considéra-t-il qu'elle illustrait un épisode emprunté non pas à la vie de Joseph, mais à un autre récit vétérotestamentaire. En 1957, J. Yernaux interpréta pour sa part la scène comme *Le départ des frères de Joseph*⁹, ceux-ci retournant auprès de leur père en Canaan, alors touché par la famine, après être venus acheter du grain en Égypte. Ce n'est que huit ans plus tard qu'Anne-Marie Didier-Lamboray, infirmant ces identifications, proposa à juste titre d'y voir *L'embarquement du corps de Jacob pour le pays de Canaan*¹⁰, même si le ton employé par l'auteure demeurait plus hypothétique qu'affirmatif. Elle s'appuya sur des sources textuelles qui situent le Pays

de Canaan sur les bords du Nil. Il est ainsi d'un épisode au cours duquel Joseph jeta dans le fleuve des gerbes de blé afin d'avertir son père que la disette ne sévissait pas en Égypte.

Par ailleurs, on ne peut qu'être frappé par l'évident contraste entre tradition et innovation qui caractérise les dessins liégeois. S'ils attestent de la réception d'un nouveau vocabulaire formel venu d'Italie, ils accusent paradoxalement certaines réminiscences d'une longue tradition médiévale, à commencer par le traitement des songes sous la forme de sphères, tel qu'il est appliqué dans *Joseph raconte ses songes à son père Jacob et à ses frères* et dans *Joseph interprète les songes de Pharaon* [fig. 4-5]. Il s'agit là d'une formule longuement éprouvée durant tout le Moyen Âge¹¹. Moins en faveur à la Renaissance, elle continua néanmoins d'être employée par certains artistes, comme en témoignent les quatre scènes peintes par Raphaël, en 1516, pour les loges de Léon X au Vatican. D'autres procédés existent pourtant à la même période. L'un d'eux, exploité par

⁸ Helbig 1892, p. 435.

⁹ Yernaux 1957-1958, p. 350.

¹⁰ Didier-Lamboray 1965, p. 217.

¹¹ Au ^{vi} siècle déjà, dans la *Genèse de Vienne* (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek), la lune et le soleil, symbolisant respectivement la mère et le père de Joseph, apparaissent sous la forme de médaillons flottant au-dessus du jeune homme endormi, allongé sur sa couche.



[Fig. 6]

Joseph bénit Ephraïm et Manassé, plume et encre brune, sanguine, 205 × 180 mm (Liège, collection du Musée de Liège, La Boverie, inv. KD 337/18). © Atelier de l'imagier.

Jörg Breu l'Ancien dans une série de douze rondels dédiés à la vie de Joseph¹² (Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. G723-734), consiste à immerger le personnage dans son rêve, transformant le rondel en un espace onirique cohérent. Il semble toutefois que l'auteur du cycle liégeois lui ait préféré la formule médiévale, qui l'autorisait, à l'instar de Raphaël, à représenter, sur une même feuille, le moment où Joseph relate ses songes à Jacob et à ses frères.

La bénédiction d'Ephraïm et Manassé en est un autre exemple patent [fig. 6]. D'après les Écritures (Gn 48:13-21), Joseph, après avoir rapproché ses deux fils de son père, vit que ce dernier s'apprêtait à bénir l'aîné de la main gauche, ce qui lui déplut. Malgré les protestations de son fils, Jacob refusa d'intervertir ses mains. Ce geste *in modum crucis* fut rapidement perçu comme un type de la croix du Christ, dont la portée symbolique prédomina longtemps dans l'art chrétien¹³. À partir du XIV^e siècle, les imagiers négligèrent progressivement la dimension typologique de cet épisode pour

lui préférer une lecture plus narrative¹⁴. Dans ce contexte, il s'avère que l'auteur du cycle du Musée des Beaux-Arts de Liège préféra, une fois de plus, la tradition à la nouveauté. De fait, Jacob, allongé sur son lit, bénit Ephraïm et Manassé, les bras croisés malgré la vaine tentative de Joseph d'intervertir la position de ses mains. Plus surprenant, *Jacob bénit ses douze fils* donne également l'illusion, par déformation optique, que les bras du vieil homme forment le motif d'une croix, soulignant l'importance accordée à la lecture typologique de ces deux thèmes.

Certains épisodes trahissent *a contrario* l'assimilation d'un nouveau vocabulaire formel plus antiquisant. Considérant *Le triomphe de Joseph*, le contraste avec un dessin sur le même thème daté de 1480-1490 est saisissant [fig. 7-8]. Attribué au groupe d'Hugo van der Goes, il montre Joseph, assis dans un carrosse partiellement couvert, parcourant les rues d'une cité tandis que des citoyens suivent son passage à la fenêtre de leur maison. Pour sa part, l'épisode du cycle liégeois est traité à la manière des triomphes antiques; Joseph, couronné de lauriers, assis sur un trône orné de deux griffons, parade au sommet d'un char tel un empereur romain. L'imposante coupole soutenue par une colonnade dorique, qui attire inévitablement le regard sur l'arrière-plan, renvoie elle aussi à une vision idéalisée de l'Antiquité.

Comment expliquer la présence de cet élément italianisant au cœur du cycle liégeois? Le rapprochement opéré par Anne-Marie Didier-Lamboray entre le *Triomphe de Joseph* et les *Quadrans historiques de la Bible* de Claude Paradin semblait prometteur. Édité pour la première fois à Lyon en 1553, l'ouvrage rencontra un tel succès qu'il connut pas moins de cinq rééditions françaises au XVI^e siècle ainsi que des traductions en langues anglaise et espagnole (1553), allemande et italienne (1554), flamande (1557) et latine (1558)¹⁵. Abondamment illustré par des gravures de Bernard Salomon¹⁶, il servit de recueil de modèles à de nombreux artistes et artisans. L'album lyonnais est mentionné dans l'inventaire de certains peintres sous le qualificatif de « pourtraicts en papier servans au mestier de painctre » ou de « patrons sur papier de diverses histoires »¹⁷. Il n'est donc pas rare de rencontrer des œuvres, pour les XVI^e et XVII^e siècles, qui reproduisent

¹² Butts et Hendrik 2000, p. 225-232.

¹³ Au folio 23r de la *Genèse de Vienne* (VI^e siècle), Joseph, suivi d'Assenât, se tient aux côtés de son père bénissant Ephraïm et Manassé. La position de ses bras évoque explicitement la forme d'une croix. Ce thème rencontra également un succès florissant auprès des émailleurs mosans. Une plaque émaillée du XII^e siècle, issue de l'atelier de Godefroid de Huy (Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 44.97), nous montre une scène analogue à celle peinte dans le manuscrit viennois. Autre exemple, la Bible de Maciejowski (v. 1240-1250) s'inscrit, à son tour, dans une même tradition iconographique (folio 7r).

¹⁴ Jacob, au folio 43r d'une Bible historiée conservée à la Bibliothèque nationale de France, ne croise plus les bras pour bénir ses deux petits-enfants. Le constat est identique pour une xylographie d'Hans Holbein le Jeune exécutée avant 1526, bien que seulement éditée par les frères Treschel à Lyon en 1538 au sein d'une *Historiarum veteris instrumenti icones ad vivum expressae*. Stechow 1943, p. 200.

¹⁵ Adhémar 1938, p. 98.

¹⁶ L'on dénombre cent nonante gravures de Bernard Salomon pour les éditions antérieures à 1553 contre deux cent vingt-neuf par la suite. Cf. Adhémar 1938, p. 98.

¹⁷ Adhémar 1955, p. 30.



[Fig. 7]

Le triomphe de Joseph, plume et encre brune, sanguine, 190 x 185 mm (Liège, collection du Musée de Liège, La Boverie, inv. KD 333/8).
© Atelier de l'imagier.

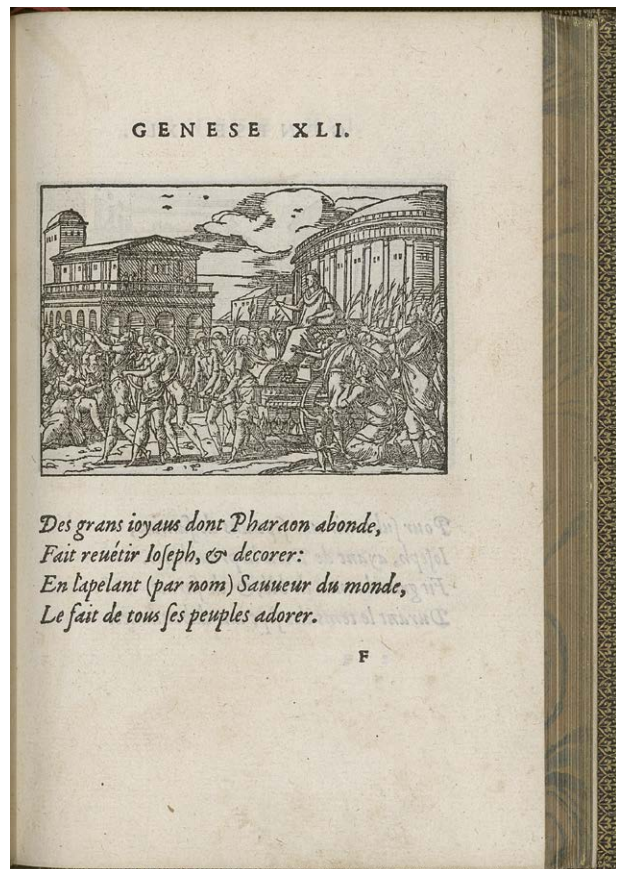


[Fig. 8]

Groupe d'Hugo van der Goes, *Le triomphe de Joseph*, plume et encre brune, diamètre: 221 mm (Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA1863.143).
© Ashmolean Museum, University of Oxford.

dans différentes techniques les compositions imaginées par Bernard Salomon¹⁸.

Bien que séduisante, l'hypothèse d'un lien entre le dessin liégeois et la gravure de Bernard Salomon ne supporte pas la comparaison; *Le triomphe de Joseph* est loin d'être une copie fidèle du modèle gravé [fig. 9]. De plus, les rapprochements proposés se révèlent peu convaincants, en particulier ceux liés au décor architectural. En spécifiant que « le fond d'architecture se compose également d'un édifice circulaire »¹⁹, A.-M. Didier-Lamboray associait, par le biais d'une simplification extrême, deux structures radicalement différentes: d'une part, un édifice massif, dont l'imposante coupole est supportée par d'immenses pilastres engagés et par des murs épais n'ouvrant sur l'extérieur



[Fig. 9]

Bernard Salomon, *Le triomphe de Joseph*, gravure tirée des *Quadriens historiques de la Bible* de Claude Paradin, Lyon, 1558 (Liège, Bibliothèque de l'Université de Liège, inv. TH01093). © Bibliothèque de l'Université de Liège.

18 Les gravures de Bernard Salomon servirent de sources d'inspiration et de modèles à de nombreux artistes et artisans. Diego Vélasquez compte parmi ceux-ci; la composition générale des *Lances* (Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001172), fameuse toile peinte par l'artiste espagnol en 1634 pour célébrer la prise de Breda, serait directement inspirée de la gravure de Bernard Salomon figurant la rencontre d'Abraham et de Melchisédech. Cf. Sharratt 2005, p. 195.

B. Bozo a montré que sept des huit peintures murales du château de Lude illustrant la vie de Joseph s'inspirent directement des *Quadriens historiques*. Au-delà de la reprise formelle, les quatrains de Claude Paradin ont également été retranscrits au niveau des écoinçons, ne laissant aucun doute sur son usage comme modèle des différentes compositions. Bozo 1965. L'on signalera aussi un petit coffret réalisé en 1557 par l'atelier limousin de Jean Court dit Vigier (Paris, Louvre, inv. R304), qui témoigne de l'intérêt qu'ont également suscité les gravures de Salomon chez les émailleurs, un plat en majolique (Paris, Louvre, inv. N_25), issu de l'atelier Fontana à Urbino, proposant une réplique du *Triomphe de Joseph*, dans une palette chromatique dominée par le bleu et l'orange, de la composition imaginée par Bernard Salomon, ainsi qu'un élément de marqueterie sur le même thème, datant du XVII^e siècle, visible au niveau du déambulatoire de l'église Sainte-Élisabeth à Paris et exécuté d'après le même modèle.

19 Didier-Lamboray 1965, p. 215.

que par de minuscules embrasures ; d'autre part, une architecture de dimensions modestes, dominée par les vides et surmontée d'une coupole reposant sur une colonnade. Tout bien considéré, les deux édifices ne partagent que peu de points communs, si ce n'est un plan de forme circulaire. Par ailleurs, un autre détail se doit de retenir notre attention : le char sur lequel trône fièrement Joseph est tiré par des chevaux et non par des hommes. Il nous faut cependant concéder que cette modification sera introduite dans une édition des *Quadrins* postérieure à 1560.

Il paraît, en revanche, plus pertinent de proposer un parallèle avec une tapisserie sur le même thème, tissée d'après un carton de Baptiste Pellerin, figurant Joseph assis sur un char tiré par deux chevaux montés par des hommes soufflant dans des trompettes (Paris, Galerie Deroyan). Le jeune homme est représenté là aussi de profil, couronné de lauriers, tenant son sceptre de la main gauche et le bras droit légèrement appuyé sur le dossier du char.

L'étude iconographique du cycle des Beaux-Arts de Liège se révèle riche d'enseignements, tant sur le plan épistémologique que méthodologique. En effet, les libertés prises par l'auteur des dessins liégeois vis-à-vis des Écritures invitent à remettre en question la prédominance trop souvent accordée au texte sur l'image²⁰ et à considérer la culture visuelle au sein de laquelle se déploie tout artiste, soulignant, par là-même, l'impérative nécessité de (re)contextualiser tout objet artistique. Par ailleurs, l'hybridisme et l'apparente tension entre tradition et innovation qui caractérisent les dessins liégeois ne doivent rien au hasard. Ceux-ci prennent, au contraire, tout leur sens dès lors que l'on se penche plus attentivement sur les procédés créatifs développés à l'époque et que l'on envisage ces compositions, non pas comme des créations *ex nihilo* jaillies d'un esprit génial, mais bien comme le fruit d'un processus créatif intericonique où imitation et émulation jouèrent un rôle prédominant. Nous reviendrons plus en détail sur ces questions ultérieurement, montrant que le cycle liégeois s'insérait dans un vaste réseau de circulations des motifs.

Une attribution problématique : Lambert Lombard ?

Le cycle de l'histoire de Joseph du Musée des Beaux-Arts fit, depuis le XIX^e siècle, l'objet de plusieurs publications scientifiques. D'aucuns rapprochèrent les dessins liégeois du style de Lambert Lombard, connu pour avoir livré plusieurs projets dans le domaine du vitrail. Cette attribution est toutefois loin de faire l'unanimité et rencontre, aujourd'hui encore, de nombreuses objections. Aussi est-il essentiel de porter un nouveau regard sur cette problématique complexe, sujette à controverse depuis plus d'un siècle.

En 1892 déjà, J. Helbig remettait en cause l'attribution à l'artiste liégeois communément admise jusqu'alors. Selon lui, il serait « douteux que cette série soit de la main de Lambert Lombard »²¹. Il n'excluait cependant pas que les compositions puissent être issues de l'entourage du maître liégeois ou de son école. Le propos n'est malheureusement pas explicité. Plus d'un demi-siècle plus tard, J. Yernaux revenait à son tour sur le cycle des Beaux-Arts²². Il le considérait, pour sa part, de la main du peintre liégeois, s'appuyant pour partie sur un catalogue manuscrit des dessins de Lambert Lombard alors conservés au Musée de l'Art wallon à Liège, dressé en 1920 par M. Crick-Kuntziger²³. L'on s'étonnera par ailleurs qu'il ne fasse pas référence à la publication de J. Helbig. Dans son article de 1965, point de départ de la présente contribution, A.-M. Didier-Lamboray revenait, à son tour, sur la problématique de l'attribution. Sur le point de savoir si les dessins sont de Lambert Lombard ou de son école, elle ne se prononça pas. Prudente, elle évoquait simplement une « série de dessins exécutés dans le style de Lambert Lombard » et préconisait que soit menée une étude comparative avec les dessins de l'ancienne collection d'Arenberg alors récemment acquise par la Ville de Liège²⁴. Un an plus tard, à l'occasion de l'exposition *Lambert Lombard et son temps* (Liège, Musée de l'Art wallon), les dessins furent à nouveau signalés, cette fois, comme des œuvres du maître²⁵.

Avant d'entamer quelque réflexion approfondie, un premier constat s'impose : les dessins liégeois sont des copies obtenues par transfert. Recouvrant le verso des originaux de sanguine, ou s'aidant d'une seconde feuille couverte de sanguine sur le verso, l'artiste repassa les principaux traits de la composition, de sorte que ceux-ci s'imprimèrent sur leur nouveau support. Il les reprit ensuite à l'encre brune. Si aucune marque de pression ne

20 Cette vision théorique avait déjà été dénoncée par O. Pächt. Pächt 1994, p. 93. Voir également Tilleuil, Barbalato et Carion 2005. Nous renvoyons également aux travaux de W. J. T. Mitchell : Mitchell 1986.

21 Helbig 1892, p. 435.

22 Yernaux 1957-1958, p. 350.

23 Crick-Kuntziger 1920.

24 Didier-Lamboray 1965, p. 212.

25 Liège 1966, p. 68-69.



[Fig. 10]
Détails de la figure 3.

s'observe, le décalage par endroits entre les lignes à la sanguine et celles à l'encre ne laisse aucun doute sur la technique de reproduction employée. Fait important, qui n'a pourtant jamais été relevé auparavant, le cercle qui délimite chacune des scènes a lui aussi fait l'objet d'une copie par transfert et d'une reprise à l'encre. Il s'avère pourtant que l'original copié ne présentait pas

un format circulaire; la quasi-totalité des épisodes figurés contiennent une ou plusieurs lacunes. *Le sarcophage de Jacob est emmené vers le Pays de Canaan* est un exemple frappant: la jambe droite de Joseph de même que les doigts et une partie de la tête du personnage à ses côtés sont coupés par le tracé circulaire [fig. 10]. Dans certains cas, l'artiste a prolongé les traits à l'encre là où ceux à la sanguine s'arrêtaient à hauteur du cercle. On peut donc en conclure que les dessins du cycle des Beaux-Arts sont des copies d'après des originaux de format rectangulaire.



[Fig. 11]
La femme de Putiphar accuse Joseph d'avoir voulu lui faire violence, plume et encre brune, sanguine, 200 × 170 mm (Liège, collection du Musée de Liège, La Boverie, inv. KD 333/7). © Atelier de l'imagier.

S'il nous est impossible d'identifier formellement l'auteur du cycle du Musée des Beaux-Arts, une approche stylistique n'étant d'aucun secours dès lors qu'il s'agit de copies par transfert, l'on peut néanmoins s'interroger sur l'identité de l'auteur des originaux copiés et sur la pertinence d'une attribution à Lambert Lombard. La comparaison stylistique entre le cycle du Musée des Beaux-Arts et les œuvres (peintures et dessins) attribuées avec certitude à l'artiste met en évidence quelques analogies; certains éléments comme le traitement des couronnes, les plis des bottes ou encore le rendu filiforme des doigts laissent supposer que les originaux pourraient être de la main du Liégeois. Une analyse plus approfondie nous invite cependant à infirmer cette hypothèse.

À n'en pas douter, le voyage en Italie qu'entreprit Lambert Lombard, en 1537-1538, bien que de courte durée, marqua un tournant décisif dans sa carrière²⁶. Il profita de ces quelques mois pour admirer et croquer les

²⁶ Nous renvoyons à l'ouvrage collectif suivant: Denhaene 2006.



[Fig. 12]

Jan Swart van Groningen, *La Rencontre de Joseph et Jacob en Goshèn*, plume et encre noire, lavis gris, 258 × 201 mm (Londres, British Museum, inv. 1923,0113.13). © The Trustees of the British Museum.

nombreux monuments et sculptures de l'Antiquité gréco-romaine, mais aussi égyptienne, qui façonnent le paysage romain. Fasciné par ces témoignages d'un passé séculaire, il s'employa, dès son retour à Liège, à les intégrer dans ses propres compositions. La toile figurant *Esther devant Assuérus* (Stokrooie, église Saint-Amand) témoigne de l'assimilation et la réinterprétation de ce patrimoine antique; en arrière-plan apparaissent distinctement les contours du Colisée et d'une pyramide.

L'étude des décors architecturés du cycle du Musée des Beaux-Arts ne rend pas compte de la même fascination pour les monuments antiques de Rome qu'ils soient gréco-romains ou égyptiens. Pourtant, si les dessins datent des environs de 1560, comme communément admis, soit plusieurs années après le séjour de l'artiste liégeois en Italie, l'on aurait légitimement attendu de Lambert Lombard qu'il représente l'un ou l'autre édifice emblématique de Rome²⁷. L'absence de références aux monuments antiques romains, pour l'ensemble du cycle des Beaux-Arts, nous porte à croire que l'auteur des originaux copiés ne s'est jamais rendu à Rome. Il paraît, par conséquent, peu probable que Lambert Lombard en soit l'auteur. Toutefois, l'absence de systématisme

²⁷ Nous entendons par monuments emblématiques : le Colisée, l'arc de Constantin, l'arc de Titus, etc.



[Fig. 13]

La rencontre de Joseph et Jacob en Goshèn, plume et encre brune, sanguine, 200 × 175 mm (Liège, collection du Musée de Liège, La Boverie, inv. KD 337/15). © Atelier de l'imagier.

chez l'artiste liégeois nous empêche d'être catégorique.

Le cycle liégeois accuse par ailleurs de nombreuses maladresses compositionnelles. Dans *La femme de Putiphar accuse Joseph d'avoir voulu lui faire violence*, celles-ci sont particulièrement manifestes au niveau des deux protagonistes figurés à l'avant-plan [fig. 11]. Tous deux semblent désarticulés, comme maintenus dans une position morphologiquement improbable. Des approximations s'observent aussi dans le traitement de l'édifice représenté dans le dos de l'eunuque; la ligne verticale qui relie le sol à l'imposante corniche est soumise à un léger décalage en son milieu, masqué par l'abondant drapé qui revient sur l'avant-bras du personnage. Il en va de même pour Jacob, dans *Joseph part rejoindre ses frères à Sichem*²⁸, dont le corps est animé par un mouvement de torsion apprécié par les artistes à l'époque. L'on remarque certaines difficultés à articuler des jambes et un bassin vus de face avec un visage et une épaule droite traités de profil. La tête se retrouve légèrement décentrée vers l'épaule droite. S'ajoutent aussi des erreurs dans le rendu tridimensionnel des espaces où prennent place les personnages. Ainsi, dans *Joseph entre au service de Putiphar* [fig. 18], les lignes horizontales de l'édifice figuré en arrière-plan (bandeaux, corniches,

²⁸ Liège, Musée des Beaux-Arts, inv. 3/333.

faîtière du toit) ne sont pas parallèles comme il est d'usage pour toute construction axonométrique rigoureuse. Elles ne respectent pas non plus un point de fuite commun comme l'exige la perspective linéaire. Un problème analogue s'observe, de manière plus évidente encore, pour le dessin illustrant *Joseph et la femme de Putiphar* [fig. 15]; l'arête de la table, la bordure du lit et les poutres du plafond sont orientées dans des directions variées, sans aucune cohérence. Ces approximations compositionnelles trahissent un réel manque de maîtrise dans l'art du dessin et ne correspondent en rien à ce que l'on pourrait attendre d'une œuvre tardive de Lambert Lombard, alors âgé d'une cinquantaine d'années. Au vu de ces éléments, il semble plus judicieux d'abandonner définitivement l'attribution du cycle du Musée des Beaux-Arts à Lambert Lombard.

Un autre nom mérite d'être envisagé : celui de Jan Swart van Groningen (vers 1495-vers 1563). Actif au nord des Alpes au XVI^e siècle, cet artiste aux multiples talents, à la fois peintre et graveur²⁹, se distingua principalement par ses qualités de « peintre-inventeur », pour reprendre l'expression d'A. Balis³⁰. Il fut l'auteur d'un grand nombre de compositions graphiques, dont la plupart étaient destinées à servir de modèles à des peintres-verriers. Ce sont plus d'une centaine d'entre elles qui nous sont parvenues, preuve de l'intérêt qu'elles suscitèrent auprès des esthètes et des collectionneurs dès le XVI^e siècle. Au sein de cette abondante production, se trouvent plusieurs séries sur la vie de Joseph destinées à être transposées sur verre. L'une d'elles, une suite fragmentaire de huit dessins datée de 1545-1555 et conservée au British Museum depuis 1923³¹, se doit de retenir notre attention, eu égard aux analogies qu'elle présente avec le cycle du Musée des Beaux-Arts de Liège.

Considérant le dessin de Jan Swart figurant *Les frères de Joseph demandant miséricorde pour Benjamin*³² et un rondel représentant *Les frères de Joseph se prosternent à ses pieds* (Hurstpierpoint, Holy Trinity church), dont le modèle est aujourd'hui perdu, il est possible d'établir plusieurs correspondances dans l'attitude et les gestes de certaines figures : le personnage redressé et les mains jointes, celui légèrement incliné et les bras croisés sur la poitrine ainsi qu'un autre, la tête proche du sol et les mains sur le visage, sont similaires d'une composition à l'autre. Le constat est le même lorsque l'on compare les deux dessins illustrant la *Découverte de la coupe dans le sac de Benjamin*³³; peuvent être rapprochés le majordome découvrant la coupe dans le sac, l'un des frères de Joseph levant les bras en l'air sous l'effet de la surprise ou encore le jeune et imberbe Benjamin, agenouillé à droite du sac, les mains posées sur le visage. Même la structure architecturale en arrière-plan du dessin liégeois, composée de niches semi-circulaires séparées les unes des autres par des pilastres, semble reproduire celle imaginée par l'artiste néerlandais.

La rencontre de Joseph et Jacob en Goshèn est peut-être l'exemple le plus frappant [fig. 12-13]. Outre la disposition des deux principaux protagonistes à l'avant-plan, l'on observe, dans les deux compositions, un même traitement du cortège dégageant une réelle impression de dynamisme. De plus, certains éléments de détail se retrouvent d'un dessin à l'autre, à l'instar de la couronne posée aux pieds de Joseph et des deux chevaux dans son dos tirant un imposant char. Plus étonnant encore, le cavalier soufflant dans une trompette, situé derrière les deux chevaux, apparaît aussi dans le cycle liégeois. À l'extrémité supérieure droite du dessin londonien, l'édifice couronné d'un fronton triangulaire et reproduisant, sur quatre travées, un même module d'élévation à trois niveaux est caractéristique de l'œuvre de Jan Swart van Groningen. Il apparaît pourtant dans le cycle des Beaux-Arts de Liège à plusieurs reprises : dans le fond architectural du *Triomphe de Joseph* et dans celui de *Joseph se fait reconnaître de ses frères*³⁴.

Les dessins du maître hollandais et ceux du Musée des Beaux-Arts de Liège présentent certes d'évidentes analogies iconographiques et compositionnelles. Néanmoins, Jan Swart van Groningen ne peut prétendre au titre d'auteur du cycle liégeois. En effet, les deux séries observent d'importantes disparités stylistiques qui

29 De la vie et de l'œuvre de Jan Swart van Groningen, l'on ne sait que peu de choses. La biographie que lui consacra l'historiographe Carel Van Mander, bien que truffée d'inexactitudes, demeure la principale et la plus ancienne source sur l'artiste néerlandais (Van Mander 1604, f. 227v). Originnaire de Groningue, il déploya, dans la seconde moitié des années 1520, une formidable activité d'illustrateur au service de plusieurs grands éditeurs anversoises. On lui doit notamment la plupart des xylographes qui ornent la *Bible Vorsterman*, célèbre traduction néerlandaise des Écritures, éditée à Anvers par Willem Vorsterman en 1528, et très largement diffusée (cf. Dodgson 1910; Beets 1914). Sa possible activité à Gouda et à Groningue demande à être vérifiée. Il en va de même d'un éventuel voyage par-delà les Alpes, à Venise, peut-être prolongé ensuite à Rome (Friedländer 1948, p. 5), voire à Constantinople. À ce jour, on attend encore que lui soit consacrée une monographie et que soit dressé le catalogue exhaustif de ses œuvres. C'est cette étonnante lacune que notre thèse de doctorat, conduite à l'Université de Liège sous la direction de la Pr Dominique Allart et à la faveur d'un mandat d'aspirant FRS-FNRS, entend combler.

30 Balis 2000, p. 132.

31 Les épisodes représentés sont les suivants : *Joseph raconte ses songes* (inv. 1923,0113.6), *Joseph est jeté dans une fosse par ses frères* (inv. 1923,0113.7), *Joseph est tiré hors de la fosse* (inv. 1923,0113.8), *Joseph entre au service de Putiphar* (inv. 1923,0113.9), *Benjamin est présenté à Joseph* (inv. 1923,0113.10), *La coupe est découverte dans le sac de Benjamin* (inv. 1923,0113.12) *Les frères de Joseph demandent miséricorde pour Benjamin* (inv. 1923,0113.11), *Rencontre de Joseph et Jacob en Goshèn* (inv. 1923,0113.13). L'absence d'épisodes majeurs, essentiels à la bonne compréhension du récit, tels que *Joseph et la femme de Putiphar* et *Joseph interprète les songes de Pharaon*, nous porte à croire que cette suite de dessins comptait initialement un nombre de scènes plus important.

32 Londres, British Museum, inv. 1923,0113.11.

33 Pour le dessin de Jan Swart : Londres, British Museum, inv. 1923,0113.11 ; pour le dessin liégeois : Liège, Musée des Beaux-Arts, inv. 11/335.

34 Si le modèle esquisse à peine la structure architecturale, les rondels qui ont ensuite été produits la détaillent avec beaucoup plus de soin.



[Fig. 14]

Maître de la Vie de Joseph, *Joseph et la femme de Putiphar*, huile sur panneau, diamètre : 157 mm (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 13180). © bpk - Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



[Fig. 15]

Joseph et la femme de Putiphar, plume et encre brune, sanguine, 200 x 170 mm (Liège, collection du Musée de Liège, La Boverie, inv. KD 333/6). © Atelier de l'imagier.

correspondent à deux mains différentes ; la manière résolument antiquisante des dessins liégeois contraste avec le style proche du maniérisme anversois, fortement influencé par l'art de Pieter Coecke, développé par Jan Swart. En outre, les nombreuses maladresses compositionnelles évoquées précédemment s'opposent au soin que porta habituellement l'artiste hollandais au rendu de ses figures et de ses décors architecturaux. L'on soulignera que si Jan Swart van Groningen n'est pas l'auteur du cycle liégeois, ses dessins constituèrent en revanche une source d'inspiration privilégiée – ils ne furent pas les seuls. Aussi, nous apparaît-il plus opportun de considérer l'auteur du cycle du Musée des Beaux-Arts, ou du moins l'auteur des originaux copiés, si tant est qu'il s'agisse de deux personnalités distinctes, comme un maître anonyme, actif dans les anciens Pays-Bas ou dans la Principauté de Liège durant la seconde moitié du XVI^e siècle.

La genèse du cycle du Musée des Beaux-Arts. Étude intericonique

Si l'auteur du cycle liégeois – ou l'auteur des originaux copiés, s'il s'agit de deux personnes distinctes – s'inspira incontestablement de la suite véto-testamentaire imaginée par Jan Swart van Groningen, il appert qu'il combina également des motifs provenant d'autres sources iconographiques, diverses et variées, parfois antérieures de plusieurs décennies, qu'il réinterpréta et adapta à de nouvelles contraintes esthétiques. Aussi, le cycle du Musée des Beaux-Arts se



[Fig. 16]

Joseph et la femme de Putiphar, rondel (Glasgow, cathédrale Saint-Mungo). © G. Vankan.

présente-t-il comme le fruit d'un véritable processus intericonique, fondé sur un principe d'*inventio* par *imitatio* et *aemulatio* déjà théorisé à l'Antiquité et



[Fig. 17]

Maître de la Vie de Joseph, *Joseph entre au service de Putiphar*, huile sur panneau, 153 cm (Berlin, Staatliche Museen, inv. 539 B). © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders.



[Fig. 18]

Joseph entre au service de Putiphar, plume et encre brune, sanguine, 200 x 180 mm (Liège, collection du Musée de Liège, La Boverie, inv. KD 333/4). © Atelier de l'imagier.

revalorisé à la Renaissance³⁵.

En effet, le cycle du Musée des Beaux-Arts peut être rapproché d'une suite de six *tondi* sur le même thème, peints à l'huile sur panneau, vraisemblablement au tournant des *xv^e* et *xvi^e* siècles³⁶, et attribués au Maître de la vie de Joseph³⁷. Cette série formait, à l'origine, un ensemble relativement détaillé sur l'histoire de Joseph, qui comptait à l'évidence davantage que les six épisodes matériellement attestés par les *tondi*; le nombre exact de scènes dépeintes reste cependant difficile à définir³⁸. Bien que postérieurs de près d'un demi-siècle, les dessins liégeois entretiennent avec ces

panneaux des liens étroits. Si le style antiquisant des uns se distingue nettement de la manière flamande des autres, s'imposent néanmoins au regard de l'observateur attentif de nombreuses similitudes compositionnelles et iconographiques entre les deux cycles. Une attention particulière sera portée à deux scènes vétéro-testamentaires communes aux deux ensembles: *Joseph et la femme de Putiphar*, d'une part, et *Joseph entre au service de Putiphar*, d'autre part.

La fuite de Joseph, qui, guidé par un sens moral et une loyauté inébranlables, tente de se soustraire aux avances licencieuses de la femme de son maître, prend pour cadre, dans le *tondo* comme dans le dessin, un intérieur ouvert sur l'extérieur par une embrasure³⁹ [fig. 14-15]. Assise dans un lit à baldaquin, la femme de Putiphar dévoile, dans sa hâte d'attirer à elle le jeune homme, l'agrippant par les plis de son vêtement, le haut de son corps jusqu'à hauteur de taille, laissant

35 L'idée «romantique» selon laquelle un chef-d'œuvre jaillirait de l'esprit d'un génie créateur, indépendamment de tout contexte social et culturel, ne repose sur aucun fondement factuel. De tout temps, les artistes se montrèrent tributaires de la culture visuelle dans laquelle ils se formèrent et évoluèrent. De tous temps, ils se référèrent aux réalisations artistiques passées, choisissant de s'inscrire dans la lignée de leurs prédécesseurs ou, au contraire, d'opérer une rupture. Toute œuvre se dévoile invariablement sur fond de tradition; elle n'existe et ne peut être appréciée que si l'on peut la comparer à quelque chose d'ancien. À la Renaissance, le génie d'un artiste ne réside, dès lors, pas tant dans sa capacité à générer des formes nouvelles à partir de rien, que dans son habileté à faire siens des motifs préexistants et à les réinventer afin de créer des compositions visuelles innovantes. Aussi, l'imitation et l'émulation occupèrent une place centrale dans le processus créatif.

36 Sont figurés les épisodes suivants: *Joseph est jeté dans une fosse*, *Joseph est tiré hors de la fosse*, *Joseph entre au service de Putiphar* (Berlin, Staatliche Museen, inv. 539 A-C), *Joseph et la femme de Putiphar* (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, inv. 13180), *Joseph interprète les songes du grand panetier et du grand échanson* (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 53.168), *Joseph et Assenât* (Berlin, Staatliche Museen, inv. 539 D).

37 Sur le Maître de la Vie de Joseph, voir Friedländer 1908, p. 234; Patigny et Dubois 2006, p. 22-25; Slachmuylders et Syfer-d'Ole 2006; Steyaert 2013.

38 G. Steyaert postulait l'existence d'au moins onze *tondi*, quand F. Koreny évaluait à quinze le nombre de scènes que comptait cette série à l'origine. Steyaert 2013, p. 180; Koreny 2002, p. 142.

39 Presque entièrement tronquée lorsque le dessin fut redécoupé à une date ultérieure, l'ouverture se devine encore au niveau du bord droit à son pilastre latéral supportant un entablement antiquisant.



[Fig. 19]

Maître de la Vie de Joseph, *Joseph est tiré hors de la fosse*, huile sur panneau, diamètre : 153 cm (Berlin, Staatliche Museen, inv. 539 A).
© bpk / Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders.

clairement apparaît sa poitrine⁴⁰. La nudité féminine ainsi révélée, participant d'un goût nouveau pour l'exaltation du corps humain et exacerbant la dimension érotique de la scène, contraste sensiblement avec le canon médiéval qui consistait alors à figurer les deux personnages debout et entièrement vêtus. Contrairement au Maître de la Vie de Joseph, l'auteur du cycle liégeois délaissa, dans le cas présent, le principe de narration continue, de sorte que les deux épisodes qui figurent en second plan du panneau peint – l'accusation portée par la femme de Putiphar auprès de son époux et l'emprisonnement de Joseph qui s'ensuivit – firent l'objet d'un deuxième dessin [fig. 11]. Aussi, un parallèle avec un rondel, exécuté d'après les dessins liégeois et réinséré tardivement dans l'une des

verrières de la cathédrale Saint-Mungo de Glasgow, est-il davantage révélateur [fig. 16]. Les deux parties du récit ont ici été fusionnées sur un seul et même médaillon de verre. Le résultat ainsi obtenu reproduit, de manière inversée, une même disposition tripartite que celle observée sur le *tondo* de Munich.

De manière plus évidente encore, peuvent être rapprochés le *tondo* et le dessin liégeois, illustrant *Joseph entre au service de Putiphar* [fig. 17-18]. Mis à part une importance accrue accordée à Joseph et Putiphar au détriment des deux dames, qui sont légèrement repoussées vers la droite, la feuille du Musée des Beaux-Arts propose une composition relativement similaire. À l'arrière-plan, se dessinent, là encore, les contours de la caravane des marchands ismaélites dont l'éloignement a été matérialisé par le recours au procédé de la perspective atmosphérique; même les aspérités de la falaise sur laquelle se tiennent les personnages ont été reproduites. L'imposant édifice au parement mixte fait de pierres, de briques et de bois, a été répliqué dans le dos des personnages. S'il conserve sa structure générale tripartite, l'imposante fenêtre à croisée a, quant à elle, été remplacée par de plus petites ouvertures, plus en accord avec le style antiquisant des personnages. La construction pseudo-axonométrique du décor architectural présente, par ailleurs, plusieurs malfaçons, qui sont, comme nous l'avons déjà souligné, autant de signes d'un manque de maîtrise dans le domaine de la perspective linéaire.

En dépit des analogies entre les deux ensembles, établir une filiation directe entre les *tondi* du Maître de la Vie de Joseph et le cycle du Musée des Beaux-Arts n'est pas possible; rien ne permet d'affirmer que l'auteur des dessins liégeois ait jamais personnellement vu les *tondi*. De même, l'on ne peut exclure que les dessins liégeois procèdent d'un modèle commun aux panneaux peints ou de modèles apparentés. Il appert, en effet, que ces compositions connurent un vif succès, à la fin du xv^e siècle et durant les premières décennies du xvi^e siècle. Particulièrement populaires, elles furent abondamment copiées, transférées dans une gamme variée de médiums⁴¹, si bien qu'elles marquèrent profondément la culture visuelle de l'époque.

Considérant *Joseph est tiré hors de la fosse*, une composition similaire à celle peinte par le Maître de la Vie de Joseph [fig. 19] s'observe sur deux dessins du Kupferstichkabinett de Berlin (KdZ 1982 et KdZ 774), attribués à des suiveurs d'Hugo van der Goes et datés

40 La mise en scène autour de Joseph et de la femme de Putiphar se révèle le fruit d'un intéressant processus de contamination iconographique. La disposition et les gestes des personnages se retrouvent, quasiment à l'identique, dans un rondel figurant Herkenbald (collection privée), célèbre échevin bruxellois qui aurait vécu au xi^e siècle, assassinant son neveu, d'après un dessin d'Aert Ortkens. Steyaert 2013, p. 179. Exception faite d'un léger décalage au niveau de la main gauche, la figure de Joseph semble calquée sur celle du jeune homme. Vraisemblablement, le *tondo* et le rondel partagent un modèle commun, qu'il convient peut-être de chercher dans l'entourage de Rogier van der Weyden. En effet, le thème apparaissait déjà dans la *Justice de Trajan* et d'*Herkenbald*, série de quatre imposants panneaux peints par l'artiste henruyer à destination de l'une des cours de justice de l'hôtel de ville de Bruxelles. Des descriptions écrites et une copie tissée vers 1450, aujourd'hui conservée au Musée historique de Berne, nous donnent une bonne idée de l'aspect originel de ces panneaux, détruits lors du bombardement de Bruxelles en 1695. Voir Campbell 2004, p. 8 et suiv.; Campbell et Van der Stock 2009, p. 241 et suiv. L'attitude et les gestes de Joseph sur le dessin liégeois diffèrent sensiblement de ceux qu'esquissent le personnage sur le *tondo* munichoïse. Ils rappellent davantage la fresque sur le même thème peinte par Raphaël dans les Loges du Vatican. L'inversion opérée sur le dessin suggère le recours à une copie gravée, l'artiste ayant pu s'inspirer de l'une des gravures exécutées d'après Raphaël, dont la diffusion au nord des Alpes est attestée dès la première moitié du xvi^e siècle.

41 Le formidable succès dont jouèrent ces compositions au tournant des xv^e et xvi^e siècles avait été judicieusement mis en exergue dans le catalogue de l'exposition *The Luminous Image*. Husband 1995, p. 56-61.

de l'extrême fin du xv^e siècle⁴². Il en va de même pour un rondel, daté vers 1480-1490 et conservé dans les collections artistiques de l'Université de Pittsburgh (inv. 1140-65), ainsi que pour deux miniatures réalisées durant la décennie 1510 par Simon Beening et Gerard Horenbout dans les bréviaires *Mayer van den Bergh* (Anvers, Musée Mayer van den Bergh, Ms. 946)⁴³ et *Grimani* (Venise, Biblioteca Marciana, Cod. Lat. I, 99)⁴⁴. Ces différents témoignages révèlent, de manière éclatante, combien la pratique de la copie constituait une composante centrale de la production artistique dans les anciens Pays-Bas au cours de la Première Modernité. Ils mettent en lumière comment les artistes se réapproprièrent des compositions populaires et parfois longuement éprouvées, les réinterprétèrent et les réinventèrent dans leur médium respectif en vue d'élaborer des images innovantes et visuellement marquantes.

Jan Swart van Groningen joua un rôle essentiel dans la diffusion de ces images et peut-être aussi dans la connaissance qu'en avait l'auteur du cycle liégeois. L'étude iconographique de sa série sur l'histoire de Joseph (Londres, British Museum), dont nous avons précédemment souligné combien elle inspira la réalisation du cycle du Musée des Beaux-Arts de Liège, révèle que le peintre néerlandais puisa, lui aussi, à ces compositions développées, près d'un demi-siècle plus tôt, dans l'entourage d'Hugo van der Goes. La confrontation du dessin du maître de Groningen [fig. 20] et du *tondo* illustrant *Joseph est tiré hors de la fosse* [fig. 19] est significative. Le dessin londonien reproduit la structure compositionnelle du panneau berlinois, non sans quelques légers ajustements : tiré hors de la fosse dans laquelle il avait été jeté, Joseph est figuré de dos et non plus de profil, l'artiste néerlandais insufflant ainsi à la scène vie et dynamisme ; la transaction conclue entre Juda et l'un des marchands ismaélites a légèrement été déplacée vers le centre de la



[Fig. 20]

Jan Swart van Groningen, *Joseph est tiré hors de la fosse*, plume et encre noire, lavis gris-brun, 270 × 169 mm (Londres, British Museum, inv. 1923,0113.8). © The Trustees of the British Museum.

composition⁴⁵. Ces analogies ne peuvent assurément pas être le fruit du hasard dès lors qu'elles se répètent pour deux autres épisodes de la série londonienne⁴⁶.

En définitive, le cycle du Musée des Beaux-Arts de Liège s'inscrit dans la lignée d'une longue tradition iconographique dont les racines remontent à la fin du xv^e siècle. Il se présente, à bien des égards, comme une version « modernisée », « remasterisée », plus en accord

42 Procédant à une comparaison critique des deux dessins, S. Buck aboutissait à la conclusion que ni l'un ni l'autre ne peuvent être considérés comme des prototypes et qu'ils copient tous deux un original perdu. Buck 2001, p. 145 et suiv.

43 Contrairement aux exemples précités, les deux miniaturistes procédèrent à un recadrage autour des personnages à l'avant-plan et de la caravane, de sorte que l'épisode représenté sur la gauche du panneau peint – les frères de Joseph présentant sa turrique ensanglantée à leur père – et les bergers se reposant à flanc de colline ne figurent pas sur la miniature.

44 Centrée exclusivement autour de Joseph et de ses frères, l'image, peinte en grisaille dans la partie inférieure de la page, est inversée par rapport au manuscrit anversoïis. Sur la droite du folio, apparaît un autre épisode de la vie de Joseph (*Joseph est jeté dans une fosse*). Bien qu'inversé et limité à Joseph et à trois de ses frères, ce dernier reproduit la même composition que l'un des *tondi* du Maître de la Vie de Joseph, attestant de l'utilisation d'un modèle commun aux deux œuvres. Sur le *Bréviaire Grimani*, voir notamment Grote 1973.

45 Signalons aussi, au niveau du coin supérieur gauche du dessin, où sont figurés les frères de Joseph, sa tenue ensanglantée dans les mains, devant leur père Jacob, l'ajout d'une structure architecturale italianisante, composée d'une niche semi-circulaire surmontée d'une conque finement nervée, orné d'un médaillon d'un homme au profil tourné vers la gauche, au niveau de l'écoinçon droit. Véritable élément de contextualisation spatiale, cette dernière nous rappelle que l'action se déroule au domicile de la famille et non dans la campagne sichémitte environnante. Ce faisant, l'artiste néerlandais procède à une distinction spatio-temporelle claire entre deux épisodes subséquents figurés dans une même composition.

46 Un raisonnement similaire s'applique pour *Joseph relate ses songes à son père* (Londres, British Museum, inv. 1923,0113.6) et *Joseph est jeté dans une fosse* (Londres, British Museum, inv. 1923,0113.7), à propos duquel A. E. Popham écrivait justement : « Le groupe principal est imité d'un cycle bien connu de l'histoire de Joseph dont une version [le *tondo*] est conservée à Berlin, réalisée par le "Maître de la Vie de Joseph" ; Popham 1932, p. 42 (trad. personnelle). Sur les liens entre les dessins de Jan Swart et les *tondi* du Maître de la Vie de Joseph, voir Vankan 2020.

avec l'esthétique en faveur dans les anciens Pays-Bas et en Principauté de Liège durant les années 1550-1560, de ces compositions tardo-médiévales, dont la diffusion sous la forme de dessins, de peintures, de miniatures et de peintures sur verre contribua au vif succès qu'elles rencontrèrent durant plusieurs décennies. Partant, les dessins liégeois constituent, au même titre que les œuvres précitées, l'un des maillons d'un vaste réseau d'échanges et de circulation des images, qui transcendaient le temps, l'espace, mais aussi les genres artistiques.

Envisager le cycle du Musée des Beaux-Arts comme le fruit d'un processus créatif intericonique permet certes d'appréhender avec davantage de finesse la complexité des réalités qui sous-tendent la création d'une suite narrative comme celle-ci. Cette manière d'approcher la genèse du cycle liégeois autorise, en outre, à donner un sens aux réminiscences médiévales mises en exergue précédemment, comme le geste de bénédiction de Jacob *in modus crucis*. Il s'avère que, là encore, l'artiste réinventa et reformula, à l'aide d'un nouveau vocabulaire formel, une composition issue du groupe d'Hugo van der Goes. Si aucun dessin ni *tondo* ne nous est parvenu, est en revanche conservé au Musée de Cluny un rondel figurant *Jacob bénit les deux fils de Joseph*⁴⁷. Les similitudes iconographiques et compositionnelles avec le dessin liégeois sont manifestes; l'attitude d'Ephraïm, agenouillé et les mains jointes, celle de Jacob, allongé sur sa couche, le corps partiellement dénudé et portant sur la tête un couvre-chef, de même que les gestes de Joseph, la main gauche sur l'épaule de son père et la main droite sur son avant-bras, sont pratiquement identiques d'une œuvre à l'autre. Seuls quelques éléments décoratifs et la position de Manassé ont légèrement été modifiés. En conséquence, l'apparent caractère conservateur qui se dégage des dessins liégeois ne doit pas tant à un éventuel désir d'affirmation des dogmes par le recours à une tradition imagée séculaire – comme ce fut le cas, par exemple, dans la peinture du nord de la France durant la première moitié du XVI^e siècle – qu'à un processus de réappropriation iconique opérée par l'artiste au moment de l'élaboration du cycle.

L'approche intericonique nous invite aussi à reconsidérer ce qui nous apparaît de prime abord comme des incohérences iconographiques. Dernière scène du cycle liégeois, *Le sarcophage de Jacob est emmené vers le Pays de Canaan* [fig. 3] s'inspire directement d'un dessin attribué au Maître de 1518, intitulé *l'Embarquement d'une chasse richement décorée*⁴⁸. Élément central, la

chasse, traitée à l'instar d'un imposant coffret rectangulaire clos au moyen d'un couvercle semi-circulaire et dont les côtés sont ornés de plusieurs reliefs anthropomorphes insérés dans des niches, est portée par quatre hommes en direction d'un navire amarré auprès du rivage. Dans sa promptitude à se réapproprier son modèle, l'auteur du cycle des Beaux-Arts a doté Joseph d'un turban à la turque semblable à celui esquissé par Cornelis Anthonisz., délaissant la couronne, symbole régalien de son pouvoir temporel sur le territoire égyptien, qu'il arbore pourtant dans les autres scènes du cycle qui font suite à son triomphe. Plus étonnant encore, en optant pour un retour du corps de Jacob vers le Pays de Canaan par voie maritime, l'artiste prit d'importantes libertés vis-à-vis du récit biblique. Cette prédominance accordée au formel sur le textuel nous rappelle qu'il est réducteur de vouloir approcher quelque œuvre d'art comme la simple transcription imagée, plus ou moins fidèle, d'une source littéraire – qu'elle soit biblique, dogmatique, mythologique ou autre –, négligeant, de la sorte, le rôle déterminant que jouèrent le contexte artistique et la culture visuelle au sein desquels se construit et s'épanouit tout imagier.

Des modèles à la faveur des maîtres-verriers

Si la paternité des dessins liégeois a longtemps fait l'objet de controverses entre les historiens de l'art, tous s'accordent en revanche à les présenter comme des modèles à l'usage de maîtres verriers pour la réalisation de petits panneaux de verre incolore peints, communément appelés « rondels » en raison de leur format généralement circulaire dont le diamètre n'excède que rarement les trente centimètres. Particulièrement populaires au nord des Alpes (dans l'Empire germanique, au nord de la France, mais surtout dans les anciens Pays-Bas) du XV^e au XVII^e siècle, ces médaillons de verre s'inséraient dans les verrières des édifices religieux, mais aussi civils, ainsi que dans les parties dormantes des fenêtres à croisées des riches demeures bourgeoises⁴⁹.

Rares étaient, au XVI^e siècle, les ateliers verriers qui élaboraient leurs propres compositions, Dirk Vellert et les frères Crabeth faisant, à ce titre, figures d'exception. Les modèles employés par les peintres-verriers étaient, le plus souvent, le fait de « peintres-inventeurs », qui, à l'instar de Jan Swart van Groningen, Pieter Coecke van Aelst, Jan Gossart ou encore Lambert van Noort⁵⁰,

49 Lecocq 2010, p. 95-99.

50 L'exposition *The Luminous Image*, organisée à New York en 1995, a fortement contribué à mettre en lumière le rôle décisif joué par ces artistes comme concepteurs de modèles destinés à l'usage de verrier, révélant ainsi un aspect prépondérant de leur œuvre respectif pourtant longtemps marginalisé en regard de leur activité de peintre. Husband 1995.

47 Paris, Musée de Cluny, inv. D S 1987.

48 Vienne, Albertina, inv. 7813.

concevaient, en marge de leur activité de peintre, des modèles passibles d'usages multiples, pouvant notamment être transférés sur verre. Mais les peintres-verriers se tournèrent également vers des gravures, qui, bien qu'elles n'aient pas été intentionnellement conçues à cet effet, pouvaient aisément être transposées sur verre. Plus économiques et plus faciles d'accès, elles présentaient aussi pour avantage qu'il était possible pour les peintres-verriers de jauger de leur popularité auprès de leurs contemporains, avant d'en envisager la transposition sur un nouveau support⁵¹. Certaines estampes se prêtaient relativement bien à la production de rondels, compte tenu de leurs dimensions et de leur format circulaire, à l'image de la *Passion ronde* de Jacob Cornelisz. van Oostanen⁵². À l'inverse, le transfert sur verre d'une gravure rectangulaire – il en va de même pour un dessin rectangulaire – nécessitait, au préalable, d'en adapter le format à celui circulaire des rondels. Pour ce faire, les peintres-verriers délimitaient au sein de la composition une zone circulaire, correspondant à la surface du futur médaillon de verre, certains éléments, plus ou moins essentiels à la bonne compréhension de l'iconographie, pouvant être tronqués au cours de l'opération⁵³.

Les dessins liégeois résultent d'un même processus d'adaptation formelle. Le tracé circulaire à la sanguine et repris à l'encre, qui entoure chacune des compositions, rognant au passage certains détails [fig. 10] – mineurs dans le cas présent (pieds, bras, parties de visages) – indique, en effet, que les compositions ont préalablement été circonscrites au sein des prototypes – des dessins rectangulaires, aujourd'hui perdus –, avant d'être ensuite dupliquées. Dans les faits, il apparaît que

le copiste, au moment de procéder au transfert à la sanguine, a non seulement repassé les principaux traits compositionnels, mais également le contour circulaire délimitant chacune des scènes, de sorte que ce dernier a également été reproduit sur les nouvelles feuilles.

Si le format circulaire⁵⁴ et les dimensions réduites – une vingtaine de centimètres de diamètre – des dessins liégeois conduisaient naturellement à penser qu'ils aient pu servir de modèles à l'usage de peintres-verriers, cette hypothèse s'est définitivement vue confirmée par A.-M. Didier-Lamboray qui a établi, de manière pertinente et convaincante, une corrélation avec huit des rondels – nous émettons toutefois une réserve pour l'un d'eux⁵⁵ –, réinsérés au XIX^e siècle, à l'initiative de l'abbé Systemans, dans les verrières de l'ancienne église Saint-Antoine de Liège, aujourd'hui salle d'exposition du Musée de la Vie wallonne⁵⁶ [fig. 1-2]. Elle précisait, à raison, que ces médaillons ne proviennent pas à d'un seul et même ensemble, mais sont, au contraire, issus de deux séries différentes⁵⁷. La première se compose de trois rondels ovales figurant les épisodes suivants : *Joseph part rejoindre ses frères à Sichem*, *Joseph est jeté dans une fosse et sa tunique trempée dans le sang* et *Joseph et la femme de Putiphar*. La seconde se compose de quatre rondels circulaires figurant les épisodes suivants : *Joseph part rejoindre ses frères à Sichem*, *Joseph entre au service de Putiphar*, *Joseph exige que ses frères venus lui acheter du blé lui amènent Benjamin* et *Joseph se fait reconnaître de ses frères*. Outre la différence manifeste de format, la présence redoublée d'un même épisode (*Joseph part rejoindre ses frères à Sichem*) ne laisse planer aucun doute quant au fait qu'il s'agit bien de deux séries distinctes.

Aux sept rondels sur l'histoire de Joseph identifiés par A.-M. Didier-Lamboray à Saint-Antoine, s'ajoutent trente-sept autres médaillons de verre, exécutés eux aussi d'après les dessins liégeois, les prototypes originaux ou d'autres avatars⁵⁸; ceux-ci sont aujourd'hui dispersés entre collections privées et collections muséales, ou ont été réinsérés, au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, dans de

51 Il s'agit là d'un avantage non négligeable quand l'on sait qu'un grand nombre des rondels étaient alors vendus sur le marché libre à l'occasion de foire. Être à même d'anticiper les attentes iconographiques et esthétiques des acheteurs potentiels représentait donc un enjeu d'autant plus décisif que les peintres-verriers se devaient de garantir la viabilité économique de leur atelier.

Sur la question de l'intermédialité entre gravure et peinture sur verre dans les Pays-Bas au XVI^e siècle, nous renvoyons à la communication intitulée «From Paper to Glass. Prints and Stained Glass Roundels in the 16th Century Low Countries», que nous avons donnée dans le cadre du colloque international «Beyond Boundaries. Conceptualizing Netherlandish Prints» (Belgrade, Narodni Muzej, 21-22 oct. 2019), dont les actes devraient paraître dans le courant de l'année 2021.

52 Husband 1995, p. 100-105.

53 Dans certains cas, ce processus d'adaptation se fit au détriment de la lisibilité de l'œuvre, en ce qu'il s'accompagne d'une perte sémantique préjudiciable à la bonne lecture de l'iconographie. C'est le cas pour un rondel du Victoria and Albert Museum de Londres représentant *Joseph raconte ses songes à son père et à ses frères* (inv. C.65-1926), dont le modèle n'est autre que le dessin de Jan Swart van Groningen sur le même thème, tiré de sa suite sur la vie du patriarche (Londres, British Museum, inv. 1923,0113.6). Le peintre-verrier fut contraint d'adapter le format du modèle avant sa transposition sur son nouveau support. Partant, l'élément principal de l'épisode, Joseph endormi sur sa couche, deux sphères flottant au-dessus de lui matérialisant ses songes, se retrouva hors champ, générant une lacune iconographique importante. Pourtant, le maître-verrier ne chercha en aucune manière, que ce soit par une redistribution des personnages ou une réorganisation de la composition, à y intégrer cet élément. Il se contenta de reproduire son modèle avec la plus grande fidélité possible. En définitive, le rondel ne montre qu'un jeune homme en pleine discussion avec une assemblée composée exclusivement d'hommes parmi lesquels se tient un vieillard appuyé sur sa canne. En l'absence du modèle graphique, il eut été relativement malaisé d'interpréter ce rondel comme un épisode tiré de la vie du patriarche Joseph.

54 Certains dessins ont fait l'objet d'un redécoupage *a posteriori*. La date exacte et les motivations qui ont guidé ce geste nous sont inconnues.

55 Nous émettons une réserve à propos du rondel figurant *Joseph interprète les songes de Pharaon*, épisode de la vie de Joseph pour lequel le modèle dessiné n'a pas été conservé. Selon nous, il appartiendrait à un autre cycle consacré à l'histoire du patriarche. Un rondel sur le même thème conservé dans les collections de l'Université McGill se révèle un meilleur choix pour occuper la dixième scène du cycle liégeois, compte tenu des nombreuses analogies iconographiques et compositionnelles qu'il entretient avec celui-ci. Vankan 2018.

56 Didier-Lamboray 1965, p. 202-222.

57 *Ibidem*, p. 207-208.

58 Un grand nombre de ces pièces ont été recensées par C. Berserik et J. Caen dans leurs inventaires des rondels et panneaux isolés conservés dans les provinces néerlandophones de Belgique. Voir Berserik et Caen 2007-2018 (en particulier, vol. 1, p. 54-66). Nous renvoyons aussi au second volume de notre mémoire de master, où les quarante-cinq rondels sont systématiquement présentés en regard de leur modèle. Voir Vankan 2017. Nul doute que d'autres médaillons de verre restent encore à découvrir, ce qui conduira inéluctablement à revoir ce nombre à la hausse.

nouvelles verrières, le plus souvent sur le sol britannique⁵⁹. S'il est certes dérisoire de vouloir distinguer parmi ces pièces celles qui furent réellement exécutées d'après les dessins liégeois de celles réalisées à partir d'autres suites de modèles, également fonds d'ateliers à l'usage de peintres-verriers et issues des mêmes prototypes, l'on peut, en revanche, s'interroger, à partir des artefacts qui nous sont parvenus, sur le nombre de séries de rondels, qui virent le jour à l'époque. Afin d'apporter quelques éléments de réponse, nous avons pris le parti de procéder à une analyse discriminante, fondée sur des critères formels, stylistiques et techniques, prenant en considération le format des panneaux de verre et la palette chromatique déployée par les peintres-verriers. Si elle s'avère malaisée dans la pratique⁶⁰, une telle entreprise ouvre néanmoins des perspectives intéressantes. Elle permet, entre autre, de prendre la pleine mesure du caractère intensif de la production et, partant, de révéler le succès florissant que rencontrèrent ces compositions et l'intérêt qu'elles suscitèrent auprès des ateliers verriers et, par extension, auprès de leurs contemporains.

Ce faisant, il a été possible de dégager de cet ensemble hétérogène de quarante-quatre rondels, outre les deux groupes signalés par A.-M. Didier-Lamboray à Saint-Antoine, neuf autres séries, exécutées d'après les dessins liégeois ou d'après des modèles apparentés. Le plus souvent, celles-ci se réduisent à quelques médaillons seulement⁶¹ – aucune série complète n'a été portée à notre connaissance –, rares reliquats d'ensembles narratifs initialement beaucoup plus vastes. Rappelons, en effet, que l'art du rondel, tout comme celui de la tapisserie ou de l'orfèvrerie, a particulièrement souffert des affres du temps; le nombre de pièces

perdus ou détruites est particulièrement élevé⁶².

De manière insoupçonnée, le souvenir de certains panneaux de verre, dont l'on déplore pourtant aujourd'hui la perte, est aujourd'hui encore perceptible. Il s'avère que des légendes, en français, rédigées au pinceau et à la grisaille sur des panneaux de verre incolore, accompagnaient autrefois les rondels ovales sur l'histoire de Joseph, que l'on peut admirer dans les verrières de l'église Saint-Antoine. Quatre de ces panneaux ont été conservés. Suite au réassemblage opéré au XIX^e siècle, les légendes se trouvent désormais déconnectées de l'iconographie qu'elles sont censées commenter⁶³. Il se trouve, par ailleurs, que deux de ces légendes renvoient à des épisodes pour lesquels les rondels ne nous sont pas parvenus (*Joseph relate ses songes à son père Jacob et à ses frères* et *Joseph entre au service de Putiphar*), prouvant incontestablement que ces médaillons ont jadis existé, avant d'être ensuite perdus ou détruits.

Sur la base des données à notre disposition, l'on serait tenté de vouloir quantifier l'importance de ces pertes, c'est-à-dire évaluer le rapport entre les pièces conservées et celles autrefois produites. Mais il s'agit d'une entreprise délicate, vis-à-vis de laquelle il convient de rester prudent. Ainsi, si un cycle complet sur l'histoire de Joseph compte vingt-quatre scènes et qu'un minimum de onze séries de rondels distinctes ont été dénombrées, l'on peut donc estimer qu'un peu plus de 260 panneaux de verre ont été exécutés à l'époque, un nombre relativement élevé, qui témoigne de l'exceptionnelle popularité de ces compositions. Partant, la quarantaine de rondels conservés ne représenteraient qu'une fraction réduite (moins de 20%) de la production initiale. Or, ne sont considérées ici que les séries dont l'existence est aujourd'hui encore matériellement attestée; ce mode de calcul ne tient, *de facto*, pas compte des séries – probablement nombreuses – intégralement perdues et pour lesquelles aucune trace matérielle n'a pu être relevée. De ce fait, le nombre de pièces produites et, par voie de conséquence, le

59 L'écrasante majorité des rondels qui nous sont parvenus sont aujourd'hui entièrement décontextualisés: dispersés à travers l'Europe entière, entre collections privées et collections muséales, ou réinsérés dans de nouvelles verrières au cours des derniers siècles. Nombreux sont ceux qui se trouvent désormais outre-Manche. À ce sujet, voir notamment Marks 1998; Martin 2012.

À la fin du siècle passé, W. Cole entreprit de dresser un inventaire exhaustif des rondels importés du continent sur le sol britannique. Il recensa ainsi pas moins de deux mille médaillons de verre, parmi lesquels plusieurs rondels exécutés d'après le cycle du Musée des Beaux-Arts de Liège. Voir Cole 1993.

60 Certains rondels, aujourd'hui conservés dans des collections privées, ne nous sont connus que par l'intermédiaire de reproductions photographiques en noir et blanc, rendant caduque toute analyse comparative basée sur des critères chromatiques. De plus, certains médaillons ont parfois été entièrement repeints *a posteriori*, ce qui représente, là aussi, une contrainte majeure. Sur cette dernière problématique, nous renvoyons à la contribution de Geoffrey Lane: Lane 2008.

61 L'étude iconographique a révélé que plusieurs compositions, pourtant connues par l'intermédiaire des modèles dessinés, n'ont laissé aucune trace; nous n'avons recensé aucun rondel pour les épisodes vétérotestamentaires suivants: *Jacob bénit Pharaon et Jacob bénit les deux fils de Joseph, Ephraïm et Manassé*. Notons que cela ne signifie pas pour autant que ceux-ci n'aient jamais fait l'objet d'une transposition sur verre. Il se peut simplement que les médaillons sur ces thèmes ne nous soient pas parvenus. À l'inverse, certains épisodes de la vie de Joseph ont été conservés en plusieurs exemplaires: quatre rondels mettent en scène *Joseph raconte ses songes à son père Jacob et à ses frères*; quatre autres illustrent *Joseph est jeté dans une fosse et sa tunique trempée dans le sang*. Avec cinq rondels, *Joseph et la femme de Putiphar* est statistiquement le thème le mieux représenté.

62 En 1939, Jules Helbig écrivait: «De tous les arts décoratifs c'est, sans contredit, celui du vitrail qui présente, en Belgique, l'écart le plus grand entre la production réalisée et les produits sauvés de la destruction.» Helbig 1939, p. 147. Les causes de ces pertes sont aussi nombreuses que variées: catastrophes naturelles, conflits armés, incendies, querelles idéologiques, impôts sur les fenêtres ou simple changement de goût.

63 La première légende, relative à *Joseph relate ses songes à son père Jacob et à ses frères*, se trouve sous un rondel figurant *Joseph et la femme de Putiphar: Joseph estant en [...] / [...] 17 ans songea [...] / Les ger[bes] de [...] / adorer[et] les [...] / q le soleil [...] / [l]une, es[...] / l'a[dor]ler[et]. Henry des / [l]ardin dit Pied Boevff.*

La deuxième légende, relative à *Joseph part rejoindre ses frères à Sichem*, se trouve sous un rondel figurant *Joseph interprète les songes de Pharaon (?)*: *Israël dist à ioseph tes / frères paissent leurs / troppeaux en Sickem ie / te enuoirraj a eux / Henry des lardin / dit Pied Boel[v]ff.*

La troisième légende, relative à *Joseph entre au service de Putiphar*, se trouve sous un rondel figurant *Joseph part rejoindre ses frères à Sichem*: *Les [m]archans mener[et] / [l]oseph en egipte et le ven / [dir]e[et] a puthifar prince / de [...] alerie / fist son [gar]de corps / Henry de[s] lardin / dit Pied Boel[v]ff.*

La quatrième légende, relative à *Joseph et la femme de Putiphar*, se trouve sous un rondel figurant un écu armorié: *La femme de phutifar / requis ioseph de gesir / avec elle et luy print / son manteau. / Henry des lardin dit Pied Boevff.*

pourcentage des pertes (80 %) devraient être sensiblement revus à la hausse.

Un tel raisonnement revient, par ailleurs, à admettre le postulat suivant lequel le cycle du Musée des Beaux-Arts fut systématiquement transposé sur verre dans son intégralité. En d'autres termes, que les vingt-quatre scènes, qui composent un cycle complet, furent, toutes et à chaque fois, transférées sur verre. Or, rien n'indique que ce fut effectivement le cas, aussi convient-il d'être plus nuancé. Dans les faits, le nombre d'épisodes formant une série de rondels a pu être revu à la baisse à l'occasion d'une commande liée à un contexte architectural spécifique⁶⁴. Faute d'un espace d'exposition suffisant, il n'est pas rare que certaines scènes aient été fusionnées ou que seuls les épisodes principaux du récit aient été transférés, de sorte qu'il demeure clairement intelligible. L'un des rondels de la cathédrale Saint-Mungo de Glasgow [fig. 16], évoqué précédemment, en est un formidable exemple; ont été figurés sur le même panneau de verre deux épisodes subséquents du récit, faisant initialement l'objet de deux dessins distincts. L'on ne peut pas complètement exclure qu'il en ait été de même pour d'autres médaillons produits d'après le cycle liégeois, aujourd'hui perdus. Il est dès lors relativement malaisé d'évaluer le nombre exact de rondels produits d'après les dessins liégeois et, par conséquent, d'appréhender le pourcentage de pièces conservées.

Enfin, revenons une dernière fois sur les vitraux de l'église Saint-Antoine de Liège, plus spécifiquement sur les légendes qui accompagnaient à l'origine les scènes figurées: y est inscrit le nom d'un certain Henri des Jardin, dit Piedbœuf, vraisemblablement le commanditaire de l'ensemble. Mentionné par L. Abry comme commissaire de la cité mosane en 1599 et en 1613⁶⁵, ce dénommé Henri des Jardin commandita possiblement cette suite de rondels, en vue d'en faire don à quelque établissement religieux, suivant un principe fréquent à l'époque de *donatio pro anima*. S'il ne fait aucun doute que ces médaillons n'étaient pas initialement destinés à orner les verrières de l'église Saint-Antoine, leur destination originelle demeure sujette à interrogations⁶⁶. Par ailleurs, un second fragment de vitrail a été placé sous chaque légende. Il reprend les armes du donateur, à savoir un écu «écartelé: aux 1 et 4 d'argent à l'arbre de Sinople, sur une terrasse de même; aux 2 et 3 d'or à trois roses de gueules, boutonnées du champ, feuillées de Sinople»⁶⁷. Elles sont encadrées de l'inscription «1612», qui correspond à l'année d'exécution des panneaux de verre.

L'importance de cette découverte n'est pas à minimiser. En effet, elle met en évidence que si les dessins liégeois datent des environs de 1560, comme nous aimons à le penser, ceux-ci firent encore l'objet de transpositions sur verre plus d'un demi-siècle plus tard. Certaines écoles de peinture sur verre sont en effet connues pour avoir reproduit, des années durant, les mêmes modèles, n'y apportant que de légères modifications⁶⁸. Ainsi, l'exceptionnel succès que rencontrèrent les dessins liégeois durant le dernier quart du XVI^e siècle, se prolongea jusqu'aux premières décennies du XVII^e siècle.

⁶⁴ Raguin 2013, p. 82.

⁶⁵ Abry 1884, p. 419.

⁶⁶ Cf. note 3.

⁶⁷ De Limbourg 1930-1934, vol. 1, p. 161; vol. 2, p. 87.

⁶⁸ Vanden Bemden 1982, p. 39.

Références

Abry 1884

L. Abry, *Recueil héraldique des membres du conseil ordinaire de la Principauté de Liège*, Liège, 1884.

Adhémar 1938

J. Adhémar, *Inventaire du fonds français, graveurs du seizième siècle. Bibliothèque nationale, Département des estampes*, t. II, Paris, 1938.

Adhémar 1955

J. Adhémar, *De prent en de verbreiding der manièresse vormen*, dans *De triomf van het maniërisme. De Europese stijl van Michelangelo tot el Greco* (cat. exp., Amsterdam, Rijksmuseum, 1^{er} juil.-16 oct. 1955), Amsterdam, 1955, p. 30-32.

Balis 2000

A. Balis, *Working it out: Design tools and procedures in Sixteenth- and Seventeenth-Century Flemish Art*, dans H. Vlieghe, A. Balis et C. Van de Velde (éd.), *Concept Design & Execution in Flemish Painting*, Turnhout, 2000, p. 129-152.

Beets 1914

N. Beets, *Lijst van houtsneden door Jan Swart*, dans *Oud-Holland*, 32, 1914, p. 20-28.

Berserik 2008

C. Berserik, « *Les rondels, cousins mal aimés des vitraux ?* » Yvette Vanden Bemden en haar studie van glasmaedailles, dans C. De Ruyt, I. Lecocq, M. Leefz et M. Piavaux (dir.), *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, 2008, p. 67-76.

Berserik et Caen 2007-2018

C. J. Berserik et J. M. A. Caen, *Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution. Flanders* (*Corpus Vitrearum: Belgium*. Checklist Series, 1-4), 4 vol., Turnhout, 2007-2018.

Bozo 1965

D. Bozo, *Les peintures murales du château du Lude*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1965, p. 199-217.

Buck 2001

St. Buck, *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Turnhout, 2001.

Butts et Hendrik 2000

B. Butts et L. Hendrik, *Painting on Light. Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein* (cat. exp., Los Angeles, The J. Paul Getty Trust, 11 juil.-24 sept. 2000; St. Louis, The Saint Louis Art Museum, 7 nov. 2000-4 janv. 2001), Los Angeles, 2000.

Caen 2009

J. M. A. Caen, *The Production of Stained Glass in the County of Flanders and the Duchy of Brabant from the XVth to the XVIIIth Centuries: Materials and Techniques*, Turnhout, 2009.

Caen et Berserik 2010

J. M. A. Caen et C. Berserik, *Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels in the Low Countries: Donations and Designs*, dans V. Sauterel et S. Trümpler (dir.), *Les panneaux de vitrail isolés. Die Einzelscheibe. The Single Stained-Glass Panel* (actes du 24^e colloque international du Corpus Vitrearum, Zurich, 2008), Berne, 2010, p. 121-131.

Campbell 2004

L. Campbell, *Van der Weyden*, Londres, 2004.

Campbell et Van der Stock 2009

L. Campbell et J. Van der Stock, *Rogier van der Weyden: 1400-1464. Master of Passions* (cat. exp. Louvain, M Museum, 20 sept.-6 déc. 2009), Zwolle/Louvain, 2009.

Cole 1987

W. Cole, *Sixteenth Century Roundels in England possibly of Leuven Origin*, dans P. V. Maes, *Leuven brandglas. De produktie tijdens de 16^{de} eeuw en de nabootsing van oude brandglasmedailles in de 19^{de} en de 20^{de} eeuw*, Louvain, 1987, p. 59-78.

Cole 1993

W. Cole, *A Catalogue of Netherlandish and North European Roundels in Britain* (*Corpus Vitrearum: Great-Britain*, Summary Catalogue), Oxford, 1993.

Crick-Kuntziger 1920

M. Crick-Kuntziger, *Lambert Lombard*, Turnhout, 1920.

Dacos 2008

N. Dacos, *Les Loges de Raphaël. Chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican*, Paris, 2008.

Denhaene 2006

G. Denhaene (dir.), *Lambert Lombard: peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566; essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition* (cat. exp. Liège, Musée de l'art wallon, 21 avr.-6 août 2006) (*Scientia artis*, 3), Bruxelles, 2006.

De Limbourg 1930-1934

Ph. De Limbourg, *Armoriaux liégeois: recueil d'armoiries bourgeoises du héraut d'armes Henri van Ophoven*, Liège, vol. 1, 1930; vol. 2, 1934.

Didier-Lamboray 1965

A.-M. Didier-Lamboray, *Les vitraux de l'Histoire de Joseph à l'église Saint-Antoine de Liège et leurs modèles*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique/Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 8, 1965, p. 202-222.

Dodgson 1910

C. Dodgson, *Zu den Holzschnitten Jan Swarts*, dans *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Beilage der "Graphischen Künste"*, 33, 1910, p. 33-35.

Dulaey 1989

M. Dulaey, *Joseph le patriarche, figure du Christ*, dans *Figures de l'Ancien Testament chez les Pères*, Cahiers de Biblia Patristica, 2, 1989, p. 83-105.

Dumortier 2008

C. Dumortier, *Brève contribution à l'étude des peintures sur verre de l'histoire de Joseph*, in C. De Ruyt et al. (dir.), *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, 2008, p. 137-140.

Friedländer 1908

M. J. Friedländer, *Bernaert van Orley. I. Orleys Anfänge und die Brüsseler Kunst*, dans *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 29, 1908, p. 225-246.

Friedländer 1948

M. J. Friedländer, *Zu Jan Swart van Groningen*, dans *Oud-Holland*, 63, 1948, p. 2-9.

Grote 1973

A. Grote, *Breviarum Grimani. Faksimileausgabe der Miniaturen und Kommentar*, Berlin, 1973.

Helbig 1892

J. Helbig, *Lambert Lombard, peintre et architecte*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 31, 1892, p. 331-454.

Helbig 1939

J. Helbig, *La peinture sur verre dans les Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, 1939.

Helbig et Vanden Bemden 1974

J. Helbig et Y. Vanden Bemden, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique: Brabant et Limbourg*, Gand, 1974.

Herman 2013

A. Herman, *L'iconographie de Joseph dans les rondels des XV^e et XVI^e siècles dans les Pays-Bas méridionaux*,

mémoire de master en histoire de l'art et archéologie (non publié), Université catholique de Louvain, 2013.

Husband 1991

T. Husband (dir.), *Stained Glass before 1700 in American Collections: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels (Corpus Vitrearum: U.S.A., Checklist IV)*, Washington, 1991.

Husband 1995

T. Husband (dir.), *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560* (cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 mai-20 août 1995), New York, 1995.

Koreny 2002

F. Koreny (dir.), *Dessins de Jan van Eyck à Hieronymus Bosch* (cat. exp., Anvers, Rubenshuis, 14 juin-18 août 2002), Anvers, 2002.

Lane 2008

G. Lane, *Recoloured Roundels?*, dans *Vidimus*, (<https://vidimus.org/issues/issue-17/feature/>), 17 avr. 2008.

Lecocq 2010

I. Lecocq, *Modalités d'insertion et de emploi des « rondels » dans un contexte monumental*, in V. Sauterel et S. Trümpler (dir.) *Les panneaux de vitrail isolés. Die Einzelscheibe. The Single Stained-Glass Panel* (Actes du 24^e colloque international du Corpus Vitrearum, Zurich, 2008), Berne, 2010, p. 95-106.

Liège 1966

Lambert Lombard et son temps (cat. exp., Liège, Musée de l'Art wallon, 30 sept.-31 oct. 1966), Liège, 1966.

Marks 1998

R. Marks, *The Reception and Display of Northern European Roundels in England*, dans *Gesta*, 37/2, 1998, p. 217-224.

Martin 2012

P. L. Martin, *The European Trade in Stained Glass, with special Reference to the Trade between the Rhineland and the United Kingdom 1794-1835*, York, 2012.

Mitchell 1986

W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986.

Pächt 1994

O. Pächt, *Questions de méthode en histoire de l'art*, trad. française par Jean Lacoste, Paris, 1994.

Patigny et Dubois 2006

G. Patigny et A. Dubois, *Introduction to the Master of the Joseph Sequence*, dans P. Syfer-D'Olne et al., *Masters with Provisional Names (Catalogue of Early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives, 4)*, Turnhout, 2006, p. 22-25.

Popham 1932

A. E. Popham, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol. 5, Londres, 1932.

Raguin 2013

V. C. Raguin, *Stained Glass. Radiant Art*, Los Angeles, 2013.

Sharratt 2005

P. Sharratt, *Bernard Salomon: illustrateur lyonnais*, Genève, 2005.

Sianne 1946

J. Sianne, *L'église et la paroisse Saint-Antoine à Liège, 1244-1945*, Liège, 1946.

Slachmuylders et Syfer-d'Olne 2006

R. Slachmuylders et P. Syfer-d'Olne, *Master of the Joseph Sequence. Affligem Altarpiece*, dans P. Syfer-D'Olne et al., *Masters with Provisional Names (Catalogue of Early Netherlandish painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. The Flemish Primitives, 4)*, Turnhout, 2006, p. 26-67.

Stechow 1943

W. Stechow, *Jacob blessing the Sons of Joseph from early Christian Times to Rembrandt*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, avr. 1943, p. 193-208.

Steyaert 2013

G. Steyaert, *Le Maître de la vie de Joseph*, dans V. Bücken et G. Steyaert (dir.), *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520* (cat. exp., Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 12 oct.-21 déc. 2013), Tiel, 2013, p. 179-189.

Tilleuil, Barbalato et Carion 2005

J.-L. Tilleuil, B. Barbalato et J. Carion, *Théories et lectures de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, 2005.

Vanden Bemden 1976

Y. Vanden Bemden, *Peinture sur verre représentant l'histoire de Joseph*, in *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 6^e série, 48, 1976, p. 85-100.

Vanden Bemden 1982

Y. Vanden Bemden, *Le vitrail. Problèmes d'attribution et de collaboration*, dans R. Van Schoutte et D. Hollanders-Favart (dir.), *Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Le problème de l'auteur de l'œuvre de peinture*, IV (actes du colloque, Louvain-la-Neuve, 29-31 oct. 1981), Louvain-la-Neuve, 1982, p. 37-42.

Vankan 2017

G. Vankan, *L'art du rondel et ses modèles dans les anciens Pays-Bas et en Principauté de Liège aux XVI^e et XVII^e siècles. Nouveaux regards sur le cycle de l'histoire de Joseph du Musée des Beaux-Arts de Liège*, mémoire de master en histoire de l'art et archéologie (non publié), Université de Liège, 2017.

Vankan 2018

G. Vankan, *Le cycle de l'histoire de Joseph du Musée des Beaux-Arts de Liège. Une suite narrative restaurée dans son intégralité originelle*, dans *Leodium*, 103, 2018, p. 6-22.

Vankan 2020

G. Vankan, *Émulation et intericonicité dans l'œuvre de Jan Swart van Groningen*, dans M. Bert et L. Fagnart, *Zeuxis Redivivus. Art et émulation dans l'Europe du XIV^e au XVIII^e siècle*, actes du colloque international (Bruxelles, 27-29 septembre 2019), [à paraître].

Van Mander 1604

C. Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604.

Veldman 1995

I.M. Veldman, *Characteristics of Iconography in the Lowlands during the Period of Humanism and the Reformation: 1480 to 1560*, dans T. Husband (dir.), *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560* (cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 mai-20 août 1995), New York, 1995, p. 15-31.

Yernaux 1957-1958

J. Yernaux, *Lambert Lombard*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 72, 1957-1958, p. 267-372.

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR:: Au Musée des Beaux-Arts de Liège, est conservée une suite de dix-sept dessins dédiée à l'histoire du patriarche Joseph, formant un ensemble remarquable de modèles destinés à la production de médaillons de verre peint, communément appelés « rondels ». Naguère rapprochés de l'art de Lambert Lombard, ces dessins, copies d'après des originaux perdus, se signalent par d'étonnantes prises de libertés vis-à-vis des Écritures, parfois sources d'erreurs d'interprétation, et par un contraste saisissant entre tradition iconographique et innovation formelle. L'étude intericonique révèle, en effet, que l'auteur du cycle liégeois puisa à des sources variées et parfois longuement éprouvées pour élaborer ses compositions (dessins de Cornelis Anthonisz. et de Jan Swart van Groningen, *tondi* du Maître de la Vie de Joseph, etc.), accordant souvent la primauté au formel sur le textuel. En tant que modèles à l'usage de peintres-verriers, ce cycle vétérotestamentaire donna lieu à une intense production verrière ; l'on estime à plus de 250 le nombre de « rondels » exécutés d'après les dessins liégeois ou d'après des modèles apparentés, preuve du vif succès qu'il rencontra, du dernier tiers du XVI^e siècle aux premières décennies du XVII^e siècle.

Mots-clés : XVI^e siècle ; dessin ; intericonicité ; peinture sur verre ; processus créatif.

NL:: In het Museum voor Schone Kunsten van Luik wordt een reeks van zeventien tekeningen bewaard over de geschiedenis van de aartsvader Jozef. Deze tekeningen vormen een opvallend geheel van modellen voor de productie van gebrandschilderde médaillons, 'rondels' genaamd. Het zijn kopieën van verloren gegane originelen die gelijkenissen vertonen met de kunst van Lambert Lombard, en zich onderscheiden door een verbazingwekkende vrijheid ten opzichte van de Bijbel, vaak de bron van interpretatiefouten, en door een schril contrast tussen iconografische traditie en formele innovatie. Uit de intericonische studie blijkt immers dat de auteur van de Luikse cyclus gebruik maakte van verschillende en vaak lang beproefde bronnen om zijn composities samen te stellen (tekeningen van Cornelis Anthonisz en van Jan Swart van Groningen, *tondi* van de Meester van het Leven van Jozef, enz.), waarbij het formele vaak voorrang kreeg op het tekstuele. Deze cyclus met fragmenten uit het Oude Testament, die werden gebruikt als modellen door glasschilders, gaf aanleiding tot een grote glasproductie. Het aantal 'rondels' uitgevoerd volgens de Luikse tekeningen of verwante modellen wordt op meer dan 250 geschat, een bewijs van het grote succes ervan, van het laatste derde deel van de zestiende eeuw tot de eerste decennia van de zeventiende eeuw.

Trefwoorden: zestiende eeuw ; tekening ; intericoniciteit ; brandschildering ; creatief proces.

EN:: A series of seventeen drawings dedicated to the story of the patriarch Joseph is conserved at the Musée des Beaux-Arts in Liège, forming a remarkable set of models intended for the production of painted glass medallions, commonly known as "rondels". Formerly associated with the art of Lambert Lombard, these drawings, which are copies of lost originals, are distinguished by certain surprising freedoms vis-à-vis the scriptural accounts, at times sources of interpretation errors, and by a striking contrast between iconographic tradition and formal innovation. The inter-iconic study reveals that, in developing his compositions, the author of the Liège cycle drew on varied and sometimes long-tested sources (drawings by Cornelis Anthonisz and Jan Swart van Groningen, *tondi* of the Master of the Life of Joseph, etc.), frequently giving primacy to the formal over the textual. As models for glass painters, this Old Testament cycle provided a source for intense glass production. Proof of their popularity can be found in the fact that an estimated more than 250 "rondels" were executed on the basis of the Liège drawings or related models, from the last third of the 16th century to the first decades of the 17th century.

Keywords: 16th century ; drawing ; inter-iconicity ; glass painting ; creative process.

CHRISTINA CEULEMANS

Christina Ceulemans behaalde haar diploma van licentiaat in de Kunstgeschiedenis aan de KULeuven (1975). Zij was sinds 1977 als wetenschappelijk medewerker verbonden aan het KIK binnen het departement Documentatie. Van 2011 tot 2017 was zij Algemeen Directeur ad interim van de instelling. Ze is lid van de raad van bestuur van de Belgische Academie voor Oudheidkunde van België, Open Kerken, het Corpus Vitrearum en lid van het Belgische Blauwe Schildcomité.

DOMINIQUE DENEFFE

Dominique Deneffe behaalde haar diploma van licentiaat in de Kunstgeschiedenis aan de KULeuven (1984). Vanaf 2003 is zij als wetenschappelijk medewerker verbonden aan het KIK, waar zij eerst onderzoek deed in het kader van een project over pre-eyckiaanse schilderkunst. Nadien werkte zij in het Studiecentrum Vlaamse Primitieven onder meer voor het VERONA-project. Zij publiceerde over miniatuurschilderkunst, pre-eyckiaanse paneelschilderkunst en de rol van Paul Coremans in de conservatie/restauratie van het Lam Gods.

LIVIA DEPUYDT-ELBAUM

Livia Depuydt-Elbaum werd in 2010 benoemd tot wetenschappelijk medewerker aan het KIK, waar zij sinds 1998 het restauratieatelier voor schilderijen leidt. Zij behaalde haar diploma van conservator-restaurateur van schilderijen aan de ENSAV La Cambre (1988). Ze is gespecialiseerd in de restauratie van schilderijen van de veertiende tot de zeventiende eeuw. Zij was promotor en verantwoordelijke van diverse restauratieprojecten van geschilderde ensembles, waaronder de eerste fase van de conservatie-restauratiebehandeling van het Lam Gods.

PASCALE FRAITURE

Pascale Fraiture is sinds 2003 hoofd van het Laboratorium voor Dendrochronologie aan het KIK. Zij studeerde Archeologie en Kunstgeschiedenis aan de ULiège (1998). Aan dezelfde universiteit behaalde zij een doctoraat in de dendro-archeologie. Zij ontwikkelde haar expertise in dit domein via interdisciplinaire internationale onderzoeksprojecten. Zij was promotor van twee internationale conferenties: *Tree Rings, Art, Archaeology* (KIK-IRPA, 2010) en *From Carpentry to Joinery* (KIK-IRPA, 2013).

MARIE POSTEC

Marie Postec behaalde een master in de Kunstgeschiedenis en Museologie aan de École du Louvre te Parijs (1991) en een master in Conservatie-restauratie van schilderijen aan de ENSAV La Cambre (1996). Sinds 2010 werkt zij als wetenschappelijk medewerker van het KIK aan de studien- en conservatiecampagne van het Lam Gods. Ze doceert sinds 1999 oude picturale technieken aan het Institut National du Patrimoine (INP) te Parijs en aan de ENSAV La Cambre.

JANA SANYOVA

Jana Sanyova is een senior onderzoeker in de fysische scheikunde van schilderlagen; ze heeft meer dan 35 jaar ervaring, voornamelijk in het KIK (vanaf 1990), waar zij aan het hoofd staat van het Laboratorium voor polychromie. Zij behaalde het diploma van burgerlijk ingenieur (M.Sc.) in macromoleculaire scheikunde aan de Slowaakse Universiteit voor Technologie en haar doctoraat in de Toegepaste Wetenschappen aan de VUB. Momenteel coördineert ze het onderzoeksproject MetOx dat focust op het mechanisme van metaaloxalatenformaties in de vijftiende- en de zestiende-eeuwse olieschilderijen uit de Zuidelijke Nederlanden.

Onderzoek en restauratie van twaalf schilderijen met het leven van de heilige Rochus uit de Sint-Jacobskerk in Antwerpen (1517)

Christina Ceulemans, Dominique Deneffe, Livia Depuydt-Elbaum, Pascale Fraiture,
Marie Postec en Jana Sanyova



[Afb. 1]

Het leven van de heilige Rochus, 1517, olie op hout, voorzijde (Antwerpen, Sint-Jacobskerk).

(1A) X050114; (2) X050132; (3) X050135; (4A) X050152; (5A) X050167; (6) X050185; (7) X050188; (8A) X050203;
(9A) X050213; (10) X050228; (11) X050239; (12A) X050249.

Inleiding

In 2002 richtte Madeleine Manderyck¹ zich tot het KIK met het oog op de conservatie-restauratie van twaalf panelen die het leven van de heilige Rochus van Montpellier uitbeelden en die in 1517, meer dan vijfhonderd jaar geleden, voor de Antwerpse Sint-Jacobskerk werden geschilderd.

Op de twaalf panelen² is het leven van de heilige voorgesteld vanaf zijn geboorte tot aan zijn dood, waarbij per paneel verschillende episodes, soms tot vijf taferelen, worden afgebeeld. Het geheel heeft dan ook een sterk verhalend karakter [afb. 1]. Op de buitenzijde van zes panelen treffen we heiligenfiguren aan, geschilderd in semigrisaille en één per paneel: Rochus, Hiëronymus, Adrianus, Genoveva, Onze-Lieve-Vrouw met Kind en Jacobus de Meerdere. Het gaat om imitatie van beeldhouwwerk in witte steen in ronde stenen nissen of tondi, omgeven door rood geaderd marmer dat versierd is met tweekleurig rankwerk [afb. 2].

Onder impuls van het conservatieatelier voor schilderijen van het KIK werd in 2007 een onderzoeks- en conservatie-restauratieproject ingediend bij de Koning Boudewijnstichting. Een jaar later kreeg het project de steun van het Fonds Baillet Latour en kon het van start gaan. Het betrof de behandeling van twaalf panelen met hun originele lijsten en van achttien geschilderde oppervlakken. Tegelijkertijd werd, voornamelijk in functie van de restauratie, een uitgebreid materiaal-technisch onderzoek uitgevoerd met behulp van onder meer wetenschappelijke beeldvorming zoals ultraviolet- en röntgenfotografie, naast de analyse van de picturale lagen en een dendrochronologische analyse van de dragers. In het licht van een toekomstige publicatie werd met eigen middelen een aanvullend kunsthistorisch onderzoek opgestart binnen het Studiecencentrum Vlaamse Primitieven van het departement Documentatie van het KIK.

Voor hun aankomst in het KIK hingen de schilderijen in drie verschillende zijkapellen van de Antwerpse Sint-Jacobskerk, en dat zonder veel aandacht voor de chronologische volgorde van de episodes uit het leven van de heilige Rochus. Al van bij de aanvang van het onderzoek leidde een eerste studie van de iconografische en technologische elementen van de reeks tot het uitwerken van een coherente lezing van het geheel.³ De studie en de conservatie-restauratiebehandeling van de

picturale lagen en van de dragers⁴ bevestigden de stelling van de kunsthistorici en de restauratoren. Elk schilderij hervond zijn rechtmatige plaats binnen dit veelluik, dat aanvankelijk blijkbaar uit drie registers was opgebouwd.⁵ Na afloop van de behandeling, eind 2010, keerden de schilderijen terug naar de Sint-Jacobskerk, waar ze in de Doopkapel in een beveiligde vitrine een nieuwe opstelling kregen.⁶

Het eerste hoofdstuk van deze studie is gewijd aan een uitgebreid kunsthistorisch onderzoek, opgestart door Dominique Deneffe en aangevuld door Christina Ceulemans. Het spitst zich toe op de oorsprong van het werk – dat tweemaal 1517 gedateerd is – en op de context waarin het tot stand kwam. Er bleek een parallel te trekken met het Rochusretabel in de kapel van de familie Imhoff in de Duitse stad Nürnberg.⁷ Deze handelaarsfamilie, die de devotie tot de heilige Rochus sterk heeft gepromoot, was eind vijftiende en begin zestiende eeuw ook actief in Antwerpen en komt in aanmerking als mogelijke opdrachtgever van het werk. Tevens werd door iconografische en stilistische analyse de relatie met de Brusselse schildersfamilie Van Orley aangetoond en de toeschrijving aan Everaert van Orley bestudeerd.

De wetenschappelijke beeldvorming, de analyses van de laboratoria en de minutieuze observatie van de restauratoren leverden een rijke oogst aan data op die door Pascale Fraiture, Marie Postec en Jana Sanyova gebundeld werden in het tweede hoofdstuk. Uit de studie van de technische uitvoering van zowel de dragers als de picturale laag is duidelijk naar voren gekomen dat er bij de maker(s) van deze serie een constante aandacht was om een coherent geheel te creëren.

De behandeling zelf heeft tweeënhalf jaar geduurd en bracht opnieuw een harmonisch geheel tot stand waarbij het narratieve karakter werd hersteld door de restauratie van de dragers en door de picturale lagen te ontdoen van de meest storende elementen. In het derde hoofdstuk geeft Livia Depuydt-Elbaum een overzicht van deze conservatiecampagne en staat ze stil bij de problematiek die de conservatie-restauratie van een dergelijk uitgebreid ensemble kenmerkt.

Ten slotte bespreken Christina Ceulemans, Dominique Deneffe en Livia Depuydt-Elbaum in het vierde hoofdstuk een aantal hypotheses aangaande de oorspronkelijke opstelling van het werk in de Rochuskapel.

Dankzij het project werd de reeks geherwaardeerd en kon ze weer een belangrijke plaats innemen in de

1 Tot 2017 adjunct van de directeur bij de Vlaamse overheid, Ministerie van Ruimte en Erfgoed, thans departement Ruimtelijke Ordening, Woonbeleid en Onroerend Erfgoed.

2 De panelen met de scènes uit het leven van Rochus worden genummerd in Arabische cijfers van 1 tot 12; de voorzijden van de panelen met een beschilderde keerzijde dragen het paneelnummer in combinatie met de letter A, de beschilderde keerzijden met heiligenfiguren dragen het paneelnummer met de letter B. Tenzij anders vermeld, zijn alle foto's genomen na de restauratie door het KIK in 2010; ze zijn te raadplegen op de website <http://balat.kikirpa.be> onder het objectnummer 61613.

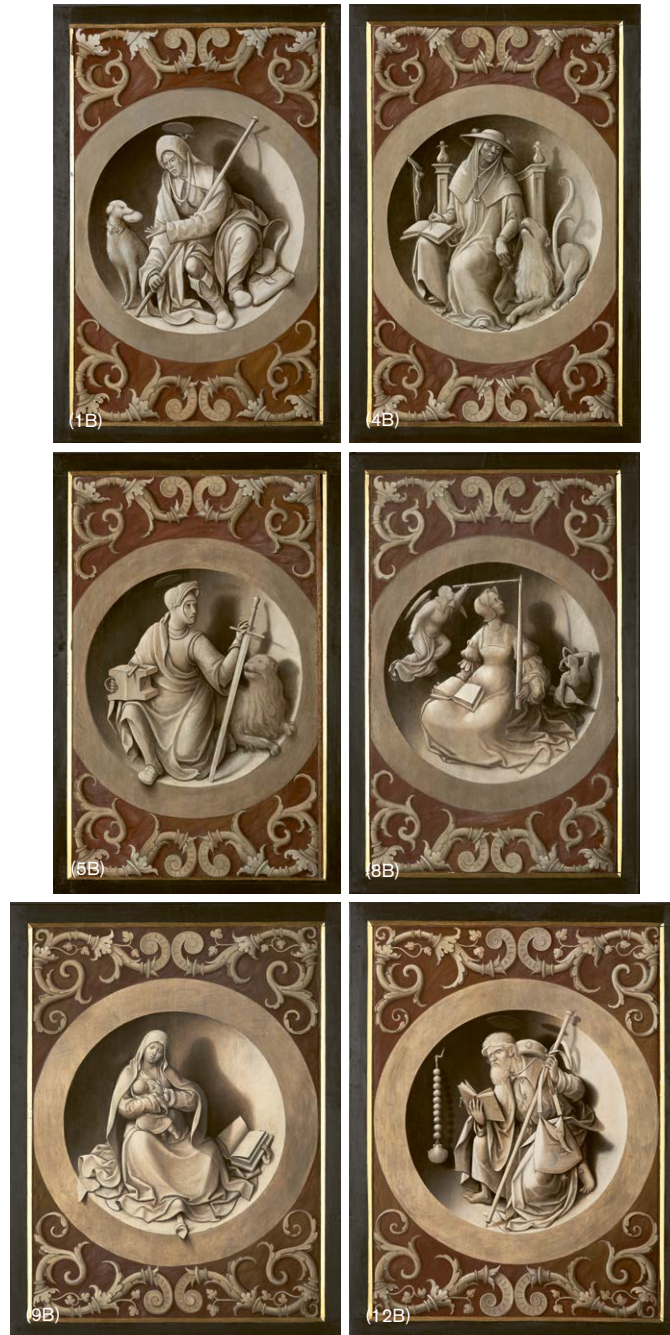
3 Depuydt-Elbaum 2012, p. 16-20.

4 Met 'drager' worden de panelen en de lijsten bedoeld.

5 Elk register is samengesteld uit vier beschilderde panelen, waarvan de twee aan de uiteinden moeten worden beschouwd als zijluiken die bestaan uit een aan weers-zijden beschilderd paneel in een geprofileerde lijst; Depuydt 2012, p. 16-20.

6 Om veiligheidsredenen werden de panelen na afloop van de conservatie-restauratie tentoongesteld in een vitrine waarin niet alle luiken langs beide zijden zichtbaar zijn.

7 Ook vermeld in de studie van Van der Velden 2016.



[Afb. 2]

Het leven van de heilige Rochus, 1517, olie op hout, keerzijde met heiligenfiguren in semigrisaille (Antwerpen, Sint-Jacobskerk). (1B) X050115; (4B) X050153; (5B) X050168; (8B) X050218; (9B) X050214; (12B) X050250.

schoot van het artistieke erfgoed van de Sint-Jacobskerk. Op 7 december 2015 werd de reeks ook erkend als Vlaams Topstuk.⁸

In het kader van de openbaarheid van zijn activiteiten en uit erkentelijkheid tegenover de sponsor

wenste het KIK de resultaten van het multidisciplinaire onderzoek in het Bulletin te publiceren. Dat nam enige tijd in beslag maar het bood de kans om nieuwe inzichten te verwerven en interessante gegevens te ontdekken met betrekking tot het ontstaan en de uitvoering van dit unieke veelluik.

⁸ Besluit van 7 december 2015, gepubliceerd in het Belgisch Staatsblad 2016-01-14, p. 1229-1230.

Kunsthistorisch onderzoek

Dominique Deneffe, Christina Ceulemans

Herkomst

De oudste vermelding van de Rochuspanelen in de Antwerpse Sint-Jacobskerk dateert uit 1748 – voor die datum ontbreekt iedere informatie.⁹ In dat jaar trokken de panelen in de Rochuskapel van deze kerk de aandacht van Jacobus de Wit, die ze omschreef als “eenige klyne stuckjes verbeeldende de Historie van St Rochus (twaalf in getal) door een seer Ouden Meester geschildert”. De Wit gaf geen enkele informatie over een Rochus-‘retabel’. In zijn traktaat *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* uit 1769 vermeldt Jean-Baptiste Descamps ook de twaalf losse schilderijen.¹⁰ Die moesten zich toen – volgens een oude Franse inventaris uit 1798 – nog steeds in dezelfde kapel hebben bevonden.¹¹ Op een niet nader te bepalen tijdstip na 1825 raakten de twaalf panelen met de levenscyclus van de heilige Rochus verspreid over drie kapellen in de kerk.¹² De vier laatste bleven in de Sint-Rochuskapel, de overige acht raakten verdeeld over de aanpalende Sint-Jobs- en Sint-Annakapel.¹³ Daar bleven ze tot ze in 2008 voor onderzoek en restauratie naar het KIK werden overgebracht.¹⁴

De Rochuspanelen werden opgenomen in talrijke oude stadsgidsen en in publicaties over Antwerpse kunstschaten of over de vroege Vlaamse schilderkunst.¹⁵ Deze waardevolle Vlaamse panelen zijn niet onbekend binnen de kunsthistorische literatuur, die een complexe toeschrijvingsproblematiek onder de aandacht brengt.¹⁶ Slechts enkele auteurs legden zich toe op de rijke iconografie van de reeks.¹⁷ In een aantal tentoonstellingen die alle, op die van Londen in 1927 na,¹⁸ in Antwerpen plaatsvonden,¹⁹ konden de schilderijen door een ruimer publiek bewonderd worden.

Cultus

De heilige Rochus van Montpellier werd vereerd als dé beschermheilige tegen de pest.²⁰ Die vreselijke ziekte, ook de zwarte dood genoemd, maakte vanaf de veertiende eeuw in West-Europa miljoenen doden en zou talrijke dorpen en steden van de kaart vegen.²¹ De wonderbaarlijke genezingen door de tussenkomst van de heilige Rochus zorgden ervoor dat zijn cultus vanaf de jaren 1485 uitgroeide tot een van de belangrijkste in de christelijke wereld; in bepaalde centra, onder meer in de Antwerpse Sint-Jacobskerk, bleef dat zelfs zo tot het midden van de zeventiende eeuw. De legende wil dat hij overal waar hij kwam zieken genas. Dat deze heilige zelf door de dodelijke ziekte besmet raakte én er op miraculeuze wijze van genas, maakte hem zeer populair. Via de belangrijkste handelsroutes verspreidde de Rochuslegende zich vanuit Noord-Italië razendsnel over heel Europa, in het bijzonder vanuit Venetië over Nürnberg, Keulen of via Parijs, tot in onze gewesten.²² Vanaf het midden van de jaren tachtig van de vijftiende eeuw speelde Antwerpen een cruciale rol in de Rochusverering in de Zuidelijke Nederlanden.²³

Geschreven bronnen

De narratieve Antwerpse Rochuscyclus volgt nauwgezet een geschreven hagiografische bron. De samenhang tussen de taferelen en een aantal specifieke details op de schilderijen zijn alleen te begrijpen na het lezen van de verschillende versies van de vita van de heilige, waardoor ook de juiste volgorde van de taferelen te reconstrueren was. Een van de oudste levensbeschrijvingen zijn de anonieme en ongedateerde Latijnse *Acta breviora*, waarvan de eerste bekende versie als een aanvulling op de *Legenda aurea* werd opgenomen in de *Hystoriae plurimorum sanctorum*.²⁴ Ze bevat geen enkele tijdsaanduiding over feiten uit het leven van de pestheilige. De meer uitgebreide *Vita sancti Rochi*, in 1479 geschreven door Francesco Diedo, een Venetiaanse jurist en gouverneur, geeft wel enkele data.²⁵ Rochus zou in 1295 geboren zijn en in 1325 gestorven,

9 Vermelding uit 1748, zie *Kerken van Antwerpen* 1910, p. 42. Tijdens de restauratie in het KIK was Catherine Vandebussche, restauratrice in opleiding en bachelor in de kunstwetenschappen (KU Leuven), begonnen met een kunsthistorische studie van deze panelen, die ze echter niet kon voltooien. We danken haar voor het ter beschikking stellen van haar aantekeningen en resultaten van dit eerste onderzoek.

10 Descamps 1769 (2018), p. 159: ‘douze tableaux peints par Jean Hemmelinckx’ (2018, p. 190).

11 Antwerpen, ARA, PA 115, fol. 2: ‘Chapelle n° 4 de St Rocque: Douze tableaux représentant l’histoire du Saint’. Zie ook Muller 2000, p. 105, n. 42.

12 *Leydsman* [1825], p. 96; Schnaase 1834, p. 227; Burckhardt 1842, p. 90; Du Pays 1863, p. 173; Kintsschots [1885], p. 68. Zie ook *St Jakobskerk* s.d., p. 23-24. Op een oude foto van de Rochuskapel van 1933, gepubliceerd door Prims 1933b, p. [9], merkt men vier panelen onder de glasramen tegen de zuidelijke wand.

13 Van Lerius 1855, p. 64-65, vermeldt over welke panelen het precies gaat.

14 Een eerste publicatie na de restauratie, zie Depuydt-Elbaum 2012.

15 In oude stadsgidsen zoals *Guide des étrangers dans la ville d’Anvers* 1821, p. 30; Le Poittevin de la Croix 1835, p. 65.

16 Zie Toeschrijving.

17 Weale 1859; Aschenheim 1909-1910; Aschenheim 1910; Schmitz-Eichhoff 1977, p. 246-260; De Coo 1979; Van der Velden 2016.

18 Conway, Borenius en Kenderick 1927.

19 Antwerpen 1935, p. 28-30, nrs. 65-76; Antwerpen 1948, nr. 845; Antwerpen 1955, p. 80, nrs. 120a-120b; Van Elewycq en Voet 1976, nr. 55.

20 Over de heilige Rochus: Vauchez 1907; Cyprianus 1921; Réau 1959, p. 1155-1161; Schmitz-Eichhoff 1977; Welker 1976.

21 Gottfried 1983; Mollaret en Brossolet 1965.

22 Bolle 2005, p. 561; Bolle 2006; Theunissen 1996, p. 65 e.v., p. 171 e.v.

23 *Ibid.* *Acta sanctorum mensis Augustus* 1739, p. 380 e.v. *De sancto Rocho confessore*, p. 410-415: *Gloria posthuma apud Antverpiensie*.

24 In de *Acta sanctorum mensis Augustus* 1739, p. 407-410, vindt men de volledige tekst in het Latijn. Voor de vertaling van deze tekst, zie Theunissen 1996, p. 401-405. Volgens de bollandist A. Fliche was de *Acta breviora* de oudste bron die de basis vormde voor latere hagiografische geschriften en dus ook voor F. Diedo. De historicus P. Bolle, die de teksttraditie recent opnieuw bestudeerde, herzag deze stelling. Hij kwam tot de verrassende en totaal nieuwe conclusie dat het werk van Diedo de oudste biografie van de heilige zou zijn en tevens dé referentietekst waarvan de anonieme *Acta breviora* is afgeleid. Fliche 1950; Bolle 2005, p. 533, 570.

25 In de *Acta sanctorum mensis Augustus* 1739, p. 399-407; Theunissen 1996, p. 406-418.

dateringen die echter door historici worden betwist.²⁶ Vertalingen van de Rochuslegende in het Italiaans, Duits en Frans zorgden voor een verspreiding van de Rochuscultus.²⁷ Overal ontstonden broederschappen en werden hospitalen, kapellen en tal van altaren aan deze pestheilige toegewijd. Al zeer vroeg, rond 1485, kwam er een Middelnederlandse vertaling van zijn leven, die in essentie gebaseerd is op de tekst uit de *Acta breviora*. De Koninklijke Bibliotheek van België bewaart er een incunabel van met als titel *Legende ende leven des gloriosen confessoers Sinte Rochus* (ca. 1482-1488).²⁸ Misschien waren de opdrachtgevers van de Antwerpse panelen wel in het bezit van een dergelijk exemplaar?²⁹ Deze Dietse legende bleek een onuitputtelijke bron van inspiratie voor de schilder, die er bijzonder goed in geslaagd is om het Rochusverhaal op een didactische, kleurrijke en pittoreske manier tot leven te brengen. Sommige beschrijvingen werden heel letterlijk door de schilder in beeld gebracht.

Het leven van de heilige Rochus³⁰ op de binnenzijde van twaalf panelen

— Geboorte van Rochus (1A) [afb. 3]

In een rijk interieur onder de arcade van een halfopen renaissancestisch gebouw vindt de geboorte van Rochus plaats. Het verhaal begint links in de voorstelling. Aan de bedstee achter een pilaster brengt een zwevende engel Rochus' vrome moeder de blijde boodschap van een nakende geboorte. In het volgende tafereel, rechts achteraan, ligt de kersverse moeder in het kraambed, dat in een alkoof staat opgesteld. Omringd door twee vroedvrouwen kijkt ze naar de boorling, die in de scène op de voorgrond alle aandacht opeist. Het kind draagt een goddelijk teken: het is geboren met een rood kruis op de linkerschouder. Hiervoor volgt de schilder letterlijk wat in de incunabel te lezen staat: "*Als hi gheboren was hebben si hem in den doopsel Rochum ghenamt. Dit kint heeft in sijn huut op syn lichter scodere [linkerschouder] een scoen cruys welc een warachtig teyken was der liefden goods ...*"³¹ Een vrouw in een rood gewaad houdt het kind stevig vast onder de oksels, terwijl het kind zelf met zijn voetjes op de witte doek op haar schoot steunt.



[Afb. 3]

Geboorte van Rochus (1A). X050114.

De dame naast haar draagt een wit kleed met aan de riem een bidsnoer; ze richt de linkerhand beschermend naar het naakte knaapje. Rechts achter de pilaster zit een derde vrouw geknield, de handen gevouwen. Vanuit een andere ruimte nadert een dienster met een karaf op een schaal voor de verzorging van moeder en kind.

De modieuze, gevarieerde en fijn afgewerkte klederdracht van de vrouwen suggereert een welgesteld milieu. Toch heerst er een huiselijke gezelligheid. De schilder introduceerde elementen die het narratieve karakter van het tafereel ten goede komen, zoals het met een wit kleed bedekte dressoir met vaatwerk en een kruisbeeldje achteraan, de metalen vuurkorf op wieltjes met gloeiende kolen die voor de nodige warmte voor de boorling zorgt,³² de wasmand met linnen naast de vrouw met het kind, of het hondje in de ruimte waar de aankondiging van de geboorte plaatsvindt. Het gebouw waar dit alles zich afspeelt, is ook rijkelijk versierd. De rondbogen zijn afgeboord met ajourwerk in steen en op de pilasters zijn reliëfs aangebracht met typische

26 Bolle 2005, p. 527; Theunissen 1996, p. 67: deze data maken een ontmoeting met de paus in Rome zeer onwaarschijnlijk, aangezien het pauselijk hof tussen 1309 en 1377 in Avignon gevestigd was. Historici stellen een nieuwe geboortedatum voor Rochus voor, namelijk rond 1348-1350.

27 Bolle 2005, p. 545; Theunissen 1996, p. 408.

28 Brussel, KBR, Inc. 1803. Zie ook De Coo 1979, passim.

29 Er zou volgens Bolle (2005, p. 545) nog een exemplaar van ca. 1485 bewaard zijn in het klooster van Betlehem in Herent. Zie ook Prims 1933b, p. 11.

30 De iconografische particulariteiten van deze tafereelen worden beschreven in Iconografische particulariteiten.

31 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 1v. Dat Rochus precies op de linkerschouder een kruis had, wordt enkel in deze Dietse tekst verhaald; bij Diedo (zie Theunissen 1996, p. 408) staat te lezen: "De moeder was verbaasd... over ... het aanzienlijke rode kruis op zijn borst"; in de *Acta breviora* (zie Theunissen 1996, p. 401) staat: "Toen hij uit zijn moeder geboren was, was er een kruis, dat rood was, geprent in zijn vel op de linkerzijde; dit zeer heilig stigma toonde zeker aan dat Christus hem liefhad."

32 Een dergelijk verwarmingselement is ook te zien op *De gerechtigheid van keizer Otto III* van Dirk Bouts, ca. 1471-1475 (Brussel, KMSKB, inv. 1448) (KIK, foto B135229).



[Afb. 4]

Rochus deelt zijn vermogen uit aan de armen en vertrekt op pelgrimstocht (2). X050132.

renaissancemotieven zoals bladwerk, vazen, trofeeën, een engel en een doodshoofd. In het midden van de rechter pijler, versierd met trofeeën en bladwerk, staat het jaartal 1517 –het lijkt wel in de steen gebeiteld.

— *Rochus deelt zijn vermogen uit aan de armen en vertrekt op pelgrimstocht (2)* [afb. 4]

Onder de arcade van een geornamenteerd italianiserend gebouw door zien we Rochus' vader op zijn sterfbed. Hij grijpt naar de hand van zijn zoon, die aandachtig naar zijn laatste wilsbeschikking luistert. De moeder van Rochus loopt huilend de trap af naar buiten. In het open gebouw iets verder staat de katafalk van de overleden vader. Een man gaat de trap op met twee lange kaarsen. Centraal op de voorgrond vindt het hoofdgebeuren plaats. Rochus, uitgedost als een rijke jongeling, trekt alle aandacht naar zich toe. Hij draagt een dure, met bont afgeboorde mantel boven een bruine paltrok met fijne witte hemdkraag, een elegante zwarte hoed, rode kousen en modieuze zwarte schoenen. Zoals hij aan zijn vader heeft beloofd, schenkt hij zijn erfenis weg aan armen en zieken. Uit een goedgevulde beurs haalt hij muntstukken die hij onder de bedelaars verdeelt. De kracht van de scène ligt in de expressie van de machteloze en smekende, in lompen geklede kreupelen op de voorgrond. Links kruipen



[Afb. 5]

Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente (3). X050135.

gebrekkigen met omzwachtelde ledematen over de grond in de hoop een geldstuk te bemachtigen. Een van hen draagt op zijn hoed pelgrimstekens, waaronder de sint-jakobsschelp.³³ Rechts kan een oude man zich slechts met moeite op zijn kruk overeind houden om zijn hand uit te steken; tegen zijn broek bengelen een kom en een lepel. Een kleine knaap –of is het een dwerg?– draagt een mandje aan de arm en tracht ook een gift te krijgen. Een kale ouderling met een grauw gezicht en, achter hem, twee schreeuwende vrouwen vervoegen zich bij de groep. Een van de vrouwen draagt een kind op de schouders, dat op haar hoofd, bekleed met een hoofddoek, in slaap is gevallen. In de achtergrond, voor een open portiek, zet het verhaal zich voort. Rochus heeft zijn rijke kleren ingeruild voor een pelgrimsplunje en neemt afscheid van zijn naasten. Hij zou, zo gaat de legende, zijn vader ook beloofd hebben om naar Rome te gaan.³⁴

³³ Voor de weergave van pelgrimstekens op schilderijen, zie Koldewey 2000.

³⁴ Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 3. "Doe die heilighe iongheling Sinte Rochus sijns vaders wille hadde volbrocht heeft hi voer hem ghenomen sijn la(n)den ende ryke achter te laten ende menigherley pelgremagien an te nemen heeft hi hem ghecleet mit reysbaer abijt. Ende heeft een pellegrums hoet op sijn hoeft gheset en(de) een palster in sijn hant ghenomen. Ende staende in penitencie heeft hi op ghenomen te rome(n) te gaen."



[Afb. 6]

Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest (4A). X050152.

— Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente (3) [afb. 5]

Uiterst links in de achtergrond wandelt Rochus door een versterkte middeleeuwse stadspoort de stad Aquapendente binnen, waar de pest hardnekkig woedt.³⁵ Hij wordt er onmiddellijk geconfronteerd met vreselijke tafereelen. Binnen een ommuurd kerkhof zijn grafdelvers druk in de weer met het begraven van de doden. Een kanunnik en enkele kloosterzusters wachten voor de ingang van een gotische kerk. Ze kijken toe hoe een nieuwe lijkstap op de schouders van enkele monniken wordt aangedragen. Tegen de kerkhofmuur ligt een burger op de grond te ziertogen; een geestelijke ontfermt zich over hem. Vooraan in de voorstelling verdeelt de brede pilaster van het hospitaalgebouw de scène in tweeën: links ervan zien we wat er zich buiten het gebouw afspeelt, rechts wat er binnen gebeurt. Rochus knielt voor de trappen van het hospitaal en voert een

35 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 3. Het tafereel komt overeen met de volgende passages uit de Brusselse wiegendruk: "En(de) inden wech heeft hi gehoert hoe dat i(n) een scone stat geheten Aquapendent seer groflic die pestile(n)cie regneerde. So is hi mit groter begeerten in die stat ghegaen ... vraghende nader sieken gasthuse(n) daer hi haestelic toeghelopen is ..."

gesprek met de verantwoordelijke in de deuropening, een zekere Vincentius, zoals de tekst vermeldt. Hij vraagt hem de toestemming om binnen te gaan. Met beide handen voor zich uit, de handpalmen omhoog, maakt de man Rochus duidelijk dat het gevaar om er zelf besmet te raken te groot is, maar hij kan de jonge pelgrim niet overtuigen. Wanneer hij eenmaal binnen is, gaat Rochus van bed tot bed. Vooraan zegent hij een bedlegerige stervende die krachteloos het hoofd en een arm heeft laten hangen. In het fraaie, met beelden en reliëfs versierde gebouw liggen de bedden tot op de eerste verdieping vol. Rochus bezoekt de zieken en zegent hen. Beneden, helemaal vooraan, heeft een man zich ietwat afgezonderd; hij is halflijfs en ruggelings weergegeven. Getooid in een gele paltrok met een bontkraag aanschouwt hij de wonderbaarlijke genezingen.³⁶

— Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest (4A) [afb. 6]

Links wandelt Rochus Rome binnen langs een opvallend italianiserend gebouw bekroond met een breed driehoekig fronton met grote sculpturen. De zware pijlers met marmerinlegwerk zijn versierd met tondi, reliëfs met bustes, bladwerk, een helm en enkele beelden. Het is de woning van een rijke kardinaal, die terminaal ziek is.³⁷ De man ligt in een open kamer in een hemelbed voorzien van fijne koperen zuilen en een baldakijn met franjes. De kardinaalshoed op het bijzet-tafeltje en het rode habijt op de koffer vooraan verwijzen duidelijk naar zijn functie. Rochus staat naast het bed en tekent met zijn duim een kruisje op het voorhoofd van de stervende doodsbleke geestelijke, die hem angstig aankijkt. De schilder volgt ook hier letterlijk de tekst van de legende, die verhaalt hoe het kruisteken daadwerkelijk op het voorhoofd van de kardinaal zichtbaar bleef: "... so heeft Sinte rochus den cardinael gheteykent voer sijn voerhoeft miet een teyken des heilighen cruces. Ende terstond so heeft een openbaer cruys in sijn voerhoeft gbestaen ende hi wort vander siecten verlost."³⁸ Een vertrouweling van de kardinaal, links van het bed, bedekt zijn mond met de mouw van zijn mantel om besmetting te voorkomen en de stank

36 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 3v-4. Er staat ook beschreven hoe Vincentius de heilige probeert te ontmoedigen om het gasthuis te betreden: "op die tijt regeerder was een goet man gheheten vincencius vanden welcken die heilighe iongheling Sinte Rochus over mits veel biddens verwerven heeft dat hi beyde bi nachte ende oec bi daghe den armen sieken mochte dienen Mer die guede vencencius beduchtende dat die lieve iongheling... miet der strale der pestilencien ghescoeten worden... en[de] doer dat teyken des heilighen cruces... heeft hi hem allen ghenesen. Also dat alle die ghene die Sinte Rochus roerden worden terstont verlost."

37 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 4. In de Dietse tekst staat geschreven: "Als die heilighe iongheling Rochus doer die gracie goods die stadt van Auapendent vander pestilencie verlost hadde... So is hi... tot romen ghereist die oec mede op die selve tijt so vol va(n) pestilencie was... Doe was daer een cardinael ende was gheenaemt die cardinael anglerie welck een provincie in lombardien is die oec mede mitter pestilencie ghequelt was. Tot dese cardinaels huse is dese heilighe iongheling ghegaen..."

38 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 4v.



[Afb. 7]
Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus (5A).
 X050167.

tegen te houden. Dat doet ook de elegante jongeman op de voorgrond. Gekleed in een wambuis van geel brokaat staat hij, ten voeten uit, met de rug naar de toeschouwer gekeerd. Hij draagt een pot met geurende zalf. Onder de arcade van een bijgebouw rechts houdt een arts een urinestaal in een glazen houder tegen het daglicht terwijl hij een gesprek voert met een collega. Vooraan rechts aan de trappen paraderen twee pauwen, onder meer symbool voor de vergankelijkheid van het leven. Nadat hij genezen was, zo gaat de legende, besloot de kardinaal om de jongeling aan de paus voor te stellen.

— *Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus (5A) [afb. 7]*

Het open plein, dat beheerst wordt door de pauselijke loggia met haar galerij en eretrap, stelt het centrum van Rome voor. Het is een stad met een rijkgevarieerde architectuur: tegen de hemel tekent zich het profiel af van diverse daken, campaniles, versterkte torens en kerktorens. Verschillende kardinalen bewegen zich in de stad. Door de stadspoort, links in de achtergrond, komt een van hen, in het rood gekleed, te paard de stad binnengereden. Omstanders klampen de geestelijke aan; één man toont hem een perkament. De betekenis



[Afb. 8]
Rochus geneest een stervende man op straat (6). X050185.

ervan is onduidelijk. Anderen rijden op een paard of een muilezel in de richting van het grote plein. Vooraan knielt Rochus voor de voeten van de paus; tegelijk maakt hij een diepe buiging. De dikke kralen van het bidsnoer om zijn hals hangen recht naar beneden. De wijde stof van zijn rode mantel ligt op de grond gedrapeerd, met ernaast zijn staf en reistas. Rochus' gelaat is opvallend wit: opnieuw refereert de schilder hier letterlijk aan een passage uit de vita: "... *die paeus een scoen blinckende clærheit gesien scynende wten aenschijn des heiligen io(n)gelincs sinte roch(en)...*"³⁹ De genezen kardinaal knielt naast Rochus en legt zijn rechterhand op de rug van zijn beschermeling, die hij aan de paus voorstelt. Met de andere hand wijst hij zichzelf aan als levende getuige van de miraculeuze genezing door de goddelijke kracht die van de jonge pelgrim uitgaat. De twee mannen achter de kardinaal zijn mogelijk de artsen die de evolutie van de ziekte op de voet hebben gevolgd.

Voor dit gezelschap staat de paus in vol ornaat. Hij houdt een kruisstaf in zijn linkerhand en draagt een

39 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 5.

tiara met edelstenen op het hoofd. Plechtig zegent hij de jonge pelgrim. De zware sleep van zijn zwartgouden brokaten pluviale, die met een borstspeld wordt samengehouden, wordt door een jonge dienaar van de grond opgetild. De in gouddraad geborduurde aurifries van de koorkap is versierd met heiligen onder een baldakijn, onder wie apostelen. Johannes de Evangelist en Andreas zijn te herkennen aan een van hun attributen, respectievelijk een kelk en een X-kruis. In de stad lopen verschillende honden vrij rond; ook de paus is vergezeld van een slank wit exemplaar met een fijne halsband. Uiterst rechts op de voorgrond snuffelt een hond aan een bot waarnaast twee vliegen zitten. Hier heeft de kunstenaar de realiteitszin even uit het oog verloren, want hij schilderde de insecten bijna even groot als het bot. Volgens de legende verbleef Rochus nog vijf jaar bij de kardinaal in Rome tot die op hoge leeftijd overleed. Daarna keerde Rochus weer huiswaarts.

— *Rochus geneest een stervende man op straat (6)* [afb. 8]

Volgens een terugkerende formule doet Rochus zijn intrede via een stadspoort. Hij aanschouwt hoe ook in deze stad, Aruinen of Averne, de Zwarte Dood haar tol heeft geëist.⁴⁰ Twee mannen sleuren met een lijk; achter hen volgen pleuranten. De jonge Rochus gaat onmiddellijk over tot actie. Hij loopt de trap op van het lokale gasthuis, een mooi gebouw versierd met enkele standbeelden, waar de ziekenbedden in alkoven zijn ondergebracht. Het eerste bed is leeg. Voor de zieke die hier lag, komt alle hulp te laat. Op de grond voor de kamer wordt de doodskist, waarin het lijk ligt, gesloten. In de kamer ernaast en in de hoofdvluegel van het gebouw zegent Rochus bedlegerigen met een kruisteken. Het hoofdgebeuren speelt zich buiten op het plein af. Rochus zit geknield naast een stervende man die op de grond ligt; hij maakt ostentatief een zegenend gebaar boven diens hoofd. Een vrouw ondersteunt op een tedere manier het hoofd van de stervende. De stof van haar hoofddoek loopt ter bescherming tegen de besmetting door over haar mond. Dat de pest ook de rijken niet spaart, komt in dit tafereel duidelijk naar voren. De man op de grond is een kapitaalkrachtige burger. Zijn excentrieke mosterdkeurige vest in brokaat met pofmouwen, de rode kapmantel, gestreepte hoge broek en witleren geldbeugel verraden zijn vooraanstaande positie. Op de voorgrond ligt het gebedssnoer van de heilige Rochus, alsof de edelman het heeft

40 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 5-5v. De gebeurtenissen op het schilderij spelen zich af in een van de steden waar de heilige op zijn terugweg van Rome als genezer optrad. Er zijn onvoldoende gegevens om de stad op het schilderij nader te specificeren. Volgens de tekst komen de steden Aruinen of Averne in aanmerking: "Als Sinte Rochus die stat van Aruinen vander plaghe der pestilencie verlost heeft is hi ghecomen inden lande van lombardyen in een stat geheten Auerne die oec mede mitter pestilencie zwaerlic bedruet was. In welcke stede hi twe gheheel maenden den arme sieken bi nacht ende bi daghe wt goeder herten heeft ghedient."



[Afb. 9]

Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is (7). X050188.

afgerukt. Achter Rochus zien we een vrouw die een schreiend kind troostend tegen zich aan houdt. Rechts in beeld bidt een verzorgster – met mondbescherming⁴¹ – voor het zielenheil van de stervende man. Vooraan tegen een laag muurtje heeft een ontredderde man in een met bont gevoerd gewaad het gebeuren de rug toegekeerd. Moedeloos laat hij zijn hoofd op zijn handpalm rusten; zijn andere arm hangt over het muurtjen.

— *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is (7)* [afb. 9]

In het hospitaal van Piacenza, de volgende halte op zijn weg, krijgt Rochus op een nacht onverwachts bezoek van een engel. In een fraai halfopen portiek gedecoreerd met diverse standbeelden op sokkels bevindt zich Rochus' slaapkamer. Een brede trap naar de kamer is onderaan rechts versierd met twee bronzen zittende leeuwen met een wapenschild om de hals. Opgeschrikt door de stem van de engel die naast hem achter een pijler zweeft, zit Rochus, gekleed in een wit nachthemd,

41 Dit vestimentaire detail is een latere overschildering. Zie Brussel, KIK, dossier 2001.07414, p. 204.



[Afb. 10]

Rochus trekt zich terug in een bos, waar hij door een hond met brood wordt gevoed (8A). X050203.

rechttop in zijn bed. Hij krijgt het vreselijke nieuws te horen dat hij nu ook zelf besmet is. Angstig heeft hij de rode bedsprei weggeduwd en zijn rechterbeen ontbloot. Daarop zouden, volgens de aanwijzing van de engel, de eerste symptomen van de builenpest zichtbaar zijn.

Op het plein buiten het gebouw speelt zich het volgende tafereel af. Tegen de zijgevel van het hospitaal, onder een afdakje, houdt een opzichter de wacht. Voor hem op de grond ligt Rochus, die kermt van de pijn en naar zijn been grijpt. Niet alleen moet hij het hospitaal verlaten, hij wordt bovendien uit de stad verbannen.⁴² Daarover is, achter hem, een discussie gaande. Een rijke man gekleed in een lange, met bont afgebiesde zwarte mantel, een rode kaproen, maakt met handgebaren zijn

42 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 5v-6v. In de incunabel staat te lezen: "Doe Sinte Rochus lange tijt inden gasthuys van placencien gheweest hadde ende byna alle die sieke vander plagen der pestilencien verlost hadde ende ghenesen so heeft hi op een tijt omtrent der midder nacht ghehoert een stemme des enghels hem weckende wt sijn slape seggende aldus O Roche devote dienaar ihesu christi wilt ... bekennen die plaghe der pestilencie die nu in dine lichaem is... Ende also vroech als hi wt sinen slaep ontspronghen was bevant hi hem selven gheraect mitter stralen der pestilencien in een van sijn benen ... die arme pellegru(m) Sinte Rochus in groter pinen voer die poorte lach... Als die borgers dat hoerden hebben si terstont Sinte Rochus wt die stat verdreven..."



[Afb. 11]

Rochus zegent de wilde dieren in het bos (9A). X050213.

standpunt duidelijk. Twee oude mannen, rechts in profiel, horen toe. In de verte sleept Rochus zich moeizaam op krukken richting stadspoort om buiten de omwalling een geschikt schuiloord te vinden.

— *Rochus trekt zich terug in een bos, waar hij door een hond met brood wordt gevoed (8A) [afb. 10]*

Op een open plek aan de rand van het bos nabij Piacenza heeft Rochus zich teruggetrokken.⁴³ Gekniel en met de handen gevouwen blikt hij naar de hemel. Zijn pelgrimsstaf leunt tegen zijn rechterschouder aan. De rode mantel die over zijn linkerarm valt, ligt deels achter hem over de grond gespreid. Op zijn reistas, waaruit enkele vruchten gerold zijn, bevindt zich een mes; ernaast ligt een halve appel. Tegen de bosrand groeien madeliefjes, bosanemonen en meiklokjes. Konijntjes doorwoelen de zanderige grond. Tussen de bomen grazen enkele herten. Links in de verte, staat een somptueus huis, bekroond met een witmarmeren balustrade waaronder enkele rijkelui aan een gedekte

43 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 6v-9v: "Hoewel dat Sinte Rochus in onsprekeliiker pinen der pestilencien was dat hi uter stat van placencien verdreven wert Ende is ghegaen in eenre busscayen niet alte verre vander stat placencien Daer ... heeft hi he(m) selven een cleyne huttekyn ghemact van loveren ende rijksens der bomen. ... Goddaert dit merkende heeft van verre de hont ghevolcht die ... sinte Rochus dat broot gaf Ende dat die Sinte Rochus te kennen ghegheven ... dat hi selver mitter siecte der pestilencien ghequelt was ..."

tafel een maaltijd delen. Een witte hond staat op zijn achterpoten te wachten tot hij de kans ziet om een brood weg te pikken van de dis. Volgens de legende is het de hond van de gastheer, de vrome edelman Goddaert. Nieuwsgierig geworden door het vreemde gedrag van zijn trouwe viervoeter volgt hij het dier op een afstand langs een bospad, rechts in beeld. Iets verder, onder een schamele hut van boomtakken, zien we hoe de hond het brood aan de verstoten Rochus geeft. Vanaf dat moment zou Goddaert de pelgrim volgen, hem onvoorwaardelijk steunen en naar zijn voorbeeld leven. Pas later zou hij diens naam te weten komen.

— *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A) [afb. 11]

Rochus is zwaar getroffen door de ziekte. De uitputting valt van zijn gezicht te lezen. Een windel om zijn rechterdijbeen dekt de wonde af. Hij kan zich maar met moeite rechtop houden en met zijn pelgrimsstaf zijn evenwicht vinden om de dieren uit het bos te zegenen.

Het is een pittoreske voorstelling. De dieren die zich om hem hebben geschaard, lijken aandachtig te luisteren en lijken hem te groeten. Dat staat ook letterlijk te lezen in de tekst waarop de schilder zich heeft gebaseerd: “*alle die beesten ende wilde dieren die aldaer inder wildernisse ware(n) quamen tot sinte rochus ende deden hem reve-re(n)ci nyghende mitten hoofde.*”⁴⁴ Ook wilde beesten hebben zich bij de groep gevoegd. Achter de hinde, links op de voorgrond, zit een leeuwin. In de struik iets verder heeft een dromedaris zijn kop op de grond gevlijd. Aan de voet van een dode boom zit een aapje en links van Rochus zien we een vos. Rechts van hem kijken een bruine beer en een struisvogel toe. Tussen hen is een lepelaar herkenbaar aan de spatelvormige verbrede snavel. Vooraan graast een hert met een machtig gewei rustig verder. De witte eenhoorn, links in beeld, is het enige fabeldier van de groep. Tegen de rand links werd enkel een spitse snuit en een geopende getande muil geschilderd van wat een draak zou kunnen zijn.

Achter het struikgewas genieten drie mannen stiekem van het unieke spektakel. In een aparte scène helemaal in de verte links, voor de restanten van een omwalling en een middeleeuws kasteel, gaat het verhaal verder. Naar Rochus' voorbeeld is het nu Goddaert die zijn geldstukken aan armen en kreupelen uitdeelt. Rechts in beeld komt hij langs een pad met een kind aan de hand aangewandeld, voorgedaan door een stadswachter die de plek aanwijst waar Rochus zich verscholen houdt. In de verte achter een bosje strekt zich een weids landschap uit met enkele desolate burchten rond een meer. Tegen de horizon tekent zich een grillig gevormde hoge rots af.



[Afb. 12]

Een engel kondigt Rochus zijn genezing aan (10). X050228.

— *Een engel kondigt Rochus zijn genezing aan* (10) [afb. 12]

Een engel brengt Rochus de heuglijke boodschap dat hij voorgoed van de pest genezen is.⁴⁵ De hemelse boodschapper draagt een rijkelijk geborduurd stijve koorkap met bladmotieven in goudbrokaat, afgebiesd met franjes. Rochus, half rechtop gezeten, steunt op zijn rechterhand en kijkt de engel verbaasd aan. Met zijn linkerwijsvinger wijst hij naar zijn zieke been, waarvan het verband al loskomt. Een bidsnoer met grote kralen om Rochus' hals refereert aan zijn dagelijks gebed. Volgens de legende heeft hij kunnen gebruikmaken van het helende water van een beekje dat op goddelijke wijze ontsprong op de plaats waar hij zich schuilhield. Achter de engel weerspiegelt zich in het water de rug van een konijntje. Iets verder, in een apart tafereeltje, verzorgt Rochus zijn wonden terwijl twee herten toekijken. In de achtergrond, in een rotsachtig glooiend landschap naast een kasteel wandelt een personage. Is het Goddaert, die voedsel en water komt geven aan de verzwakte heilige? Volgens de legende ving hij de woorden van de engel op en kende hij vanaf toen ook de naam van de pelgrim.

44 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 10.

45 Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 10v, zoals in de wiegendruk te lezen staat: “... heeft hi ghehoert een stemme des enghels segghende aldus O Roche lieve vrie(n)t goods du biste vander plaghen der pestilencie ghenesen ende ghesont Mer die heer beveelt en(de) ghebiet di datstu tot dijn lant weder keerste...Van dese stemme is Goddaert seer verscricket en(de) verwondert die voer deze tijt sijns ghesels naem niet en wiste.”



[Afb. 13]

Rochus wordt gevangengenomen (11). X050239.

— *Rochus wordt gevangengenomen* (11)
[afb. 13]

Achteraan in de voorstelling verlaat een cavalerie met opgestoken lansen een brandende stad. In deze door oorlogen geteisterde regio wordt Rochus als verrader beschouwd. Voor een landhuis – waarvan we alleen het dak zien – tussen de kruin van lage bomen, houden twee rijkelijk uitgedoste landsknechten Rochus aan. Ze sleuren hem langs een bouwvallig bolwerk in grijze steen tot bij de gevangenisopzichter die heeft postgevat in de poort van het aanpalende gebouw. Een man in het donker gekleed met hoge laarzen die worden opgehouden door een rood lint, grijpt Rochus bij zijn mantel stevig in de rug vast. Een op de rug geziene kompaan heeft de rechterarm van de pelgrim in zijn greep. Hij is uitgedost in een fraai geel wambuis, waarvan de decoratieve uitsnijdingen een visgraatpatroon vormen. Op de nauwsluitende broek draagt hij een grijze riem en roze kniebanden. Zijn hoed is getooid met een zwierige struisvogelveer. De man neemt een pronkerige houding aan. Steunend op één been leunt hij met zijn bovenlichaam naar achteren. Met zijn rechterhand omklemt hij een hellebaard. In het gebouw zit Rochus in een kerker opgesloten. Door de tralies heen biedt een man in een rode mantel hem een brood aan. Op de grond bevindt zich een mand met etenswaar, bedekt met een witte doek waaraan een hond snuffelt. Op een stenen verhoog staat een kruikje. De op een affuit rustende bronzen kanonnen en enkele kanonballen op de voorgrond getuigen van



[Afb. 14]

Rochus sterft in de gevangenis (12A). X050249.

de oorlogssituatie in de regio.⁴⁶

— *Rochus sterft in de gevangenis* (12A)
[afb. 14]

De laatste communie en de dood van Rochus vinden plaats in een ander gevangenisgebouw. Het is een statig stadsgebouw met balkons. De drie met bladwerk en trofeeën versierde pijlers en de getraliede arcades vormen de voorgevel. Tondi met taferelen in hoogrelief en losstaande beelden op aparte zuiltjes boven op de pilasters verfraaien het gebouw. Op het onderste deel van de middelste pilaster is het jaartal 1517 geschilderd.

Het verhaal begint op de verdieping erboven. Door de tralies van een cel kondigt een engel Rochus' nakende dood aan. Twee stedelingen kijken vanaf de balustrade toe. Wat zich in de cel aankondigt, wordt eronder uitvergroot in beeld gebracht. In de geopende traliedeur staat een tafeltje met een lantaarn en een ciborie voor de laatste communie. Vanachter de tralies hoort een kanunnik met een doek voor de mond de biecht aan

⁴⁶ Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 11-11v. De Dietse tekst die hier van toepassing is, gaat als volgt: *Als Sinte Rochus weder soude keren tot sinen lande so is hi ghecomen tot een plaetse in lombardien gheheten Angleria anden lande van almaegne(n) daer die heer van dien lande oorloch hadde teghen eenen andere heer. Ende aldaer wert Sinte Rochus ghevanghen. Ende wert den here van dien lande ghelevert als een verspyer ... Ende die heer heeft den heiligen man sonder merrin in ee(n) duyster kercker doen legghen ... daer hi altijt beyde bi nacht ende bi daghe den naem ihesu heeft angherope(n) ... Ende daer in heeft hi vijf iaer lanc ... geweest*

die Rochus hem in het oor prevelt. De pelgrim, in knielende houding, de handen gevouwen, is met een zware metalen ketting rond de enkel aan de grond gekluisterd.

Rechts op de achtergrond gaat het verhaal verder. Rochus ligt op zijn doodsbed in een apart kamertje. De ruimte is ondergedompeld in een fel wit licht. Twee engelen voeren de ziel van de dode ten hemel. Ook hier volgt de schilder de geschreven tekst letterlijk: *“die wachter vander kerker die sinte Rochus teten plach te brengen ... als hi voer die kerker quam so sach hi en groet licht en(de) een wonderlike claerheit al om den duystere(n) kerker...”*⁴⁷ In de cel waar de heilige Rochus stierf, zou een bord zijn aangetroffen waarop in gouden letters de belangrijke boodschap geschreven stond dat alle Christenen die de Heilige in de naam van Jezus Christus zullen aanbidden van de pest bevrijd zullen worden. Dit ontbreekt echter op het schilderij. Het hemelse licht in de gevangenis heeft vele nieuwsgierigen uit de stad naar de plek gelokt. Een man met twee sleutels in de hand staat klaar om het gevangenisgebouw te betreden om met eigen ogen het wonderlijke gebeuren te aanschouwen. Vooraan houdt een koster een bel in de hand om de bevolking te verwittigen. Het verhaal eindigt achteraan rechts, waar met gepaste eer het stofelijk overschot door een rouwende menigte met kaarsen en vlaggen wordt weggedragen. Enkele priesters gaan de stoet voor in de richting van de kerk, waarvan de imposante gotische toren tegen de luchtpartij afsteekt. Deze werd als de noordertoren van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal geïdentificeerd.⁴⁸

Heiligen in tondi op de keerzijde van zes panelen

Vertellen de binnenzijden van het altaarstuk het levensverhaal van de heilige Rochus, dan sieren de heiligen Rochus, Hiëronymus, Adrianus, Genoveva, Jacobus de Meerdere en Onze-Lieve-Vrouw de keerzijde van zes panelen. De kunstenaar opteerde voor een originele – eerder ongebruikelijke – presentatie, met dynamische figuren in cirkelvormige ruimtes of tondi in plaats van staande heiligen in rechthoekige nissen. De keuze voor tondi is geïnspireerd op Italiaanse voorbeelden van reliëfs op architectuur. Op de Rochuspanelen gaat het om semigrisailles in trompe-l’oeil, waarbij de schilder veel aandacht besteedde aan de weergave van de steensoorten. Naast een imitatie van zandsteen voor de ronde nissen werd daarrond met verf een effect van een roodbruin gemarmerd oppervlak bekomen waarop opnieuw voluten, als het ware in reliëf, in wittere steensoorten



[Afb. 15]

De heilige Rochus (1B). X050115.

zijn weergegeven. Op Rochus, Jacobus de Meerdere en Onze-Lieve-Vrouw na werd er in de andere heiligen geen relatie gezien met de locatie van het retabel. Enkele auteurs stelden zich daarom de vraag of er geen verband zou hebben bestaan tussen deze heiligen en de kapelmeesters, schenkers of leden van de Rochusbroederschap.⁴⁹ Echter, opnieuw met uitzondering van de heiligen Rochus, Jacobus de Meerdere en Onze-Lieve-Vrouw, die verband houden met een Rochuskapel in de Sint-Jacobskerk, fungeren de andere heiligen als medebescherms tegen de pest of als voorbeeld voor Rochus, de pestheilige bij uitstek, en verdienen ze terecht een plaats op het retabel.

— *De heilige Rochus (1B)* [afb. 15]

Gekleed als pelgrim, een hoed op het hoofd en een mantel over een lang kleed, zit Rochus neer in de ondiepe ronde ruimte. Hij draagt hoge laarzen met een omgeslagen boord en is in gezelschap van een hond, die een brood in de muil houdt. Deze voorstelling volgt de gebruikelijke iconografie van de heilige, al is hij soms

⁴⁷ Brussel, KBR, Inc. 1803, fol. 11v.

⁴⁸ De Coo 1979, p. 83. Zie verder Iconografische particulariteiten.

⁴⁹ Prims 1933b, p. 26; De Coo 1979, p. 95; Muller 2000, p. 105; Muller 2016, p. 314.



[Afb. 16]

De heilige Hiëronymus (4B). X050153.

nog vergezeld van een engel. Vele houten beelden van de heilige Rochus uit de Zuidelijke Nederlanden van eind vijftiende, begin zestiende eeuw bleven bewaard; de geschilderde voorstellingen uit die periode daarentegen zijn zeldzamer.⁵⁰

— *De heilige Hiëronymus (4B)* [afb. 16]

De kerkvader wordt als een contemplatieve geleerde afgebeeld, gezeten in een hoog gestoelte. Het is sinds de middeleeuwen een gangbare presentatie.⁵¹ Hij draagt een kardinaalshoed boven de korte schoudermantel die over de toga valt. Met een schrijfstift in de rechterhand maakt hij aantekeningen in een boek: een allusie op zijn levenswerk, de Vulgaat, de Latijnse vertaling van de Bijbel uit het Hebreeuws. Op de grond naast



[Afb. 17]

De heilige Adrianus (5B). X050168.

Hiëronymus zit een leeuw, uit wiens poot de heilige een doorn trekt. In de ruimte links van hem staat een crucifix. De heilige Hiëronymus, die jaren van ontbering en afzondering in de woestijn wist te overleven, geldt als het grote voorbeeld voor Rochus' teruggetrokken bestaan in het bos. In zijn hoedanigheid van kardinaal kan er misschien ook een verband gelegd worden tussen de heilige Hiëronymus en de voorstelling op de keerzijde van dit paneel, *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A).

— *De heilige Adrianus (5B)* [afb. 17]

De heilige Adrianus is uitgerust als een jonge krijger, voorzien van een helm met een open vizier.⁵² Over zijn maliënkolder en harnas valt een mantel, die over één schouder gedrapeerd is. De heilige zit op een knie en houdt op zijn opgetrokken been een zwaar aambeeld vast waarop een hamer ligt: attributen van zijn marteldood. Met de andere hand omklemt hij een groot zwaard. Op de grond naast hem ligt een leeuw als teken van moed. De heilige Adrianus kende vanaf de veer-

50 Enkele voorbeelden: de *Heilige Rochus* op het rechterzijl van het *Altaarstuk met de Triniteit en Onze-Lieve-Vrouw met Kind* (München, Alte Pinakothek) van Quinten Metsys; de *Heilige Adrianus, Sebastiaan, Antonius en Rochus*, paneelschildering van rond 1500 (Galmaarden, Sint-Pauluskapel) (KIK, foto X017027); de *Heilige Christoffel* en de *Heilige Rochus*, twee panelen door de Meester van Frankfurt (Keulen, Wallraf-Richartz-Museum), ca. 1508. Er bestaat ook nog een Antwerps getijdenboek met een miniatuur van de heilige Rochus (Den Haag, Museum Meermanno, ms. 10 E 4, fol. 95) van rond 1500. Waarschijnlijk is er een verband tussen dit handschrift en de Rochuscultus in de Sint-Jacobskerk.

51 Réau 1958a, p. 740-750; Miehe 1994.

52 Réau 1958a, p. 23-24; Seeliger-Zeiss 1994.



[Afb. 18]

De heilige Genevieve (8B). X050218.

tiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden een grote verering tegen de plotse dood,⁵³ vooral in de abdij van Geraardsbergen, waarvan hij de patroonheilige was. Zo zou door zijn tussenkomst een massale uitbreiding van een lokale pestepidemie in 1514 zijn vermeden.⁵⁴

— *De heilige Genevieve (8B)* [afb. 18]

Op de keerzijde van het schilderij *Rochus trekt zich terug in een bos, waar hij door een hond met brood wordt gevoed* (8A) prijkt de heilige Genevieve (8B). De heilige zit neer en houdt een lange kaars in de linkerhand. Op haar schoot ligt een opengeslagen boek, dat ze met de andere hand vasthoudt.⁵⁵ Ze draagt een modieus gewaad met een diepe, rechthoekige halsuitsnijding, opvallende pofmouwen met uitsnijdingen en franjes en ze heeft een kort kapje op. Even onderbreekt ze haar lectuur om het hoofd te draaien in de richting van de kaars, die dreigt uit te gaan. Links zweeft een engel die erin geslaagd is om haar lange kaars opnieuw te laten branden. Het



[Afb. 19]

De heilige Genevieve (8A), detail uit een muurschildering in de kerk van Sint-Genoveva van Zepperen, 16de eeuw. B082627.

duivelachtige wezen rechts klemt een blaasbalg onder zijn arm waarmee hij de vlam wil doven. Omdat hij het onderspit moet delven, bijt hij zich van ellende in de andere arm. Met deze attributen, kaars en boek, vindt de heilige Genevieve op het Rochuspaneel haar gelijke op een zestiende-eeuwse muurschildering in de kerk van Sint-Genoveva in Zepperen, waar haar levensverhaal uitgebreid aan bod komt [afb. 19]. Haar beeltenis komt zelden voor in de Vlaamse vijftiende-eeuwse schilderkunst, en alleen al in dat opzicht is dit schilderij bijzonder.⁵⁶ Volgens haar legende hield ze in 1130 in Parijs een vreselijke pestepidemie tegen.⁵⁷ Dat ze in het begin van de zestiende eeuw ook in Vlaanderen werd vereerd is minder bekend. Volgens een geschreven bron kon er in 1512 in Brugge een pestmirakel door haar tussenkomst geregistreerd worden.⁵⁸ Hierdoor valt haar aanwezigheid op het Rochuspaneel te verklaren.

De heilige Genevieve van het Rochusretabel is in de literatuur vaak verkeerdelijk geïdentificeerd als de

⁵³ Réau 1958a, p. 23.

⁵⁴ De Coo 1979, p. 90.

⁵⁵ Over de iconografie van de heilige Genevieve, zie Réau 1958a, p. 563-568; Schütz 1994.

⁵⁶ Hugo van der Goes' grisaille van de heilige op de keerzijde van zijn *Zondeval*, uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw (Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 5822a), is een zeldzame voorstelling van deze heilige door een Vlaamse primitief.

⁵⁷ Réau 1958a, p. 564.

⁵⁸ Het is dat van een zekere Pierre Dupont uit Brugge die dankzij de tussenkomst van de heilige Genevieve genezen werd. Als dankbetuiging schreef hij er zanggedichten over, die hij in 1512 publiceerde: *Histoire de la bibliothèque de Sainte-Genève*, 1847, p. 289; *Poema de laudibus divae Genovefae Parisiis*.



[Afb. 20]

Onze-Lieve-Vrouw met Kind (9B). X050214.

Brusselse heilige Goedele.⁵⁹ Beide heiligen vertonen een erg verwante iconografie.⁶⁰ Allebei dragen ze een brandende kaars die de duivel telkens weer wil uitdoven, wat door een engel belet wordt. De heilige Geneveva houdt echter doorgaans een lange gedraaide kaars vast en nooit een lantaarn. Dat een verkeerde identificatie van de twee heilige vrouwen hardnekkig is, bewijst L.H.D. van Looveren in het *Lexikon der christlichen Ikonographie* die de foute afbeelding, en uiterekend die van de heilige Geneveva uit de Antwerpse Rochusreeks, als illustratie inlast bij zijn iconografische analyse rond *Gudula von Brüssel*.⁶¹ Dat de heilige op de Rochuspanelen wel degelijk Geneveva voorstelt, wordt gestaafd door een vermelding in een document van 4 mei 1563 waarin Filips II, koning van Castilië, hertog van Brabant en andere provincies, een uitzonderlijk statuut toekent aan de kapel.⁶² Hij verleent de ‘outaermeesters ende die ouders van der gulden des altaer van S. Rochus’ eeuwig bezitsrecht.⁶³ Ze kregen



[Afb. 21]

De heilige Jacobus de Meerdere (12B). X050250.

het voorrecht om hun eigen financiën te beheren, los van die van de Sint-Jacobskerk. In datzelfde document is ook te lezen dat hun altaar aan nog enkele andere heiligen was toegewijd, onder wie Geneveva. Haar beeltenis zou zelfs later nog een plaats krijgen tussen glasramen in de Rochuskapel die door J.B. Capronnier, *peintre de verre de Bruxelles*, in 1853 werden vernieuwd.⁶⁴

— *Onze-Lieve-Vrouw met Kind (9B)* [afb. 20]

De zogende Onze-Lieve-Vrouw met Kind (9B), op de rugzijde van het paneel met *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A), verschijnt er niet als een hiëratische figuur maar veeleer als een volkse vrouw. Ze draagt een wijd kleed onder een opvallende mantel die over het hoofd is getrokken boven een aansluitend kapje. In een zee van plooien is de stof rondom haar over de vloer gedrapeerd. Een zwaar boek ligt open naast haar. Even onderbreekt ze haar lectuur om het kind te voeden. Daarbij heeft ze haar overschoen of patijn uitgeschopt. Het knaapje, gekleed in een lang hemdje, legt vertrouwelijk zijn handje op zijn moeders arm en drukt met beide voetjes tegen haar lichaam. Onze-Lieve-Vrouw als machtige voorspreekster bij haar Zoon kende ook in de Sint-Jacobskerk een intense

⁵⁹ Van Lierius 1855, p. 63-64; Weale 1859, p. 239; Antwerpen 1935, p. 29, nr. 72; Prims 1933b, p. 26; Bernard van Orley 1943, p. 150; Schmitz-Eichhoff 1977, p. 248.

⁶⁰ Over de heilige Geneveva: Réau 1958b, p. 563-568; Van Looveren 1994. Over de heilige Goedele: Réau 1958b, p. 618. Zie ook De Coo 1979, p. 93; Muller 2000, p. 105.

⁶¹ Van Looveren 1994, kol. 459.

⁶² De Coo 1977, p. 121; Bral et al. 1997, p. 254; zie ook voetnoot 137.

⁶³ Muller 2000, p. 104, p. 560, n. 10; Muller 2016, p. 560; het altaar was ook nog gewijd aan de heiligen Rochus, Geneveva, Bavo, Franciscus en Fiacre.

⁶⁴ Van Lierius 1855, p. 63; *St. Jacobskerk* s.d., p. 22.

verering, en dit op de feestdag van de heilige Rochus die op 16 augustus, daags na Maria-Tenhemelopneming plaatsvond. Een Lieve-Vrouwebeeld werd er tijdens de jaarlijkse Rochusprocessie voor het reliekschrijn van de heilige Rochus uit gedragen.⁶⁵ Als patrones van de stad Antwerpen is haar voorstelling op de panelen voor de hand liggend.

— *De heilige Jacobus de Meerdere (12B)*
[afb. 21]

Rochus sterft in de gevangenis (12A) draagt *De heilige Jacobus de Meerdere (12B)* op de rugzijde.⁶⁶ De apostel wordt blootsvoets voorgesteld als een eerder oude gebaarde pelgrim met zijn reizigershoed aan een koord om zijn hals. Met zijn linkerhand houdt hij de riem van zijn tas en zijn staf vast. Aandachtig leest hij in een boek dat op zijn rechterhand rust. In het beschaduwde deel van de nis hangt een opvallend bidsnoer aan een haakje tegen de muur. Tien dikke bollen en daaronder een sint-jakobsschelp. De heilige Jacobus de Meerdere gold in de middeleeuwen als de belangrijkste patroon van de pelgrims. Als voorbeeld voor de heilige Rochus en als de patroonheilige van de Sint-Jacobskerk neemt hij tussen de heiligen op de luiken een cruciale plaats in.

Iconografische particulariteiten

Diverse architecturale settings, samengesteld uit renaissancestische portieken, complexe bouwwerken met verschillende geledingen, middeleeuwse kastelen en fantasierijke monumenten, vormen een gevarieerd kader voor de talrijke hoofd- en neventaferelen die de legende rijk is. Door een harmonische schikking van de monumenten is de kunstenaar er bijzonder goed in geslaagd om de gebeurtenissen vlot aan elkaar te rijgen. Waar in enkele van de laatste panelen het landschap overheerst, vormt ook de natuur een gevarieerd decorum voor een heldere voorstelling van opeenvolgende scènes.

De presentatie en uitwerking van de architectuur en de composities op de Rochuspanelen doen volgens M. Friedländer denken aan Bernard van Orley, Brusselse hofschilder van Margareta van Oostenrijk.⁶⁷ De open loggia's uit Italië, ondersteund door pilasters, gedecoreerde kroonlijsten en afgeronde frontons, roepen een aantal werken op uit zijn oeuvre. De architectuur op de Rochuspanelen is echter ook een mix van oud en nieuw, iets wat bij Van Orley niet voorkomt. Voor het decoratieve programma van de gebouwen putte de schilder van de Antwerpse panelen uit een omvangrijk repertorium van renaissance-motieven, waaronder rankwerk,⁶⁸ blad-

motieven, akanten, trofeeën, festoenen, vazen, cherubs, putti, maskers en voluten. In de geschilderde reliëfs komen naast christelijke thema's en heiligenfiguren ook heidense of mythologische onderwerpen aan bod.

In de gevel van het gebouw op de *Geboorte van Rochus (1A)* vullen stervende draken in hoogrelief de zwikken. Ernaast, boven op de pilaster staat een naakte man met een soort knots – of is het een slinger die hij boven zijn hoofd zwaait? Zijn tegenhanger op de pilaster aan de overzijde is amper zichtbaar maar hij lijkt een woest uiterlijk te hebben. Het zou dus kunnen gaan om David en Goliath. Op het paneel met *Rochus deelt zijn vermogen uit aan de armen en vertrekt op pelgrimstocht (2)* zit een tondo verwerkt met de Bijbelse voorstelling van Samson die de poorten van Gaza draagt [afb. 22]. Dit thema, een prefiguratie van de opstanding van Christus,⁶⁹ kende in onze gewesten succes in de beeldhouwkunst. Een houten zitje uit het kleine gestoelte van de Sint-Catharinakerk van Hoogstraten (vijftiende eeuw), een console van het Leuvense stadhuis, tussen 1467 en 1478 gebeeldhouwd door Joes Beyaert [afb. 23], of van het Brugse vredegerecht,⁷⁰ vervaardigd tussen 1501 en 1510, zijn er enkele voorbeelden van.

Op het schilderij *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente (3)* vertoont het basreliëf in het basement van de brede pijler een thema uit de Griekse mythologie. Een vrouw met een spinrok schuin naar boven gericht, zit met de benen gekruist op een bankje. Ze kijkt om naar een gevleugeld naakt kindje – Amor? – dat smeekt om haar volle aandacht [afb. 24]. De vrouw stelt Lachesis voor,⁷¹ een van de drie schikgodinnen, die de lengte van de levensdraad van elke mens bepaalt: hoe langer de draad, hoe langer de persoon zal leven. Op het Antwerpse paneel neemt Lachesis eenzelfde houding aan – op de positionering van de arm na – als in een ontwerp van de Italiaanse kunstenaar Giulio Romano.⁷² Een oudere, waarschijnlijk Italiaanse, iconografische bron moet aan de basis liggen van deze voorstelling. Het iconografische gegeven houdt verband met wat zich in het schilderij zelf afspeelt: het leven van de zwaar besmette zieken hangt figuurlijk 'aan een zijden draadje'. Voor dezelfde pijler staat ook een beeld van een naakte man op een zuil met een appel in de hand; in de zwik naast hem is een blanco wapenschild te zien. Het zou hier om Adam, de eerste mens, kunnen gaan. In Venetië, de bakermat van de Rochusverering, staat op de hoek van het Dogepaleis

65 Antwerpen, ARA, ASJK.

66 Réau 1958a, p. 695; Kimpel 1994.

67 Friedländer 1930, p. 85. Over Bernard van Orley, zie Wauters 1881; Wauters 1901; Galand 2013.

68 Zie ook Aschenheim 1910, p. 16.

69 Réau 1956, p. 244.

70 KIK foto B138868.

71 Schmitz-Eichhoff 1977, p. 251. Samen met haar zussen Clotho en Atropos, die instaan voor het spinnen en het doorknippen van de levensdraad, bepaalt Lachesis het lot van de mensen.

72 Cornelis Cort maakte naar dit ontwerp van Giulio Romano (Rome 1492-Mantua 1546) de gravure *De drie schikgodinnen*, die door Hieronymus Cock werd uitgegeven (prent BdH 19916 (PK)), <http://collectie.boijmans.nl/nl/object/34485/De-drie-schikgodinnen/cornelis-cort>.



[Afb. 22]

Tondo met Samson draagt de poorten van Ghaza, detail uit *Rochus deelt zijn vermogen uit aan de armen en vertrekt op pelgrimstocht (2)*. X050131.



[Afb. 23]

Joes Beyaert, *Samson draagt de poorten van Ghaza*, console van het Leuvense stadhuis, 1467-1478. B075796.



[Afb. 24]

Basement met reliëf, *Lachesis en Amor*, detail uit *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente (3)*. X050141.

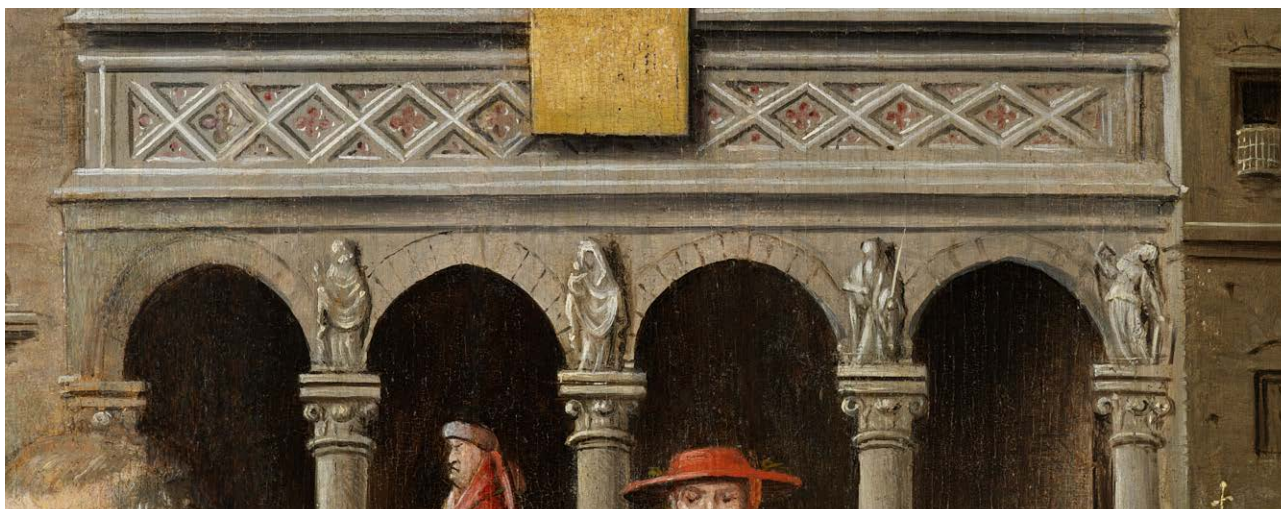
een veertiende-eeuwse sculptuur van Adam in hoogrelief, met Eva op de andere zijde van de hoek. De sculptuur tegen de gevel van de verdieping stelt een Onze-Lieve-Vrouw met Kind voor.

Twee volwassen rechtstaande figuren domineren de beeldengroep in het driehoekige fronton van het hoofdgebouw op het schilderij *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest (4A)*. In de man die zijn speer in de muil van een draak steekt, herkennen we Cadmus,

stichter van Thebe.⁷³ De vrouw naast hem die een angstig kind onder haar mantel in bescherming neemt terwijl een tweede naakte peuter zich van haar verwijderd, is minder makkelijk te identificeren. Zou het om Cadmus' vrouw Harmonia kunnen gaan?

In de rechthoekige nissen eronder zitten twee

⁷³ Over Cadmus of Kadmos zie ook <https://nl.wikipedia.org/wiki/Kadmos>. Het verhaal van *Cadmus en de draak* verschijnt in het derde boek van Ovidius' *Metamorfosen* [Met. III, 1–130]. <https://benbijnsdorp.nl/ovidius.html>.



[Afb. 25]

Vier vrijstaande standbeelden met Synagoge rechts, detail uit *Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus* (5A). X050156.

sculpturen verwerkt die niet te identificeren zijn: een knielende man links, en rechts een vrouw die zich in een dramatische houding buigt en een schild vasthoudt. Onder deze twee figuren bevinden zich bas-reliëfs met de portretten van een man en een vrouw die in profiel naar elkaar toe zijn gewend. Nog lager op de pilaster rechts verschijnt in een kleine tondo een naakte vrouw op een paard. Gaat het om Europa, de zuster van Cadmus, al werd die niet op een paard maar op een stier –Zeus– ontvoerd? Op het Antwerpse paneel zit onder aan de balustrade van het bijgebouw rechts nog een hoogrelief ingewerkt: een naakt kind glijdt van de staart van een zeemeermin (?), terwijl een oude man met een stok achter haar zijn arm uitstrekt om het tegen te houden. Of hebben we hier te maken met een vrije interpretatie van het einde van het mythologische verhaal van Cadmus, die op zijn oude dag in een slang verandert, waarna ook Harmonia dit lot zal delen?⁷⁴

De schilder van de Rochuspanelen heeft zich voor de voorstelling van sommige monumenten geïnspireerd op bestaande architectuur. Op het schilderij *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente* (3) zien we een zeer vroege afbeelding van de Brusselse Onze-Lieve-Vrouw-ter-Zavelkerk (zie kadertekst). Op het paneel met *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A) tekent zich aan de horizon helemaal links in de voorstelling het profiel af van een engelfiguur boven op een gebouw dat de Engelenburcht in Rome voorstelt.⁷⁵ Dezelfde voorstelling treffen we aan op de *Verschijsing van de heilige Michaël aan paus Gregorius*,

een werk toegeschreven aan de Meester van de H. Michaël, een kunstenaar uit de omgeving van Bernard van Orley (Brussel, KMSKB, inv. 2716, linkerluik).⁷⁶ Op het volgende paneel, met *Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus* (5A), stelt het hoofdgebouw volgens J. Tombu de Loggia della Benedizione op het oude Sint-Pietersplein voor.⁷⁷ De kennis van de schilder over dit gebouw zou een combinatie zijn van informatie uit een schets die van het oude Rome in omloop was, aangevuld met eigentijdse mondelinge gegevens. Op basis daarvan zou de schilder op een ietwat eigen wijze een derde verdieping aan het gebouw hebben toegevoegd. Het vrijstaande beeld van Sint-Pieter met de sleutels, links op een zuil onder aan de lange trappenreeks, verwijst naar de basilica die aan hem was gewijd. Gezichten op Rome zijn uitzonderlijk in de vijftiende- en zestiende-eeuwse schilderkunst; wat dat betreft, vormt dit paneel een iconografisch interessant document op zich.⁷⁸

De zuilen van deze pauselijke loggia dragen vier vrijstaande beelden, identificeerbaar als de heilige Petrus, Onze-Lieve-Vrouw met Kind, de heilige Paulus en de Synagoge [afb. 25].⁷⁹ De voorstelling van de Synagoge als een jonge geblinddoekte vrouw die het hoofd laat hangen en de Tafelen der wet neerwaarts houdt, gaat terug op oudere modellen. Op de luiken

⁷⁴ <https://nl.wikipedia.org/wiki/Kadmos>: "Hier kregen Kadmos en Harmonia hun laatste zoon, Illyrius, ... In de bossen rond Illyrië besloot Kadmos uiteindelijk de goden te vragen hem in een slang te veranderen, daar 'een slang de goden dierbaarder is dan een mens, ik zou dan liever slang dan mens zijn'. Dit gebeurde, waarop Harmonia hetzelfde bad en eveneens in een slang veranderde."

⁷⁵ Van der Velden 2016, p. 22, 60, fig. 7.

⁷⁶ Galand 2019, nr. 91, p. 300.

⁷⁷ Tombu 1927, p. 331.

⁷⁸ Het was de organisatoren van de Londense tentoonstelling in 1927 (Conway, Borenius en Kenderick 1927, nr. 125; Tombu 1927, p. 325-326, p. 331) niet ontgaan dat een ander schilderij uit dezelfde periode als het Rochuspaneel ook enkele gebouwen uit het oude Rome in de achtergrond had. Onder impuls van G. Hulin de Loo werd het paneel met de *H. Rumoldus neemt afscheid van paus Stephanus II* uit de omvangrijke reeks (27 panelen) *Legende van de H. Rumoldus*, toegeschreven aan Colyn de Coter en medewerkers, ca. 1480-1485 (Mechelen, Sint-Romboutskathedraal – twee in Dublin, National Gallery of Ireland) (KIK, foto KN7290), naast het Rochuspaneel gepresenteerd. Over deze reeks: Périer-D'leteren 1975a; Périer-D'leteren 1975b; Périer-D'leteren 1985, p. 79 e.v.

⁷⁹ In verband met de Synagoge, zie Greisenegger 1994.



[Afb. 26]

Meester van de Ursulalegende, op de keerzijde van de bovenluiken personificaties van de Kerk en de Synagoge, ca. 1482-1486 (Brugge, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO1542.I-1545.I). G000792.

met de *Legende van de heilige Ursula* door de Meester van de Legende van de heilige Ursula (Brugge, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO1542.I-1545.I) staat ze op het rechterbovenluik als tegenhanger van de Kerk afgebeeld [afb. 26]. Hier vertoont *Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus* een grote lacune, die met een houten incrustatie werd hersteld en dan zwaar werd overschilderd; het hoofd van de man zonder hoofddeksel, voor de trappen, en een stukje van de architectuur boven hem zijn niet origineel.⁸⁰ Zo is het goed mogelijk dat op de laatste zuil links oorspronkelijk een personificatie van de Kerk was geschilderd, de noodzakelijke tegenhanger van de Synagoge [afb. 26].

In het schilderij *Rochus geneest een stervende man op straat* (6) sieren enkele sculpturen de gevels van de gebouwen: een Christus Pantocrator met werldebol en



[Afb. 27]

Anoniem, *De heiligen Joris en Margaretha*, miniatuur uit een Vlaams getijdenboek, ca. 1410/1415 (Parijs, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 565, fol. 124v). © Paris, BnF. Bron gallica.bnf.fr / BnF.

kruis prijkt op een roodbruine marmeren zuil, een Onze-Lieve-Vrouw met Kind staat in profiel tegen de zijmuur rechts, en boven de hoofdingang van het ziekenhuis bevindt zich een beeld van de heilige Joris, als beschermer. Als ridder in wapenrusting overwint hij het kwaad, geïncarneerd in de draak die onder zijn voeten ligt. De schilder grijpt ook hier – althans voor de houding van de figuur – terug naar oudere voorbeelden uit de pre-eyckiaanse miniatuurkunst, zoals een Brugs getijdenboek van rond 1410-1415 (Parijs, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 565, fol. 124v) [afb. 27].⁸¹

Tegen een pilaster aan de hoek van het slaapvertrek in *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7) staat een standbeeld van de Brusselse heilige Goedele.⁸² Met een lantaarn in de hand concentreert ze zich op het boek dat ze in de andere hand heeft. De engel en de duivel die haar vaak vergezellen, komen in deze

⁸⁰ Zie Conserveringsbehandeling en restauratie [afb. 95].

⁸¹ Smeyers 1993, p. 363-369, nr. 13.

⁸² Reeds opgemerkt door De Coo 1977, p. 121.



[Afb. 28]

Heiligen, detail uit *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7). X50193.

voorstelling niet voor. Op het basement van dezelfde zuil is een zeemeermin te zien die een bloemenhoorn vasthoudt. Een gevleugelde putto speelt met een vogel tussen het rankwerk op een boogsegment van de gevel.⁸³ Daarboven zit centraal een tondo ingewerkt met een Onze-Lieve-Vrouw met Kind. De voorstelling lijkt geïnspireerd op die van de Madonna met de inktpot, waarvan rond 1400 typevoorstellingen traceerbaar zijn in de Zuidelijke Nederlanden.⁸⁴ Vier beelden op individuele sokkels gescheiden door een lijst bekronen het gebouw. Het zijn van links naar rechts: Onze-Lieve-Vrouw met Kind, de Zegende Christus met een open-geslagen boek, de heilige Jacobus de Meerdere en de heilige Barbara met toren en palmtak [afb. 28]. De voorstelling van deze laatste heilige is gebaseerd op modellen die gangbaar waren in de pre-eyckiaanse kunst,⁸⁵ zoals de Barbara in een miniatuur in een Doorniks gebedenboek uit het begin van de vijftiende eeuw (Parijs, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 1364, fol. 240v) [afb. 29].⁸⁶ Een van de typische kenmerken van deze stijl, waarvan talrijke voorbeelden voorkomen in de miniatuurkunst, is de manier waarop de stof van de mantels van de figuren de hand bedekt waarmee ze een attribuut vasthouden. Dit is ook te zien bij de Onze-Lieve-Vrouw met Kind centraal tegen de gevel van de terrasverdieping op het paneel *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente* (3).

Een weids landschap zoals op het paneel met *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A) bestaat uit een desolate burcht, een meer omgeven door enkele kastelen, en in killere, groenblauwe tinten uitgevoerde



[Afb. 29]

De heilige Barbara met toren en palmtak, miniatuur uit een gebedenboek, Doornik, begin 15de eeuw (Parijs, BnF, Ms. lat. 1364, fol. 240 v). © Paris, BnF. Bron gallica.bnf.fr / BnF.

rotsformaties [afb. 30]. Het doet denken aan de achtergrond bij sommige werken van Jan de Beer,⁸⁷ Joos van Cleve en Joachim Patinir.⁸⁸

Op het schilderij *Rochus wordt gevangengenomen* (11) trekt de op de rug geziene lijfwacht in opvallend gele kledij de aandacht. Geheel naar de smaak van de tijd draagt hij een wambuis met pofmouwen en een nauwsluitende broek. Zijn houding, met de rug naar de toeschouwer, lijkt als een soort formule enig succes

⁸³ Een zeer gelijksoortige maar ongevleugelde putto verschijnt in de marge van het *Liedboek van Margareta van Oostenrijk* uit het atelier van Petrus Alamire, 1516-1523 (KBR, Ms. B-Br-ms-228, fol. 06).

⁸⁴ Bv. Baltimore, Walters Art Gallery, Acc. No. 372404, Zuidelijke Nederlanden, circa 1415. Stroo 2009.

⁸⁵ Stroo 2009, passim.

⁸⁶ Smeyers 1993, p. 187-191, nr. 60; Vanwijnsberghe 2007, p. 105-143, p. 333-335.

⁸⁷ Bv. Jan de Beer en werkplaats, *De koningin van Sheba die de stroom Siloam oversteeft om Salomon te ontmoeten*, 1516 (?) (Stockholm, Universiteit, inv. 299); Jan de Beer, *Bewening*, centraal paneel, ca. 1510-1512 (Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie); Jan de Beer, *Kruisiging*, 1508 (München, Alte Pinakothek); zie Ewing 2016, p. 36, nr. 16; p. 216, nr. 185; p. 242, nr. 220.

⁸⁸ Bv. Joos van Cleve en landschapsschilder, *Triptiek met Kruisiging*, 1518 (Napels, Museo di Capodimonte, HS 258, 257a-b), Leeflang 2015, p. 124, nr. 337; Joachim Patinir en werkplaats, *Rust tijdens de vlucht naar Egypte*, ca. 1518-1525 (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. nr. 314 (1930.85)). Een landschap met groene bomen dat contrasteert met een blauwgroen landschap in de diepte erachter is bij Patinir bijvoorbeeld te vinden in *Landschap met de Tenhemelopneming van Maria*, circa 1510-1518 (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection), zie Vergara 2007, nr. 13, p. 232-233.



[Afb. 30]

Landschap, detail uit *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A). X050204.

te hebben gekend bij een aantal Antwerpse schilders,⁸⁹ zoals Adriaen van Overbeke, de Meester van de Salomotriптиek en bij de Antwerpse maniëristen. Gelijksortige kleding met in figuren of rijen gestikte insnijdingen in de stof werd op het eind van de vijftiende eeuw gedragen in de Duitse regio door krijgslieden en stedelijke opzichters.⁹⁰ De jongeman aan de linkerpilaster op het middenpaneel van de *Triптиek met de Aanbidding der wijzen* (ca. 1520), door de Meester van de Antwerpse Aanbidding (Brussel, KMSKB, inv. 336) [afb. 31], is getooid in een kostuum dat bijna identiek is aan dat van de lansdrager in de achtergrond links op het Rochuspaneel [afb. 32].⁹¹ Hij draagt ook hetzelfde type baret met inkepingen.

Op het laatste paneel van de Rochusreeks, met *Rochus sterft in de gevangenis* (12A), wordt het tafereel gedomineerd door een imposant gevangenisgebouw. Boven op de drie pilasters van de voorgevel rusten drie standbeelden op halve zuilen: links een op een hoorn blazende naakte jongen, in het midden een vrouwelijk personage met een boek in de hand, en rechts een naakte knaap die een grote vis in de hand houdt – of het hier om de Bijbelse figuur Tobias gaat die zijn vaders blindheid genas met de gal van een vis valt moeilijk op te



[Afb. 31]

Meester van de Antwerpse Aanbidding, middenpaneel van de *Triптиek met de Aanbidding der wijzen*, ca. 1520, olie op paneel (Brussel, KMSKB, inv. 336). B117633.



[Afb. 32]

Rochus tussen twee soldaten, detail uit *Rochus wordt gevangengenomen* (11). X050238.

⁸⁹ De Meester van de Salomotriптиek laste in *De afgoderij van koning Salomo* (Den Haag, Mauritshuis) ook een dergelijke figuur in. Zo ook Adriaen van Overbeke in *De arrestatie van Christus (De kus van Judas)* en *De kruisiging* (Parijs, Musée des Arts décoratifs) en Jan van Scorel in zijn *Polyптиek van de Abdij van Marchiennes* (ca. 1540) (Douai, Musée de la Chartreuse). Een soortgelijk personage, ruggelings weergegeven, trekt tevens de aandacht in de *Moord op de onnozele kinderen*, geschilderd op de luiken van een gebeeldhouwd retabel (Stockholm, Statens Historiska Museet), Antwerpen, ca. 1510-1515 (KIK, foto M064002), alsook op het rechterpaneel van het retabel in het Poolse Zukowo (Maria-Asumptakerk), zie Nieuwdorp 1993, p. 70-73, nr. 10. Het personage is ook te herkennen in de beul in een gravure met de *Marteldood van een paus (Paus Cornelius (?))* door de Meester van 1518 (Berlijn, Staatliche Museen für Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett), zie Van den Brink en Martens 2005, p. 142-143, nr. 57.

⁹⁰ Derkinderen-Besier 1930, p. 60-61.

⁹¹ Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België 1984, p. 337; You 2004-2005, p. 144, afb. 4.

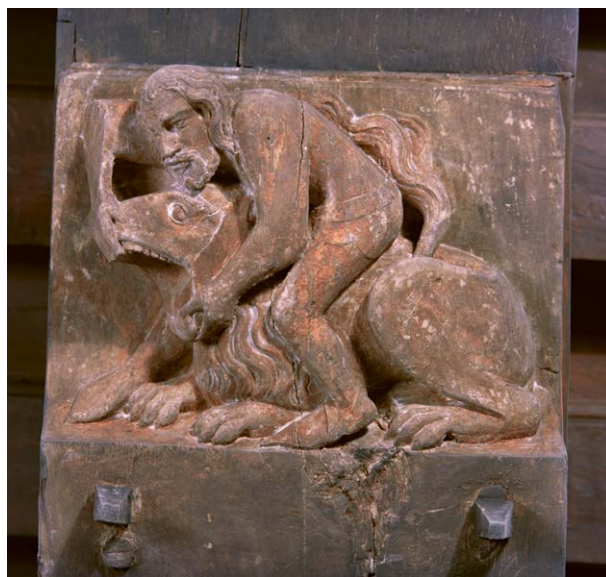


[Afb. 33]

Medaillon met *Samson overmeestert de leeuw*, detail uit *Rochus sterft in de gevangenis* (12A). X050248.

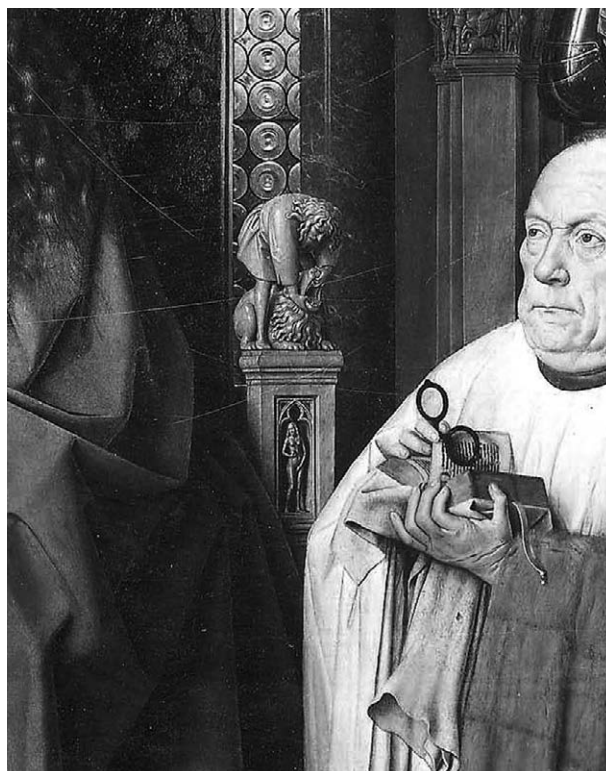
maken. Twee ronde nissen met figuren in hoogrelief sieren de stenen muur boven de bogen. Rechts zitten drie geketende gevangenen, links is de scène uitgebeeld van Samson die een leeuw overmeestert [afb. 33].⁹² Hij zit op de rug van het dier, om zo met alle macht de muil open te sperren. Dit thema, waarin een prefiguratie van de Opstanding van Christus wordt gezien, kende in onze gewesten een zeker succes in de vroege beeldhouwkunst. Een oudere voorstelling ervan siert een balkzool (ca. 1400) van het Mechelse Schepenhuis [afb. 34]. Jan van Eyck schilderde het thema op de stenen troon van Maria op het schilderij *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (1436) (Brugge, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0161.I) [afb. 35].

Op *Rochus sterft in de gevangenis*, in de ruimte links van de rondboog van de eerste verdieping, bevindt zich een reliëf met een grote spartelende vis die een kleine opeet. Die thematiek wordt later uitgebreider hernomen in een gravure naar een tekening door Pieter Bruegel de Oude (gesigneerd 1556), met als titel *Grote vissen eten kleine vissen* (Brussel, KBR, Prentenkabinet, inv. S II 19175), gepubliceerd door Hieronymus Cock.⁹³



[Afb. 34]

Samson overmeestert de leeuw, balkzool uit het schepenhuis van Mechelen, ca. 1400. KM011032.



[Afb. 35]

Jan van Eyck, *Samson overmeestert de leeuw*, detail van de stenen troon van de *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436 (Brugge, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0161.I). B055442.

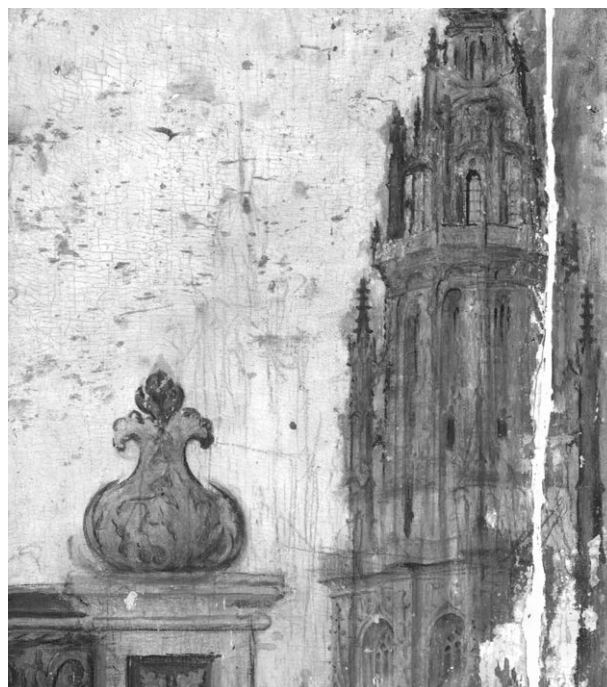
De geschilderde imposante kerktoren rechts op het laatste Rochusschilderij werd vergeleken met de noordertoren van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Een dergelijke imposante toren was aanvankelijk niet de bedoeling, getuige de infraroodopnamen van de onderliggende tekening. Daarop

⁹² Bulst 1994, kol. 31-32; Réau 1956, p. 240-241.

⁹³ Van Grieken, Luijten en Van der Stock 2013, p. 258-259, nr. 67: door de prentkunstenaar Pieter van der Heyden.

is immers een schetsmatige aanzet van een lagere toren te zien [afb. 36]. Het is tijdens het schilderen van de Rochuspanelen dat de geschetste tekening op creatieve wijze en in detail werd uitgewerkt. Geschilderd is de toren echter zwaarder, valt hij breder uit en telt hij ter hoogte van de bovenste geleding meer steunberen [afb. 37].⁹⁴ In 1517 moet de schilder van het Rochuspaneel de bijna volledig afgewerkte prestigieuze toren van de kathedraal hebben kunnen bewonderen, waarvan de spits (123 m) in korte tijd – tussen 1507 en 1519, het jaar waarin nog steen werd geleverd voor het bovenste gedeelte⁹⁵ – werd gerealiseerd. Volgens de rekeningen zou die in 1521 volledig af zijn geweest. In dat jaar had bouwmeester Dominicus de Waghemaker “*den torre volmaect*”.⁹⁶ De bouw ervan werd ongetwijfeld door de voltallige bevolking op de voet gevolgd, en het was allicht met de nodige trots dat een zeer vergelijkbaar exemplaar op het paneel werd gekonterfeit. De vaart waarmee deze bijzondere torenspits werd afgewerkt, is een weerspiegeling van de stroomversnelling waarin de stad Antwerpen op demografisch, economisch en urbanistisch vlak in die periode was terechtgekomen. De toren staat op het paneel symbool voor Antwerpens grootheid en roem in die jaren. De hypothese dat deze geschilderde toren refereert aan het exemplaar dat men voor de Sint-Jacobskerk in gedachten had, in navolging van die van de kathedraal, en dat misschien ook uit een ontwerp bekend was maar niet gerealiseerd werd, klinkt plausibel.⁹⁷ De forse onderbouw van de geschilderde toren tot aan het balkon vertoont enige gelijkenissen met de onafgewerkte toren van deze kerk.

De auteur van de Rochusreeks had opvallend veel aandacht voor het gotische beeldenpatrimonium en voor de weergave van eigentijdse gebouwen, zoals de kerk op de Zavel in Brussel (2) en de toren geïnspireerd op die van de Antwerpse kathedraal (12A). De heiligenbeelden daarentegen doen archaisch aan, wat duidelijk naar voren komt in een vergelijking met verschillende pre-eyckiaanse voorbeelden van rond 1400. De iconografie past ook goed in de Brabantse context, bijvoorbeeld in het geval van de afbeelding van de heilige Goedele, patrones van de Brusselse kathedraal (7). In de stedelijke omgeving spelen de taferelen zich dikwijls af in een of meerdere portieken met een doorkijk naar een binnenruimte. De architectuur en decoratieve elementen van zowel de Italiaanse renaissance



[Afb. 36]

Infraroodreflectografie, toren, detail uit *Rochus sterft in de gevangenis* (12A). IR000584L.



[Afb. 37]

Toren, detail uit *Rochus sterft in de gevangenis* (12A). X050243.

⁹⁴ Dat er een verschil is tussen de beide torens, werd ook opgemerkt door Mannaerts 2008, p. 26, nr. 10; Van der Velden 2016, p. 31.

⁹⁵ Leurs en Philippen 1938, p. 6, p. 23-24; in 1519 levert meester Dominicus (de Waeghemaker) nog ‘*gesneden steen te Mechelen gemaect*’ voor het bovengedeelte van de toren. Het corpus van deze noordertoren werd tussen ca. 1430 en 1490 gebouwd. Bral et al. 1997; Génard 1856.

⁹⁶ Dan zouden ook een kruis en een windaanwijzer er bovenaan op zijn aangebracht.

⁹⁷ Mannaerts 2008, p. 26; de toren is 55 m hoog; de beoogde hoogte was 150 m. De Coo 1979, p. 100, 104.



[Afb. 38]

Pijler met datum 1517, detail uit de *Geboorte van Rochus* (1A). X50106.



[Afb. 39]

Pijler met bladmotief, detail uit de *Geboorte van Rochus* (1A). X50104.



[Afb. 40]

Pijler met datum 1517 en bladmotief, detail van het paneel met *Rochus sterft in de gevangenis* (12A). X050246.

als de laatgotiek vullen elkaar harmonisch aan. In sommige reliëfs en beelden komen zelfs mythologische figuren aan bod, zoals Lachesis (3), de drakendoder Cadmus en de vrouw op het paard, die misschien Europa voorstelt (4A). Met de Engelenburcht en de oude Sint-Pietersbasiliek in Rome, en misschien ook met een referentie aan de Adamfiguur op de hoek van het Dogepaleis in Venetië, voegt de kunstenaar enkele Italiaanse iconografische elementen toe die passen in de voor deze reeks zo typische mix van oud en nieuw, van inheems en uitheems, van gotiek en renaissance.

Stijlanalyse

De infraroodreflectografie van de panelen met het leven van de heilige Rochus en van de keerzijden met de heiligenfiguren onthult een zeer spontane en impulsieve onderliggende tekening die is uitgevoerd met een droog medium.⁹⁸ Alleen de belangrijkste vormen van de compositie werden vastgelegd, met hier en daar hernemingen. De tekening lijkt snel uitgevoerd te zijn geweest. Er is een zekere eenheid qua concept en stijl. Op het eerste gezicht lijken de tekeningen van de hand van één meester, al is het mogelijk dat een tweede kunstenaar, die dezelfde schetsmatige tekenstrant beheerste, eraan heeft meegewerkt.

Tot op vandaag kon er geen enkel vergelijkbaar schilderij op deze Rochusreeks betrokken worden aan de hand van de onderliggende tekening. Het is wel zo dat het type en de stijl niet overeenkomen met die van de schilderijen van Bernard van Orley, die zowel in

zijn vroege als in zijn latere oeuvre een complexe tekening met de borstel en doorgaans een vloeibaar medium hanteerde.⁹⁹ Hij maakte graag gebruik van arceringen en kruisarceringen voor het aangeven van schaduwpartijen, wat hier ontbreekt.

De concrete uitwerking van de schetsmatige tekening vond tijdens het schilderen plaats, waarbij het creatieve proces zich ten volle kon ontplooiën en details een concrete vorm kregen. De aanpassingen getuigen van een sterk technisch kunnen, een grote flexibiliteit en een complete visie op de Rochusschilderijen, wat een harmonieus, kleurrijk en coherent picturaal ensemble heeft opgeleverd.

Een stilistische analyse van de schilderijen bracht enkele verschillen in de opzet van de composities en de afwerking aan het licht tussen de eerste acht en de laatste vier (bredere) panelen met de zieke Rochus, zijn gevangenneming en dood (9-12). Niet alleen is het coloriet iets helderder in de eerste reeks, maar bovendien verschilt de algemene opzet van de scènes. Bij de composities op de bredere panelen wordt er telkens één figuur onder de aandacht gebracht of op de voorgrond geplaatst, zoals de zittende Rochus (10), de man in het geel (11) en de koster op het laatste schilderij (12A). In de eerste acht schilderijen staan de figuren dichter bij elkaar en lijken ze op een intensere manier te communiceren. Handgebaren vervullen daarbij een essentiële rol. De zwarte lijnvoering voor het accentueren van ogen, neus en mond is bij een aantal

⁹⁸ Zie De onderliggende tekening.

⁹⁹ Galand 2013, p. 109-120: in een eerste fase verkoos Van Orley een fijne tekening met de borstel; na 1520 is de tekening complexer en in dikkere lijnen uitgevoerd, met arceringen voor de schaduwpartijen; Van den Brink 1995.



[Afb. 41]

Dieren, detail uit *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A). X50210.



[Afb. 42]

Hinde op voorplan in *Een engel kondigt Rochus zijn genezing aan* (10). X50224.

figuren fijner en scherper in de smallere panelen, wat ook geldt voor de uitwerking van de decoratieve patronen op de gebouwen. De manier waarop bijvoorbeeld het bladmotief en de datum 1517 op de pilaster op het eerste paneel [afb. 38 en 39] geschilderd zijn, verschilt met die op het laatste paneel [afb. 40].

In de eerste acht panelen vertoont de heilige Rochus dezelfde fysionomie. Hij heeft goudblond haar dat het voorhoofd en gedeeltelijk de oren bedekt, hij is getooid in een blauw kleed met ronde kraag waarover een rode pelgrimsmantel valt en hij draagt okerbruine laarzen. Vanaf het negende paneel heeft de heilige bruin haar, een dunne stoppelbaard, diepliggende ogen en ingevallen wangen, en is zijn mond vaak half geopend. Het kleed dat hij draagt, is wel nog steeds blauw en van hetzelfde type, maar is nu voorzien van een brede puntige kraag. Rochus heeft nu geelkleurige hoge slappe laarzen aan met een brede omgedraaide flap onder de knie. Deze kleding en dit schoeisel draagt de heilige ook in de semigrisaillevoorstelling (1B).

Sommige figuren komen op meer dan één paneel van de Rochusreeks voor. De figuur van de gebaarde grijsaard in het groepje bedelaars op de achtergrond in het schilderij *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A), is geïnverteerd terug te vinden op *Rochus deelt zijn vermogen uit aan de armen en vertrekt op pelgrimstocht* (2). De geestelijke in het midden van *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente* (3) verschijnt als het ware uitvergroot op het laatste schilderij (12A). De twee leeuwen op het paneel met *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A) [afb. 41] vertonen dezelfde karakteristieken als bij *De heilige Adrianus* (5B) en *De heilige Hiëronymus* (4B). Een

hinde ten slotte, die met uitgestrekte poten languit op de grond ligt in *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A) [afb. 41], komt in een identieke houding maar in een kleiner formaat terug in *Een engel kondigt Rochus zijn genezing aan* (10) [afb. 42].

Dat de Rochuspanelen door twee schilders zijn uitgevoerd, die nauw samenwerkten en misschien eenzelfde scholing hadden genoten, is een hypothese die niet valt uit te sluiten.

Wat de semigrisailles op de keerzijden van de luiken betreft, merkten we op dat de vorm van de ronde lijsten op de bredere panelen bij de semigrisailles *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* (9B) en *De heilige Jacobus de Meerdere* (12B) verschilt van die op de smalle panelen. Bij de bredere panelen past de buitenste cirkel precies binnen de breedte van het rechthoekig vlak, wat bij de vier smallere panelen niet het geval is. Daar werd de buitenste cirkel getrunkeerd, waardoor er visueel een klein deel van de lijst wegvalt. Hieruit kunnen we afleiden dat de twee semigrisailles *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* en *De heilige Jacobus* een eerste ontwerp vormden voor de invulling van de keerzijden, waarna de semigrisailles op de smallere panelen volgden, met de nodige aanpassing. De diameter van de binnenste cirkel van de ronde lijst is voor al de panelen even breed wat – ondanks het breedteverschil van de panelen – de harmonische presentatie van het geheel ten goede komt.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Zie De onderliggende tekening.

De achtergrond buiten de ronde lijst,¹⁰¹ die is ingevuld met een roodbruine marmerimitatie, draagt een decoratief patroon met gestileerde bladmotieven en voluten. Op de bredere panelen is dit patroon breder en meer uitgerekt dan op de smalle. Technisch onderzoek van de twee bredere dragers toonde aan dat een ponsblad gebruikt werd voor de tekening en de reproductie van het patroon.¹⁰² Bij de smallere dragers, waar een compactere variatie van het motief voorkomt, werden geen sporen van een ponsblad aangetroffen. Dergelijke naturalistische voluutdecoratie is vrij uitzonderlijk in de eigentijdse schilderkunst¹⁰³ maar komt wel voor in de boekverluchting alsook op wandtapijten, zoals de reeks *Legende van Onze-Lieve-Vrouw van de Zavel* (gedateerd 1518), naar het ontwerp van Bernard van Orley.¹⁰⁴

Het moet voor de artiest een ware uitdaging zijn geweest om de heiligenfiguren in de illusionistische holle ronde nissen in te passen. Hij ging daarbij erg creatief te werk door de personages zittend, knielend of hurkend in de hem toegemeten ruimte voor te stellen. Ondanks deze ongemakkelijke houdingen wist de kunstenaar aan de figuren een zekere souplesse te geven. De positie van hun handen, voeten en hoofd in relatie tot hun attributen draagt daartoe bij. Door een bedacht spel van licht en schaduw is deze schilder er meesterlijk in geslaagd de personages in trompe-l'oeil uit te werken én de imaginaire ruimte errond een extra dimensie te verlenen. De heilige Adrianus (5B) laat zijn voet op de stenen lijst rusten waarbij de punt over de rand uitsteekt; de voorpoten van de leeuw naast hem, evenals het losse muiltje van Maria in *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* (9B) rusten ook als het ware op de rand van de lijst.

Tijdens het schilderproces werd uitgegaan van een lichtbron die schuin links, nu eens van beneden dan weer van boven zou vertrekken. Dit levert voor elk van de figuren en hun attributen een slagschaduw op met een specifieke vorm. De kunstenaar hield daarbij rekening met de brekingsindex van het licht. Het profiel van de schaduw in de holle ruimte verschilt immers van dat op het vlakke deel van de lijst. De pelgrimsstaf van de heilige Rochus (1B) [afb. 15] die bovenaan vóór de lijst uitsteekt, illustreert dit.

101 In een muurschildering van ca. 1560 met de voorstelling van de *Heilige Job op de methoop* tegen de pijler van de Sint-Jobskapel in de Sint-Jacobskerk (voor afb. zie Muller 2016, afb. 8.11) ziet men dat deze in een cirkel vervat zit die omgeven is door een roodbruine fond. Heeft deze kunstenaar zich geïnspireerd op de voorstellingen van de heiligen in tondi op de keertijden van de Rochuspanelen, die zich in een andere kapel in dezelfde kerk bevonden?

102 Zie De onderliggende tekening, afb. 65. Het gebruik van een ponsblad was niet ongevoerd in de vroegziende-eeuwse schilderkunst in Antwerpen onder invloed van de snel groeiende kunstmarkt; zie Leeftang 2004-2005, p. 235.

103 Een soortgelijke decoratie siert bovenaan het schilderij door Joos van Cleve met *Jesus en Sint-Jan de Doper in omhelzing*, ca. 1515 (privécollectie). Het werd in september 2012 verkocht door Koller, Zürich; zie Leeftang 2015, p. 170, afb. 45.

104 Bücken en De Meüter 2019.

Toeschrijving

De Rochuspanelen zijn in de literatuur aan menig kunstenaar toegeschreven: Hans Memling voor de oudste referenties¹⁰⁵ (een stelling die snel werd weerlegd),¹⁰⁶ de Westfaalse schilder Heinrich Aldegrever (naar aanleiding van een dubieuze inscriptie),¹⁰⁷ een anonieme Antwerpse meester,¹⁰⁸ een schilder 'uit de omgeving Bernard van Orley',¹⁰⁹ concreter Valentijn of Everaert van Orley,¹¹⁰ en recent Hendrik van Wueluwe.¹¹¹

Op het eerste gezicht vertonen de schilderijen weinig gelijkenis met het Antwerpse maniërisme en zijn drukke en getormenteerde stijl. Eerder lijkt de kunstenaar geworteld in een late vijftiende-eeuwse Brusselse traditie waarin de erfenis van Rogier van der Weyden nog doorschemert. In die zin sluit hij aan bij de kunstenaars van andere grote ensembles met heiligenlevens¹¹² zoals een Colijn de Coter of de kleinzoon van Rogier, Goossen (Goswin) van der Weyden. Ze hanteren een rustige verteltrant waarbij ervoor gekozen wordt om een markant gebeuren uit de vita van de heilige op de voorgrond te plaatsen en achteraan in het klein de minder belangrijke episodes. Bij Goossen vinden we ook de aandacht terug voor een accurate weergave van de architectuur, net zoals bij de schilder van de Rochusreeks.¹¹³ De presentatie van de verhalen in afzonderlijke taferelen in combinatie met open-gewerkte architecturale elementen is ook kenmerkend voor de Brusselse schilderkunst, naast de overvloedige plooiën van gewaden of bedbekleding in een zorgvuldig uitgewerkte drapering. De meester van de Rochuspanelen geeft echter blijk van een uitgesproken zin voor vernieuwing. Hij toont een grote interesse voor de renaissancekunst en verwerkt gretig de Italiaanse ornamentiek in de architectuur; hij introduceert loggia's en open ruimtes in de gebouwen, en dat in combinatie met gotische architectuur en sculptuur. Hierdoor komt een ander atelier in beeld: dat van Bernard van Orley.

105 *Guide des étrangers dans la ville d'Anvers* 1821, p. 30; *Leydsman* [1825], p. 96; Le Poittevin de la Croix 1835, p. 65; Ferrier 1836, p. 73.

106 Passavant 1833, p. 381-382; Burckhardt 1842, p. 90; Mornant 1853, p. 133; Van Lerius 1855, p. 67-68; Du Pays 1863, p. 173.

107 De Mont 1907; Kintsschots [1885], p. 168; *Gilde de St-Thomas et de St-Luc* 1892, p. 278; Aldegrever (1502); *St Jacobskerk* s.d., p. 22; Fromentin 1912, p. 316, 328; De Coo 1977, p. 111; De Coo 1979, p. 82, 85; de inscriptie bleek niet origineel te zijn, aangezien die op een vernislaag zat. De Coo zag hoe F. Bender ze in zijn atelier verwijderde. Deze valse signatuur werd vermoedelijk aangebracht tussen 1859 en 1875. Aschenheim (1910, p. 87), stelde vroeger ook dat de handtekening een recente toevoeging is. Over Heinrich Aldegrever (1502-1555) zie Fritz 1959.

108 Een Antwerpse meester: Antwerpen 1955, p. 80, nrs. 120a-120b; Jansen en Van Herck [1949]; Konrad 1934, p. II; Van Elewycq en Voet 1976, nr. 55; Burckhart 1842, p. 90; Winkler 1924, p. 381; Baudouin 1993, p. 12, 15; Muller 2000, p. 104.

109 Friedländer 1930, p. 85; Aschenheim 1907; Schmitz-Eichhoff 1977, p. 246.

110 Over Valentijn van Orley: Aschenheim 1909-1910, p. 182; Hartveld 1936; Antwerpen 1948, nr. 845. Over Everaert van Orley: *Bernard van Orley* 1943, p. 150; De Coo 1979, p. 67-80; Galand 2013, p. 40-41.

111 Mannaerts 2008, p. 26; Van der Velden 2016, p. 41-47; Muller 2016, p. 314, n. 6.

112 Zie Hypothetische reconstructie.

113 Dit komt ook voor bij Jan van Roome, die in het wandtapijt van David en Betsabe (Écouen, Musée national de la Renaissance, ca. 1525) de Brusselse balie op de Koudenberg opnam.



[Afb. 43]

Meester van de heilige Michaël, *Legende van de heilige Rochus*, 1520-1525, olie op paneel (Brugge, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0225.1). B055488.

Een werk toegeschreven aan de Meester van de heilige Michaël, een schilder uit Van Orleys directe entourage, met de *Legende van de heilige Rochus* (Brugge, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0225.I),¹¹⁴ van ca. 1520-1525 [afb. 43], vertoont opmerkelijke overeenkomsten met de Antwerpse Rochusreeks. De jonge edelman vooraan met modieuze barret die zijn bezit uitdeelt, de geknielde kreupele, de kruk op de grond en de vrouw rechts die een kind op de schouders draagt dat met hoofdje op zijn armpje op haar hoofd rust, vinden hun evenbeeld op het paneel met *Rochus deelt zijn vermogen uit aan de armen en vertrekt op*

¹¹⁴ Toegeschreven aan de Meester van de heilige Michaël. Zie Bücken en De Meüter 2019, nr. 97, p. 306-307.

pelgrimstocht (2).¹¹⁵ Ook de trappen voor het gebouw links in beeld komen op het tweede paneel uit de Rochusreeks voor. De imaginaire bekroning van het gebouw is erg gelijkend doch eenvoudiger, ook met een linteel met engelen op de hoeken en centraal een uitstekend boogvormig fronton.¹¹⁶

In het oeuvre van Bernard van Orley zelf zijn er dan weer andere opmerkelijke compositorische overeenkomsten, die er mede op kunnen wijzen dat de schilder van de Antwerpse Rochuspanelen heel waarschijnlijk zijn vorming in diens atelier genoten heeft. De gevel van het huis van de zieke kardinaal in *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A) is bijvoorbeeld terug te vinden op het centrale paneel van Bernard van Orleys *Triptiek van de Brusselse schrijfwerkers en kuipers* (Wenen, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie), 1515.¹¹⁷ Het linker gebouw op het centrale paneel vertoont – weliswaar in een meer uitgewerkte, rijkelijker versie – dezelfde basisstructuur als het gebouw op het Rochuspaneel. Het fronton is in beide werken bekleed met schuinoplopend bladwerk en rust op een breed linteel ingevuld met vierkante stukken marmer. Een fijne decoratieve lijst siert het aan de onderzijde. De hoeken bestaan uit open nissen gevormd door vier zuilen met vrijstaande sculpturen die op de beide werken schuin naar het midden hellen. Daaronder bevinden zich twee portretten in een rechthoekige lijst van een man en een vrouw in profiel. De pilasters zijn telkens in twee kleuren marmer en rusten op een voetstuk. De compositie van het bed in voor-aanzicht waarover de bedsprei ligt, op dit vierde Rochusschilderij (4A), kan vergeleken worden met die op het tweede wandtapijt van de reeks *Legende van Onze-Lieve-Vrouw van de Zavel* (Sint-Petersburg, Ermitage, inv. T-2976). Op het paneel met *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7) zit vooraan een bronzen leeuw op een stenen muurtje; een variant daarvan is terug te vinden op het schilderij *De marteldood van Johannes de Doper* (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2020.233) door Bernard van Orley. Dat geldt ook voor de pauw vooraan in *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A) waarvan één exemplaar verschijnt op het schilderij *De geboorte en naamgeving van Johannes de*

¹¹⁵ Een kind dat met zijn hoofd op dat van de moeder rust, waaraan het is vastgebonden, vindt men terug op een paneel met scènes uit het leven van een heilige (Rochus?), omgeving Goossen van der Weyden, ca. 1520 (huidige bewaarplaats onbekend; uit de voormalige collectie van Gelder in Ukkel), KIK, foto B22505; alsook op het schilderij *De naakten kleden*, de Meester van Sint-Goedele, Brussel, eind vijftiende eeuw (Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. 261); in *Scènes uit het leven van de H. Antonius of Gillis*, Brusselse meester, circa 1500-1520, olie op hout (New Orleans, New Orleans Museum of Art). Zie: Koldewey 2000, p. 233-234, en Martens 2016, p. 45, 48.

¹¹⁶ Deze bijzondere architectuur werd besproken door Hendrikman 1999, p. 71, en Galand 2013, p. 109-120. De onderliggende tekening van dit paneel, die met een borstel werd uitgevoerd (KIK, dossier 1944.00051), vertoont ook geen overeenkomsten met de Antwerpse Rochuspanelen.

¹¹⁷ Inv. GG992. 1400 x 1800 mm; Bücken en De Meüter 2019, p. 90-93, nr. 7.

Doper (New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 2001.216.3).

De personages in de Rochusreeks zijn daarentegen archaïserend en verschillen in essentie van de robuuste figuren die in verhouding tot de ruimte groter zijn, en beweging en actie uitstralen in Bernard van Orleys oeuvre.

Bernards vader, Valentijn van Orley, of halfbroer Everaert zouden dan wel in aanmerking kunnen komen. Zij hadden een opleiding genoten in Brussel, maar weken uit naar Antwerpen, een stad in volle expansie die kunstenaars heel wat meer kansen bood. Andere Brusselse schilders waren hen reeds voorafgegaan, zoals de genoemde Goossen van der Weyden, die al in 1500 burger werd van de stad en op vrij korte termijn een bloeiend atelier van zeker elf leerlingen uitbouwde.¹¹⁸ Valentijn werd in 1512 vrijmeester in het Sint-Lucasgilde¹¹⁹; Everaert volgde hem naar de Scheldestad in 1517.¹²⁰ Mogelijk werkte Valentijn in een wat oudere stijl dan zijn zoon Everaert, die misschien meer interesse toonde voor de nieuwe italianiserende vormentaal – hij zou die gekend kunnen hebben via de tekeningen en prenten die wellicht in het atelier van zijn broer circuleerden. Ook in Bernard van Orleys ontwerpen voor wandtapijten werden die motieven eerst spaarzaam maar later met meer overtuiging ingebracht. De voluten met bladwerk rond de semigrisailles van de Rochuspanelen vertonen, zoals vermeld, gelijkenissen met die op de randen van de reeks van vier wandtapijten met de *Legende van Onze-Lieve-Vrouw van de Zavel*, gedateerd 1518, naar het ontwerp van Bernard van Orley.

J. de Coö schreef de geschilderde luiken van het nog in een gotische stijl badende *Retabel van Saluzzo*, besteld door de Piëmontese familie Pensa di Mondovi di Marsaglia voor haar kapel in de kathedraal te Mondovi (Brussel, Museum van de stad Brussel/Broodhuis),¹²¹ ca. 1500-1506, toe aan Valentijn van Orley, omdat de stijl ervan aan het vroegste werk van Bernard van Orley vooraf leek te gaan. Volgens de auteur is dat niet het geval voor de Rochuspanelen, die hij aan zoon Everaert toeschreef.¹²² Dit is inderdaad plausibel.

Een ander niet onbelangrijk aspect binnen deze context is dat de twee schilders een particuliere band hadden met de Sint-Jacobskerk. Everaert en Bernard van Orley onderhielden samen met hun vader contact met de omstreden pastoor van de Sint-Jacobskerk die Lutherse ideeën predikte. Daarvoor werden ze in 1527, samen met andere kunstenaars, in Brussel veroordeeld.¹²³ Dit feit vond weliswaar plaats na 1517, het jaartal dat op de panelen tweemaal voorkomt, maar het getuigt wel van het bestaan van een relatie tussen deze kerkgemeenschap en de schildersfamilie. Dit gegeven moet op de een of andere wijze ook het werk van deze kunstenaars hebben beïnvloed. De zeer sobere en natuurlijke voorstelling van de zogende Onze-Lieve-Vrouw op paneel 9A toont mogelijk reeds de invloed van deze nieuwe benadering van de figuur van de Moeder Gods. Zo valt het op dat we het Jezuskind op de rug zien en dat het dus helemaal niet herkenbaar is, tenzij door de nimbus die op zijn bijzondere status wijst. Bij de overige heiligen is er niet altijd een nimbus geschilderd – ook bij Maria is er geen te zien – of werd hij wel aangezet maar niet uitgevoerd. Hieruit spreekt op zijn minst een wat slordig omgaan met dit symbool. In een artikel over het Maria met Kind-thema bij Albrecht Dürer wordt beschreven hoe hij vaak zijn eigen moeder, die een jonger zoontje de borst geeft, als model gebruikte om deze intieme pose weer te geven. Dit werd niet zo goed onthaald door de geestelijkheid van Nürnberg. Die zag in de weergave van de Heilige Maagd als een wat oudere burgervrouw, en bovendien in een nonchalante houding, de invloed van het opkomende protestantisme.¹²⁴ Gravures van dergelijke voorstellingen moeten vrij snel beschikbaar geweest zijn in de Europese steden die op de grote handelsroutes lagen. Duitse handelaars die vanaf 1430 naar de Antwerpse jaarmarkten afzakten en de Scheldestad weldra verkozen boven het verder gelegen Brugge, worden ook geduid als bron van de nieuwe stroming van het protestantisme.¹²⁵ Een andere Duitse kunstenaar die (reeds in 1508) de Nederlanden bezocht, is Lucas Cranach de Oudere. In de zeer sobere *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* in grisaille op de keerzijde van het retabel *De heilige maagschap*¹²⁶ uit 1509 zijn er diverse herkenningpunten met de keerzijde van het Rochusretabel, zoals de weergave van de grisailles met de schaduw op de wand van de nis en een soortgelijke

¹¹⁸ Born en Martens 2012.

¹¹⁹ In 1512, 1516 en 1517 leidde hij in Antwerpen ook enkele leerlingen op. Van den Branden 1883, p. 83-85; Wauters 1901, kol. 287; Galand 2013, p. 38-39.

¹²⁰ Wauters 1901, kol. 257; Galand 2013, p. 41. Hij is de zoon van Valentijn van Orley en Marguerite van Pynbroeck (tweede huwelijk). Uit Valentijns eerste huwelijk werd ook een zoon geboren die Everaert heette, maar die stierf op jonge leeftijd, zie Galand 2013, p. 38. De geboortedatum van Everaert is bekend dankzij de gegevens vermeld in het proces van 1527 waarin zijn familie verwickeld zat. Hij was op dat ogenblik 36 jaar. Zie ook Wauters 1901, p. 51; Duverger 1977, p. 68 e.v.; Decavele 1990, p. 13, 15; Muller 2016, p. 28.

¹²¹ Inv. 1.5.1.–1.5.2., 212 × 427 cm.

¹²² De Coö 1979, p. 68, trof de inscriptie 'orlei' aan op de rand van de mantel van Onze-Lieve-Vrouw. Zie ook Galand 2013, p. 40; Galand 2019, p. 16-17. Uit de entourage van Valentijn van Orley is de *Triptiek met het verhaal van Job* (Savigliano, Museo Civico Antonino Olmo, inv. 335). Zoals de Rochuspanelen is het leven van Job er in afzonderlijke taferelen opgedeeld. Bücken en De Meüter 2019, p. 112, cat. nr. 12.

¹²³ De Van Orleys waren fervente aanhangers van de preken van de betwiste pastoor van deze kerk – een zekere Claes Van der Elst, die in 1524 werd ontslagen – en hadden zo direct contact met deze kerkgemeenschap. Bernard van Orley had in Antwerpen preken van hem bijgewoond. Zie over hun veroordeling: Duverger 1977, p. 22, 68; Decavele 1990, p. 15, 19-20, 23-25; Muller 2016, p. 28; Galand 2013, p. 45, 67 e.v.; deze laatste suggereerde dat Everaert van Orley deze priester misschien heeft gekend.

¹²⁴ Hass 2014.

¹²⁵ Lampo 2017.

¹²⁶ Het zgn. Torgauer Altar, 1509 (Frankfurt am Main, Städel Museum, inv. 1398); Brinkman en Kemperdick 2005, p. 204-225.



[Afb. 44]

Keerzijde van linkerluik met Onze-Lieve-Vrouw met Kind (Frankfurt am Main, Städel Museum, inv. CC BY-SA 4.0).

nimbus, uitgewerkt als een tastbare discus [afb. 44]. Ook van Cranach moeten er in onze streken modellen in omloop geweest zijn. Verder onderzoek moet aantonen in hoeverre de keuze voor een sobere, tot de essentie teruggevoerde voorstelling van de heiligen op de keerzijde van de Rochuspanelen een uiting is van de religieuze overtuiging van de betrokken kunstenaar(s).

Een andere schilder die in de literatuur als auteur van de Rochusschilderijen naar voren werd gebracht is Hendrik van Wueluwe. Hij is enkel bekend uit archiefdocumenten. In de jaren rond 1517 stond hij hoog in aanzien.¹²⁷ Tussen 1495 en 1533, het jaar van zijn dood, werd hij vijfmaal deken van het Antwerpse Sint-Lucasgilde.¹²⁸ Hij was ook nauw verbonden met de Sint-Jacobskerk, waar hij, in de Sint-Jobskapel, begraven zou zijn.¹²⁹ Van Wueluwe werd onder meer betaald voor het uitwerken van een ontwerp – waarschijnlijk een gedetailleerde schets of een schilderij – voor de nieuwe Sint-Jacobskerk in de jaren 1496-1497.¹³⁰ Zijn naam verraadt een mogelijke Brusselse origine: de Woluwe is de naam van een zijrivier van de Zenne, de rivier die door Brussel loopt.

Een archiefdocument is bijzonder relevant en werd nooit eerder in verband gebracht met deze Rochusreeks. In een Antwerpse stadsrekening staat dat ‘*Hendrick van Wueluwe schildere ende aerd vanden putte, muntere*’ op 18 juni 1502 de functie uitoefenden van ‘*outaermeesters ende Regeerders in sinte Rochus outaer van sinte Jacopskerke*’.¹³¹ Niet alleen is dit de oudste bron over het bestaan van altaarmeesters van het Rochusaltaar – dat toen nog in de oude Sint-Jacobskerk stond opgesteld – maar het getuigt tevens van de rol van een vooraanstaand schilder in deze context. De getalenteerde Hendrik van Wueluwe moet ongetwijfeld nauw betrokken zijn geweest bij de verfraaiing van het nieuwe altaar in de pas aangebouwde kapellen van de kerk waarvan hij de plannen kende. Het is zelfs mogelijk dat hij de schilder was die ook aan de Rochusschilderijen heeft gewerkt. S. Goddard meende de anonieme Meester van Frankfurt (een noodnaam die deze schilder te danken heeft aan enkele schilderijen in het Städel Museum in Frankfurt),¹³² van wie hij een imposant corpus werken op stilistische basis poogde samen te brengen, met deze

¹²⁷ Zo vergezelde hij op 5 januari 1509 Cornelis de Geest, Quinten Metsys en Jan de Beer naar Duinkerken om te oordelen over het altaarstuk *Legende van de heilige Nicolaas* door Peeter Pauw(els); zie Goddard 1983a, p. 41, nr. 20.

¹²⁸ Goddard 1983a, p. 38, nr. 8, p. 52-53; Goddard 1983b, p. 205-206; Goddard 1984, p. 120-121; Ewing 1993. Hendrik van Wueluwe leidde enkele leerlingen op. Hij woonde in de buurt van de Sint-Jacobskerk. Zie ook Spiessens 2002, p. 248; Van der Velden 2016.

¹²⁹ Ibid. Zijn grafsteen is verdwenen, zie Génard 1863, p. 230, met schets ervan.

¹³⁰ Goddard 1983a, p. 38, nr. 9; Goddard 1983b, p. 203-204; Antwerpen, ARA, ASJK, R 1, fol. 11v: ‘Item bet[aelit] vanden berdde d’t beworp van d[en] kercke [...]’. Item bet[aelit] heyndericke den schilder van de selve te beworpen [...]. Zonder bronvermelding vermeld door: Van Lerijs 1855, p. 2; Prims 1940, p. 81; De Coe 1979, p. 100.

¹³¹ Goddard 1983a, p. 39, nr. 12; Goddard 1983b, p. 203-204; Goddard 1984, p. 120, nr. 12. Antwerpen, FAA, SR, 122, 18 juni 1502, fol. 20-20v.

¹³² Een uitgebreide studie over deze schilder: Goddard 1983b; Goddard 1984.

Hendrik van Wueluwe te kunnen identificeren. Hoewel de auteur het vermelde archiefdocument kende, legde hij geen verband tussen Van Wueluwe en de Rochuspanelen. Op stilistische grond kunnen de Rochuspanelen ook niet aan de Meester van Frankfurt worden toegeschreven.

Als auteur van de Rochuspanelen lijkt het waarschijnlijk dat een schilder uit het atelier van Bernard van Orley in aanmerking komt. Een toeschrijving aan Everaert van Orley is de meest aannemelijke hypothese maar valt voorlopig, bij gebrek aan andere werken van Everaerts hand, niet te bewijzen. En zo valt ook een toeschrijving aan Hendrik van Wueluwe niet uit te sluiten – of is er enige vorm van samenwerking geweest tussen de beide schilders?

Het Rochusretabel en de Sint-Jacobskerk

De Rochuscultus in de Antwerpse Sint-Jacobskerk is een van de vroegste in de Zuidelijke Nederlanden. Kerkrekeningen onthullen een intense devotie. In 1485-1486 staan betalingen geregistreerd voor het stofferen van een beeld van de heilige Rochus, snijwerk aan een troonhemel en de herstelling van Rochuskandelaars. Met de bouw van de nieuwe kerk werd in 1491 gestart onder de leiding van Herman Waghmakere de Oude. Toen werden de fundamenten gelegd voor een massieve westertoren op grote afstand van de kapel. Het was een ambitieus project – men was van plan om de toren hoger te maken dan die van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal.¹³³ Vervolgens bouwde men het schip met zijn zuidelijke en noordelijke zijkapellen tot tegen de oude Sint-Jacobskapel aan, die heringericht als koornruimte dienstdeed en later werd herbouwd. De Rochuskapel bevond zich in de derde zuidelijke kapel, te tellen vanaf de westzijde, tussen de Sint-Antonius- en de Sint-Jobskapel. Ze behoorde tot de zeven oudste kapellen, waarvan de bouw tussen 1503 en 1507 plaatsvond.¹³⁴ Pas daarna kon de aankleding van een altaar worden gerealiseerd. Op het eerste gezicht lijkt het aannemelijk dat de polyptiek met geschilderde luiken ter ere van de heilige Rochus de oostwand boven het altaar in deze Rochuskapel heeft getooid, al valt het niet uit te sluiten dat ze als veelluik het levensverhaal van de heilige op de westwand gestalte gaf.¹³⁵ In beide gevallen moest in de hoogte gewerkt worden omdat de muur in verhouding niet breed is.

Het gegeven dat de Rochuspanelen als enige kunstwerken de ravage van de iconoclasten in de nacht van 20 op 21 augustus 1566 in de Sint-Jacobskerk hebben overleefd,¹³⁶ waarbij de overige achttien altaren verwoest werden, roept vragen op. Het feit dat ze bewaard zijn gebleven, is volgens een aantal auteurs het gevolg van het uitzonderlijk statuut dat de Rochuskapel genoot.¹³⁷ De kapel viel rechtstreeks onder het protectoraat van koning Filips II, vermeld in het hoger aangehaalde document van 4 mei 1563. Zou deze hoogste bescherming de calvinistische opstandelingen hebben afgeschrikt? Technisch onderzoek kon aantonen dat enkele van de panelen toch aan de beeldenstormers ten prooi zijn gevallen. Op de semigrisailles *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* en *De heilige Jacobus de Meerdere* werden de zwaarste sporen aangetroffen van moedwillige bijlinslagen.¹³⁸ Samen met de andere panelen bleven ze desalniettemin gespaard van een totale vernieling.¹³⁹ Interessant in dit opzicht is een paneel (82,2 × 117 cm) dat in 2002 bij Sotheby's werd aangeboden [afb. 45].¹⁴⁰ In een centrale rechthoek worden de heiligen Petrus en Paulus voorgesteld aan weerszijden van Rochus en Sebastiaan; in de rechthoekige marges errond brengen acht kleinere scènes het leven van de heilige Rochus in beeld. Zowel sommige composities, zoals de voorstelling van Rochus aan de Paus, als iconografische details, zoals de vuurkorf op wieltes of de hond die het brood steelt van de tafel, zijn letterlijke citaten van de reeks uit 1517. Het schilderij, toegeschreven aan Otto van Veen, moet uit de vroege zeventiende eeuw dateren; het bewijst dat de Rochusreeks een eeuw na haar ontstaan nog steeds een grote impact had.

Vermoedelijk was het Rochusretabel in het midden van de zeventiende eeuw ontmanteld. Het beantwoordde niet meer aan de smaak van de tijd. De luiken van het oorspronkelijke retabel zouden daarna ook omgevormd zijn tot ezelschilderijen. Mogelijk waren het deze afzonderlijke twaalf panelen die door Jacobus de Wit op het eind van de achttiende eeuw in de 'gebarokiseerde' kapel werden opgemerkt. In ieder geval kreeg de kapel rond 1658 een totaal nieuwe bekleding en werd het bestaande altaar vervangen door een eigen-tijds altaarstuk. Onder impuls van de kapitaalkrachtige

¹³³ Onder meer aangehaald door Mannaerts 2008.

¹³⁴ Muller 2016, p. 23, 560. Over de devotie in de oude kapel: jaren 1485-1486: zie ARA, AJSK, R. 1, fol. 7v en 8v. Met dank aan Dr. Jan Van den Nieuwenhuizen voor de toegang tot het Oud Archief van de Sint-Jacobskerk, dat in 2013 nog in de Universiteit Antwerpen werd bewaard. Van Lerijs 1855, p. 61; Prims 1933a, p. 267, Prims 1933b, p. 61.

¹³⁵ Zie Hypothetische reconstructie.

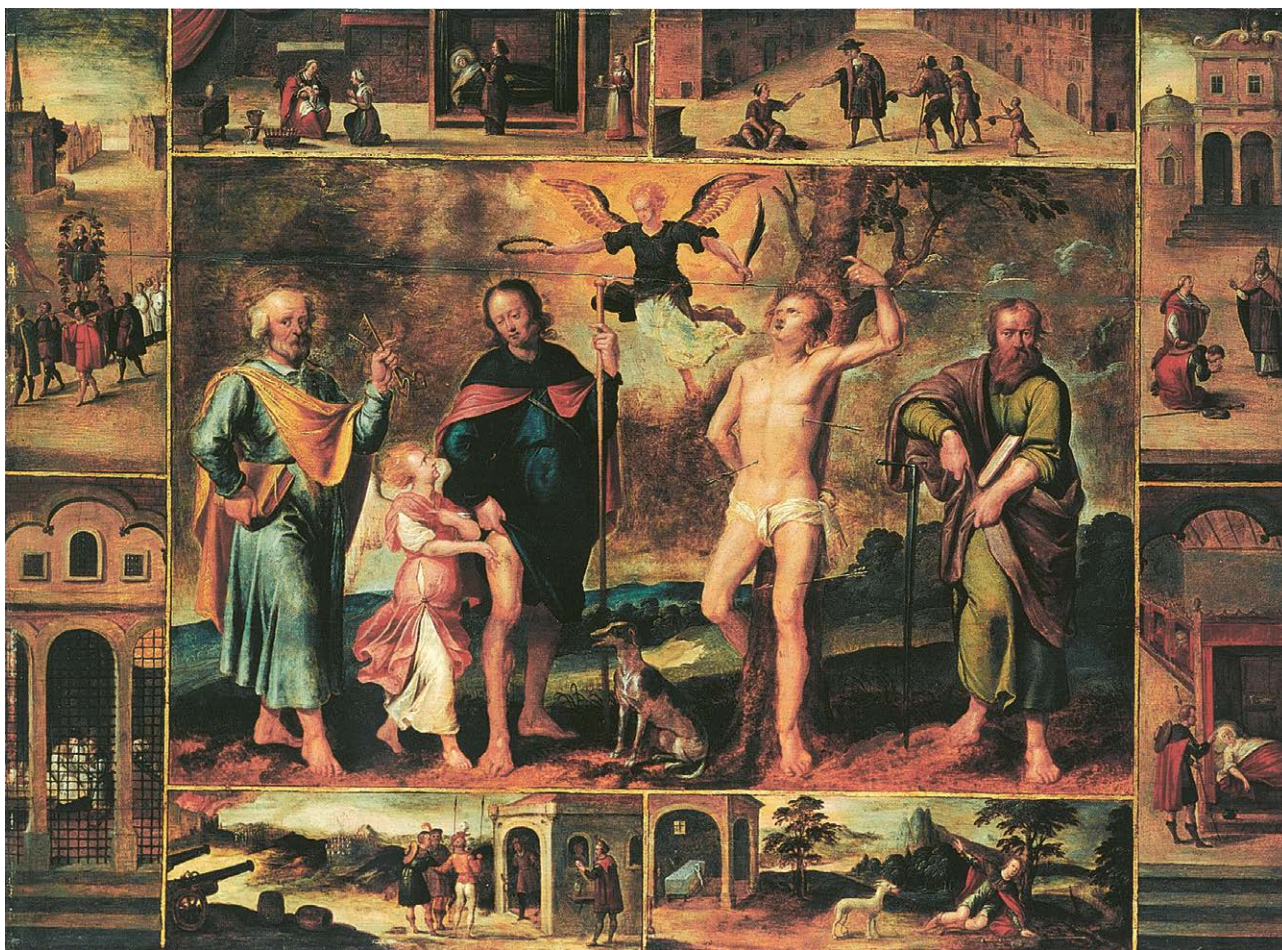
¹³⁶ Boni [1953], p. 40-42. Bij de voltooiing van de eerste bouwfase (1491-1533) telde de kerk negentien altaren.

¹³⁷ Muller 2000, p. 104-105. In de Rochuskapel zou er ook nog voor het Sint-Rochusaltaar een mis zijn opgedragen aan Willem de Zwijger, prins van Oranje, op 13 september 1566. Zie Muller 2016, p. 314-319, 479, nr. 133. Ten tijde van het calvinistisch bewind – dat gepaard ging met een tweede, systematischer iconoclasme na 1581 – zouden de panelen in veiligheid gebracht zijn. Ze zouden pas na de katholieke hervormingen in 1585 zijn teruggeplaatst in de toen relatief verwaarloosde kapel. Gens 1861, p. 288; Boni [1953], p. 69-71; Muller 2000, p. 105. Zie ook Van Lerijs 1855, p. 61.

¹³⁸ Zie Conservatie en restauratie.

¹³⁹ Waren altaarretabels het eerste doelwit en bleven zelfstandige schilderijen enigszins buiten schot?

¹⁴⁰ Veiling *Old master paintings*, Sotheby's, Londen, 2002-04-18, nr. LQ2110 ANGELA. Zie ook <https://rkd.nl/explore/images/115501>.



[Afb. 45]

Otto van Veen (toeschrijving), *Landschap met de heiligen Petrus, Rochus, Sebastiaan en Paulus*, in een omljsting van scènes uit *De legende van de H. Rochus*, begin 17de eeuw (Veiling, Old master paintings, Londen (Engeland), Sotheby's, 2002-04-18, nr. LO2110 "ANGELA"). RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, RKDimages. 0000136357.

mecenas Alexander Baltasar Roelants, koninklijk postmeester van Antwerpen,¹⁴¹ werd een nieuw portiekaltaar in barokke stijl geplaatst, vervaardigd door Artus Quellinus de Oude. Voorzien van geschroefde zuilen met rankwerk en spelende putti draagt het een albasten beeld van de pestheilige bovenaan in de nis. Het altaarschilderij *Rochus van de pest genezen door een engel*, gesignd Erasmus Quellinus de Jonge en gedateerd 1660, werd erin verwerkt [afb. 46].¹⁴² Dit mooie altaarstuk siert vandaag nog het altaar van de kapel. De grootschalige modernisering van het interieur van de kapel ging samen met de oprichting van een elitaire Rochusbroederschap.¹⁴³

Opdrachtgevers

Op het eerste gezicht lijkt het voor de hand liggend dat het Rochusretabel werd gerealiseerd in opdracht van de kapelmeesters van de Rochuskapel. De confrérie bestond al in de jaren 1502 en 1504.¹⁴⁴ De bestelling van een groot altaar voor de nieuw gebouwde kapel was het gevolg van de groeiende aandacht voor de pestheilige die van oudsher in de Sint-Jacobskerk vereerd werd, vooral na een aantal terugkerende epidemieën in Antwerpen in 1487, 1490, 1492, 1513 en in het bijzonder in 1515.¹⁴⁵ Toch moet ook de vraag worden gesteld of, indien de schilderijen een zelfstandig kunstwerk vormden in de kapel,¹⁴⁶ los van het altaar, het dan niet om een schenking zou kunnen gaan van een private mecenas, zoals dat het geval was in de zeventiende eeuw

¹⁴¹ Van Lierus 1855, p. 61.

¹⁴² Dit werd uitgebreid bestudeerd door Muller 2000: p. 91, 97, 103-104; Muller 2016, p. 386, 478-479, 560, 587.

¹⁴³ Ibid. Zie ook *Acta sanctorum mensis Augustus*, 1737, p. 414, par. 2: *Ambrosius Capello, canonice instituit ac erigit confraternitatem S. Rochi confessoris in ecclesia S. Jacob Antverpeinse*.

¹⁴⁴ Prims 1933a, p. 263, maakt melding van een rekening van 1504: "*Jan Haeblosch, arbeider... vercocht den meesters ende regeerders van de sinte-Rochusgilde in sinte Jacobs kercke alhier...*". In de statuten van de broederschap van 1658 wordt letterlijk verwezen naar het feit dat de verering van de H. Rochus in de kapel meer dan honderd jaar oud was, zie Muller 2005, p. 105.

¹⁴⁵ Prims 1933a, p. 263; Prims 1933b, p. 18. Zie ook Van Schevensteen 1931-1932.

¹⁴⁶ Zie Hypothetische reconstructie.



[Afb. 46]

Portiekaltaar met schilderij van Erasmus Quellinus, *Rochus genezen door een engel*, 1660 (Antwerpen, Sint-Jacobskerk, Rochuskapel). X062488.

voor de nieuwe bekleding van de kapel. De Nürnbergse handelaarsfamilie Imhoff, met name Hans V (1461-1522) en Hans VI (1488-1526) Imhoff, komt hiervoor in aanmerking.¹⁴⁷ Als de grote promotoren van de

Rochuscultus in Europa vertoefden deze zakenmensen vanaf 1500 regelmatig in Antwerpen voor hun handel in specerijen (saffraan in het bijzonder), en daar kwamen ze ongetwijfeld in contact met de lokale beschermers van de aloude Rochuscultus van de Sint-Jacobskerk. De Imhoffs beschikten in de Sint-Laurentiuskerk in Nürnberg over hun eigen kapel, opgesmukt met een Rochusretabel dat door een anonieme meester rond 1485-1490 werd vervaardigd.¹⁴⁸ Het bestaat uit een groot cultusbeeld van de heilige Rochus met een engel in het centrale gedeelte en het kan worden afgesloten met acht toeklapbare beschilderde luiken met passages uit het leven van de pestheilige [afb. 122-123]. In de iconografie van de schilderijenreeks is er echter ook een verwijzing te vinden naar de familie Van Tassis uit Regensburg. In 1516-1518 werden de wandtapijten met de *Legende van Onze-Lieve-Vrouw van de Zavel* gegeven in opdracht van Franciscus van Tassis, die in 1516 de erfelijke titel van postmeester-generaal toebedeeld kreeg. Hij was pas het hof van de jonge Karel V naar Brussel gevolgd, waar hij zich in een herenhuis vestigde nabij de Onze-Lieve-Vrouw-ter-Zavelkerk. De gelijknamige reeks wandtapijten wordt toegeschreven aan Bernard van Orley, op dat ogenblik al bekend als schilder van de portretten van de Habsburgers die in de tapijten werden verwerkt. Het kan geen toeval zijn dat op het schilderij *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente* (3) naast de afgebeelde Onze-Lieve-Vrouw-ter-Zavel, de parochiekerk van de familie Van Tassis, ook de inplanting van een open renaissancestisch bouwwerk correspondeert met de plaats waar eertijds het paleis Van Tassis stond (zie kadertekst). De Van Orleys vormen hier mogelijk een schakel. Voorlopig kan echter niet worden aangetoond dat er een netwerk bestond waarbij de Duitse families, de Imhoffs uit Nürnberg in Antwerpen en de postmeesters Van Tassis uit Regensburg in Brussel, betrokken waren, al lijkt een Duitse connectie niet uitgesloten. In het eerste paneel met de *Geboorte van Rochus* (1A) [afb. 3]) staat op het dressoir (of *tritsoor*) een recipiënt in edelsmeedwerk dat voorzien is van lobben. Het is een type vaatwerk dat in het vroegzestiende-eeuwse Duitsland werd vervaardigd in onder meer Nürnberg en Lüneburg. De aanwezigheid op het schilderij geeft blijk van de aandacht van de kunstenaar voor dit ‘uitheemse’ product,¹⁴⁹ maar om hier een hint in te zien die verwijst naar een Nürnbergse opdrachtgever is misschien wat vergezocht.

¹⁴⁷ Zie Dorneier 1985; Dorneier 2004; Schleif en Schier 2009, p. 44. Een getijdenboek geveild bij Christie's in Londen in 2011 (lot. 26 Sale 7982) en opnieuw aangeboden door Antiquariaat Sam Fogg in 2012 werd voor Hans V Imhoff in Antwerpen vervaardigd met miniaturen door Simon Bening. Hans Imhoff was ook bevriend met Albrecht Dürer, die een portret van hem zou hebben geschilderd (Madrid, Museo Nacional del Prado) – die identificatie is slechts gebaseerd op een hypothese. Zie Schleif en Schier 2009, p. 117. Voor Imhoffs biografie, zie: <http://www.deutsche-biographie.de/npd117130125.html>.

¹⁴⁸ Schleif en Schier 2009, p. 205-215.

¹⁴⁹ Tekening door Albrecht Dürer in *Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer* 1905, pl. 156.

Datering

De geschilderde datum 1517 op het eerste en het laatste Rochusschilderij [afb. 38, 40] refereert waarschijnlijk aan het jaar waarin de opdracht voor de realisatie van het retabel gegeven werd. Dit jaartal kan gerelateerd zijn aan een belangrijk evenement voor de Rochuscultus. Misschien was de aanleiding voor de bestelling van een retabel in 1517 de overwinning op de zware pestuitbarsting van 1515 dankzij de bescherming van de pestheilige. Volgens sommige auteurs is het onwaarschijnlijk dat alle panelen binnen een tijdspanne van één jaar vervaardigd werden;¹⁵⁰ de gegevens van het materiaaltechnisch onderzoek verwijzen dan weer wel naar een mogelijk korte periode voor de realisatie van de reeks. Het jaartal sluit mooi aan bij de beginnende devoties en religieuze activiteiten in de aanpalende kapellen van de heilige Antonius (1518) en de heilige Job (1519) in de Sint-Jacobskerk.¹⁵¹

Technisch onderzoek

Pascale Fraiture, Marie Postec, Jana Sanyova

De restauratie van het retabel bood de gelegenheid om de originele uitvoeringstechniek van het werk te bestuderen, dankzij een minutieuze observatie van de verschillende lagen waaruit de schilderijen zijn opgebouwd. Een technische particulariteit die in het bijzonder de aandacht trok, was de aanwezigheid van een zwarte uniforme laag onder bepaalde semigrisailles van de keerzijde. Dit fenomeen riep vragen op aangaande het uitvoeringsproces van het ensemble, dat een ongebruikelijke typologie vertoont. Werd de serie initieel zo ontworpen of werden er later wijzigingen doorgevoerd? Het grondig visuele onderzoek van de werken, aangevuld met onderzoeksmethoden van het laboratorium (dendrochronologie, röntgenopnamen, analyse van de stratigrafie en identificatie van de materialen), gaf belangrijke aanwijzingen in de studie van deze reeks.

Drager

Elk paneel bestaat uit drie verticale eikenhouten planken met vlakke voeg. In de voegen zitten pennen die in de dikte van de panelen werden ingebracht, wat zichtbaar is op de radiografieën (3 à 4 per voeg).¹⁵² De meeste pennen zijn bewaard.¹⁵³

De acht panelen die afkomstig zouden zijn uit het bovenste register van het retabel hebben een vrij uniform formaat, variërend tussen 106 en 108 cm in de hoogte en tussen 65 en 67,7 cm in de breedte [afb. 47]. De overige vier schilderijen van de reeks, die overeen zouden komen met de vier panelen van het onderste register van het ensemble, vertonen een gelijke hoogte maar zijn wel breder (76,4 à 78,9 cm).¹⁵⁴

Afhankelijk van het feit of ze aan één dan wel twee zijden beschilderd zijn, varieert de dikte van de panelen tussen 0,5 en 0,6 cm voor de dubbelzijdige panelen, en tot 1,5 cm voor de panelen die alleen op de voorzijde beschilderd zijn. Het feit dat de luiken minder dik zijn en daardoor ook minder wegen, verzekerde de stabiliteit van het retabel – zo werd het centrale gedeelte immers minder belast. De zes minder dikke panelen waren dus van bij het begin als luiken geconcipieerd, terwijl de zes overige bestemd waren om het vaste deel van het retabel te vormen.

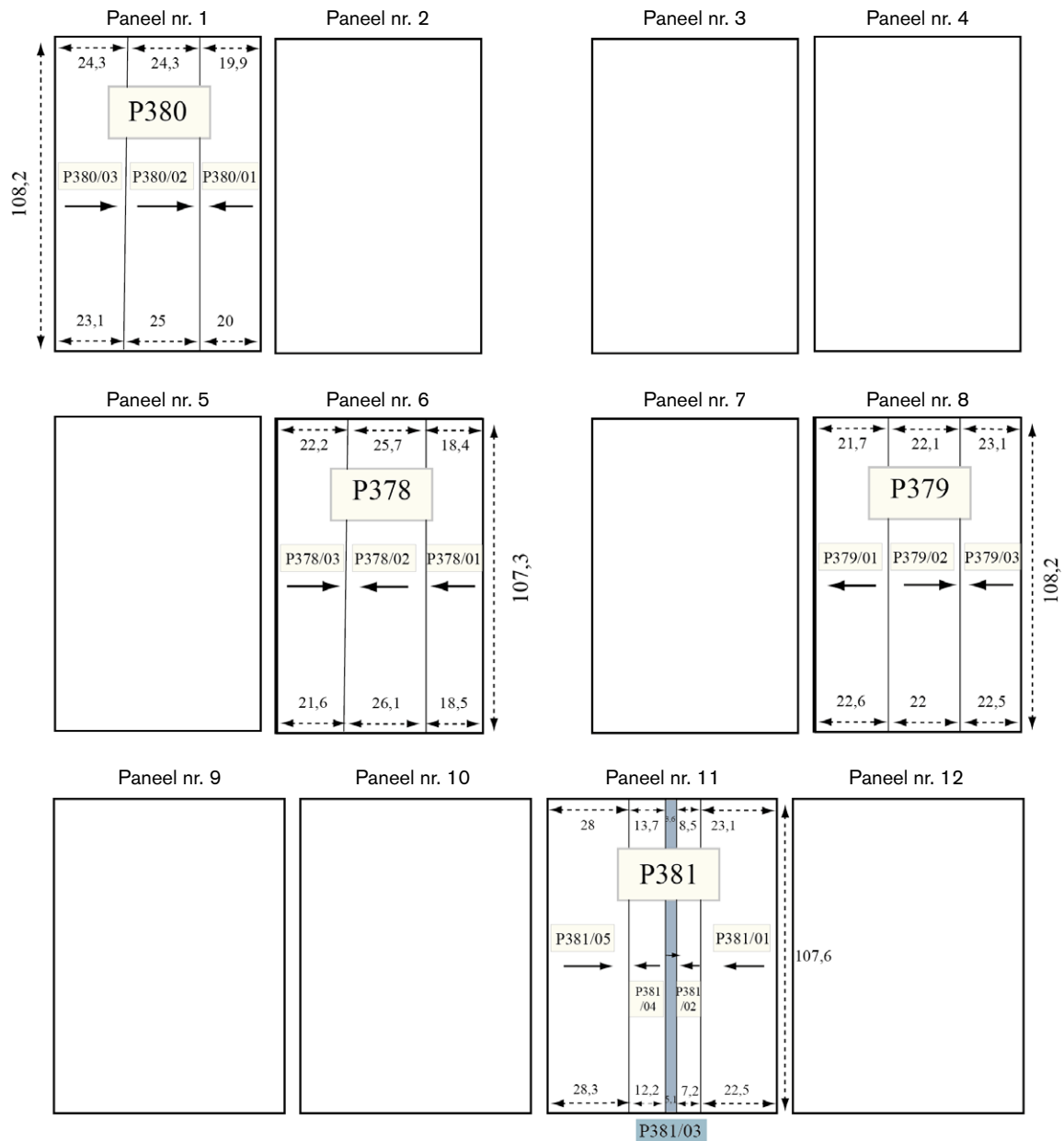
¹⁵⁰ Volgens Prims 1933b, p. 21, en De Coo 1979, p. 88, kan deze reeks niet in een tijdspanne van één jaar geschilderd zijn.

¹⁵¹ In verband met de Sint-Antoniuskapel: Antwerpen, ARA, ASJK, 2358, p. 66: *Ad altare Sancti Ant(oni) erecta est ... iulij a 1518*. In verband met de Sint-Jobskapel door het gilde van de speellieden bezet, zie Spiessens 2002, p. 227.

¹⁵² Panelen die drie houten pennen per voeg vertonen: nrs. 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11 en 12. Panelen die vier pennen per voeg vertonen: nrs. 1, 2, 5 en 8.

¹⁵³ Enkel het paneel *Rochus wordt gevangengenomen* (11) telt vandaag 5 planken, en dat wegens latere wijzigingen.

¹⁵⁴ De breedte van de planken varieert tussen 18,5 en 26 cm voor de panelen van het kleinere formaat en tussen 23,5 en 29,7 cm voor de panelen van het grotere formaat.



[Afb. 47]

Schema van het retabel in geopende toestand, volgens de samenstelling (zie Inleiding), met de toekenning van dendrochronologische codes voor de onderzochte dragers en de afmetingen van alle panelen in cm. De pijlen tonen de groei van de jaarringen van het hart naar het spinthout. Werkdocument (Pascale Fraiture).

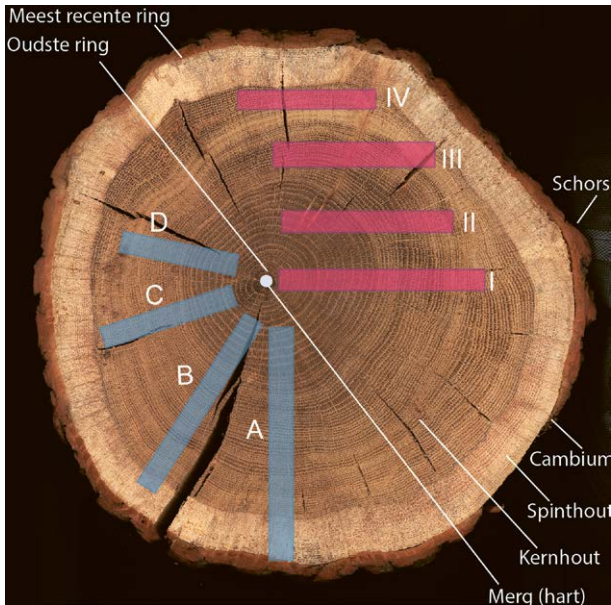
Vier panelen van de reeks die tijdens de restauratie werden uitgelijst, werden dendrochronologisch onderzocht:¹⁵⁵ de *Geboorte van Rochus* (1A), *Rochus geneest een stervende man op straat* (6), *Rochus trekt zich terug in een bos, waar hij door een hond met brood wordt gevoed* (8A) en *Rochus wordt gevangengenomen* (11). Bij elk van deze panelen werden de buitenste planken, met het oog op de stevigheid, logisch geassembleerd; het malsere spinthout¹⁵⁶ werd uitzonderlijk op één

zijkant, de linkerplank van paneel 8 [afb. 47], teruggevonden. Het behoud van het spinthout was in praktijk verboden omdat het afbreuk deed aan de kwaliteit van het paneel.

De vier dragers die dendrochronologisch onderzocht werden, zijn in totaal samengesteld uit veertien eikenhouten planken. Uit de oriëntatie van het klieven kunnen we de initiële positie van de planken in de

¹⁵⁵ Brussel, KIK, dossier Fraiture 2010.

¹⁵⁶ Het spinthout vormt de buitenste kroon van de stronk/stam. Het omsluit de meest recente houtnerven van het levende deel van de boom en is dus rijk aan nutritieve substanties en is gemakkelijk afbreekbaar.



[Afb. 48]

Schema van het transversale vlak van een eikenhouten boomstronk met

- de verschillende houtzones: het hart (merg), het kernhout, het spinhout en de houtstralen vanuit het merg (en de schors die de stronk omgeeft)
- de verschillende oriëntaties voor het verkappen van het hout (in het rood): volkwartiers (I), kwartiers (II), vals kwartiers (III) en dosse (IV)
- de verschillende mogelijkheden die de interpretatie van de kapdatum beïnvloeden (in het blauw): plank met volledig harthout (A), plank met gedeeltelijk harthout (B), plank zonder harthout (enkel het harthout ontbreekt in plank C; harthout en enkele jaarringen van het *duramen* ontbreken in geval D). Werkdocument (Pascale Fraiture).

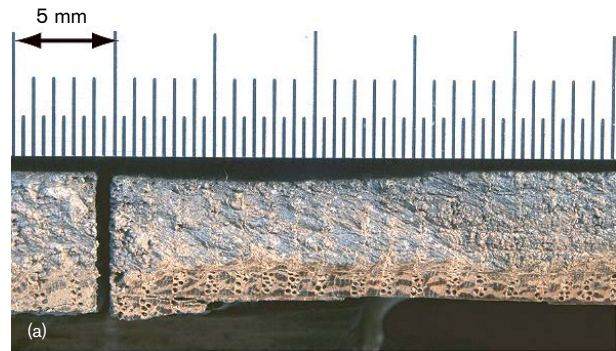
boomstam afleiden [afb. 48]¹⁵⁷: er werden drie volkwartiers [afb. 49], drie kwartiers [afb. 50] en acht vals kwartiers [afb. 51] verzaagde planken aangetroffen.

Het hart (merg) en het spint zijn delen van het hout die ongeschikt zijn om als kwaliteitsplanken te worden gebruikt, omdat ze de neiging hebben om te vervormen of omdat ze vatbaar zijn voor rot. De vakman zal ze meestal verwijderen. Toch bevatten verschillende panelen van de Rochusreeks een deel van het merg [afb. 52],¹⁵⁸ en op minstens één element zit er ook nog een rest spinhout [afb. 53a].¹⁵⁹ Terwijl bepaalde planken wel nog hun eerste groeiringen bevatten, zijn ze allemaal van de laatste groeiringen (het spinhout bestaat slechts fragmentair) ontdaan.

¹⁵⁷ Volkwartiers hakken levert planken op waarbij de houtstralen vertrekend vanuit het merg perfect parallel lopen met de randen van het paneel (hun jaarringen lopen perfect evenwijdig [afb. 48-I en 49]). Het onderscheidt zich van het kwartiers hakken doordat de stralen zich hier ietwat schuin verhouden ten opzichte van de parallelle lijn langs de boord van het paneel (de jaarringen lopen eveneens schuin ten opzichte van de loodlijn [afb. 48-II en 50]). Het verschilt ook van vals kwartiers hakken, waarbij de stralen heel schuin staan (45° [afb. 48-III en 51]). Een verkapping op dosse is tangenciaal ten opzichte van de jaarringen [afb. 48-IV].

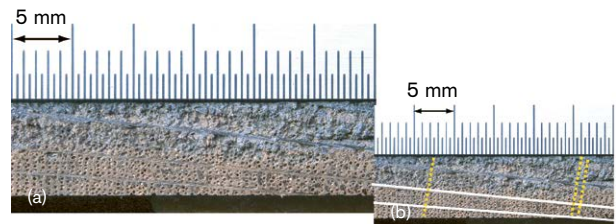
¹⁵⁸ Volgende onderdelen die dendrochronologisch onderzocht werden, bevatten sporen van hart- of kernhout: bij nr. 1, de linkerplank; bij nr. 6, de linkerplank; bij nr. 11, de centrale plank. De niet-uitgelijste panelen bevatten er waarschijnlijk ook nog.

¹⁵⁹ Op de centrale plank van paneel 1. De niet-uitgelijste panelen bevatten er waarschijnlijk ook nog.



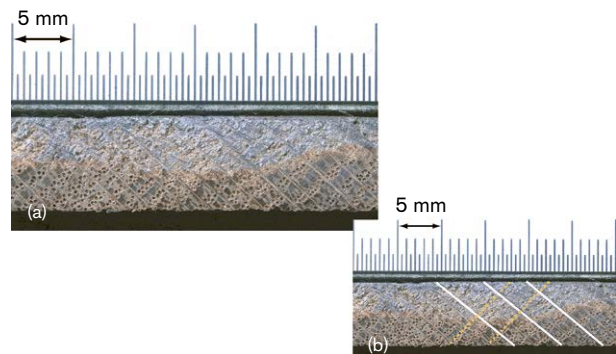
[Afb. 49]

Detail van de smalle kant van een plank van paneel 11 verkapt op volkwartier, dat wil zeggen dat de kaprichting de mergstralen volgt (in het wit aangeduid op afb. 49b), de jaarringen staan loodrecht op de boorden van de plank (geaccentueerd in gele punten). Werkdocument (Pascale Fraiture).



[Afb. 50]

Detail van de smalle kant van een plank, verkapt op kwartier, dit wil zeggen dat de kaprichting licht afwijkt van de mergstralen (in het wit aangeduid op afb. 50b); deze staan min of meer schuin ten opzichte van de boord van de plank (de jaarringen – aangeduid met gele punten – zijn parallel aan de stralen). De figuur toont ook het ritme aan waarop de jaarringen elkaar opvolgen, dat vrij traag is (heel dunne ringen) voor de meeste planken van de serie. Werkdocument (Pascale Fraiture).



[Afb. 51]

Detail van een zijkant van een plank op vals kwartier verkapt, dit wil zeggen dat ze 45° afwijkt ten opzichte van de jaarringen (op afb. 51b zijn de ringen aangeduid met gele puntjes en de stralen met een witte lijn). Werkdocument (Pascale Fraiture).



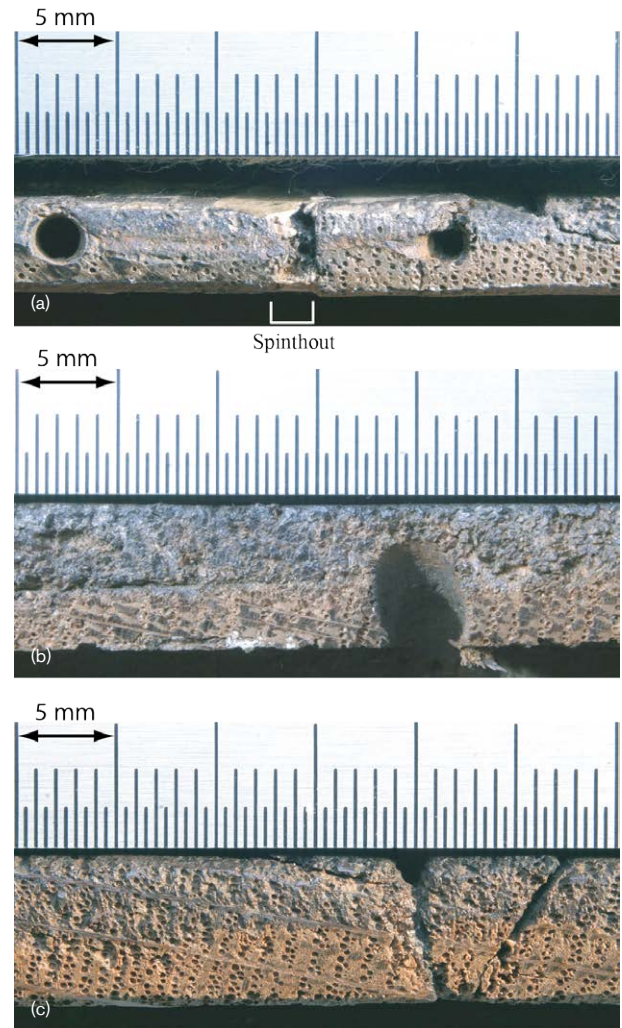
[Afb. 52]

De aanwezigheid van een deel van het merg (eerste groeifase van een boom), dat onregelmatig en onstabiel is, heeft geleid tot schade, onder andere in de linkerbovenhoek van paneel 6, aan de voorzijde. Werkfoto (Pascale Fraiture).

Het dendrochronologisch onderzoek toont aan dat één plank van paneel 6 en twee planken van paneel 8 afkomstig zijn van dezelfde boom [afb. 54a] en dat de buitenste planken van paneel 11 ook van een zelfde eik komen [afb. 54b]. Al de overige planken zouden van verschillende bomen afkomstig zijn.

De metingen voor het dendrochronologisch onderzoek waren niet makkelijk uit te voeren, voornamelijk door de beschadiging aan de zijkanen van de panelen, wat een onderbreking in de reeks jaarringen met zich meebrengt [afb. 54 a-b].¹⁶⁰ Hierdoor konden slechts acht planken van de vier bestudeerde panelen gedateerd

¹⁶⁰ Of wat de jaarringen gewoon onleesbaar maakt.



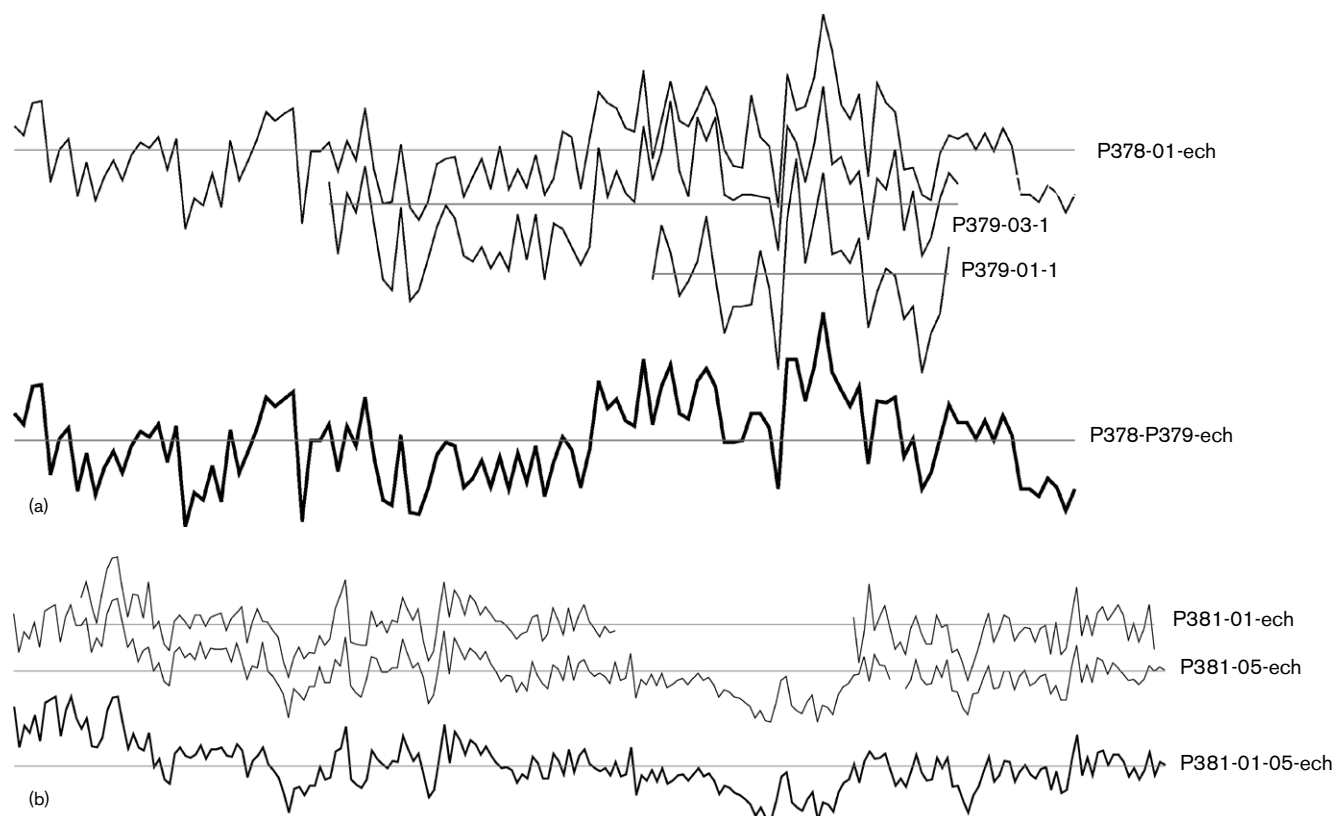
[Afb. 53]

Details die de verschillende types van degradatie tonen die de opeenvolging van jaarringen verstoren en die het analyseproces sterk bemoeilijken. De Afb. 53a toont de aanwezigheid van spinthout op de linker plank. Werkdocument (Pascale Fraiture).

worden.¹⁶¹ Het onderzoek toont aan dat ze allemaal afkomstig zijn van eikenbomen uit de omgeving van de Baltische zee. Deze eiken, die in een grote getale voorhanden waren, beschikten over bijzondere eigenschappen waardoor ze uiterst geschikt bleken voor de vervaardiging van kwaliteitsplanken.¹⁶² De precieze

¹⁶¹ Geen enkele datering kon weerhouden worden voor de overige planken, hetzij omdat de sequenties van de geregistreerde jaarringen te kort waren om een resultaat met enige statistische waarde op te leveren – in het algemeen wordt uitgegaan van een minimum van 70 à 80 jaarringen om een stuk hout met zekerheid te dateren – hetzij omdat de groei van de boom verstoord werd door niet-klimatologische factoren die de dendrochronologische sequenties in de war hebben gestuurd.

¹⁶² Het strenge klimaat van deze regio's brengt bomen voort met een trage groei, wat een zacht hout oplevert dat de neiging heeft zich weinig te misvormen. Bovendien leidt de competitiviteit tussen de verschillende bomen in deze dichtbegroeide bossen tot een rechtlijnige groei van deze eiken, een eigenschap die voor de productie van lange planken geapprecieerd werd. Voor het gebruik van het zgn. Baltische hout in schilderijen, zie Baillie, Hillam en Briffa 1985; Eckstein *et al.* 1986; Fraiture 2009; Hillam en Tyers 1995. Over de handel in dit 'Baltische hout', zie bv. Tossavainen 1994; Bonde, Tyers en Ważny 1997; Zunde 1998-1999.



[Afb. 54]

Visuele synchronisatie tussen de verschillende sequenties van de jaarringen op de diverse planken van dezelfde boom en het dendrochronologisch gemiddelde voor de twee bomen. Werkdocument (Pascale Fraiture).

- (a) Sequenties van de jaarringen van de linker plank van paneel 6 (twee stralen, P378/01/1 en P378/01/2), van de linker plank van paneel 8 (een straal, P379/01/1), van de rechter plank van hetzelfde paneel (één straal, P379/03/1) en dendrochronologisch gemiddelde P378-P379-M2.
- (b) Sequenties van de jaarringen van de buitenste planken van paneel 11 (twee series voor elke plank, P381/01/1 en P381/01/2; P381/05/1 en P381/05/2), en hun dendrochronologisch gemiddelde P381-01-05-ech.

origine van dat geïmporteerde hout is tot op heden onbekend; het lijkt erop dat er meerdere regio's in de loop der jaren geëxploiteerd werden, van het noorden van Polen tot vermoedelijk het huidige Rusland [afb. 55].¹⁶³

De data van de laatste houtringen gaan van 1474 tot 1499 [afb. 56].¹⁶⁴ Aangezien het spinthout op geen enkel gedateerd element van het ensemble bewaard is gebleven – het enige fragment met spinthout werd teruggevonden op een stuk hout dat ongedateerd bleef – is het onmogelijk om het aandeel *duramen*/kernhout¹⁶⁵ te bepalen dat tijdens de vervaardiging van de planken verwijderd werd [afb. 48 C of D]. Het is derhalve onmogelijk om voor elke gedateerde boom de tijdspanne te bepalen tussen de datum van de vorming

van de laatst gemeten jaarring en de werkelijke kapdatum. Bijgevolg komt het resultaat van het dendrochronologisch onderzoek overeen met een *terminus post quem* voor het vellen, namelijk een datum vanaf wanneer de boom zou kunnen zijn omgehakt, en dus niet het exacte jaar waarin hij werd geveld.

Een recente studie uitgevoerd op 668 volwaardige eikenbomen uit de Baltische staten (Estland, Letland en Litouwen) en Finland toont aan dat deze bomen tussen 9 en 19 jaarringen aan spinthout bevatten.¹⁶⁶ Een minimum van 6 jaarringen, equivalent aan 6 jaar, dient toegevoegd te worden aan de datum van de laatste jaarring van iedere boom om zo het oudste jaar te kunnen vaststellen vanaf wanneer die welbepaalde boom geveld zou kunnen zijn.

¹⁶³ In verschillende Europese laboratoria lopen er momenteel studies om deze oorsprong te preciseren. Voor een stand van zaken, zie Eckstein en Wrobel 2007; Fraiture 2007.

¹⁶⁴ De vergelijkingen tussen de te dateren sequenties en de chronologie van de referenties konden gerealiseerd worden dankzij het computerprogramma *Dendron II*. Lambert 2006.

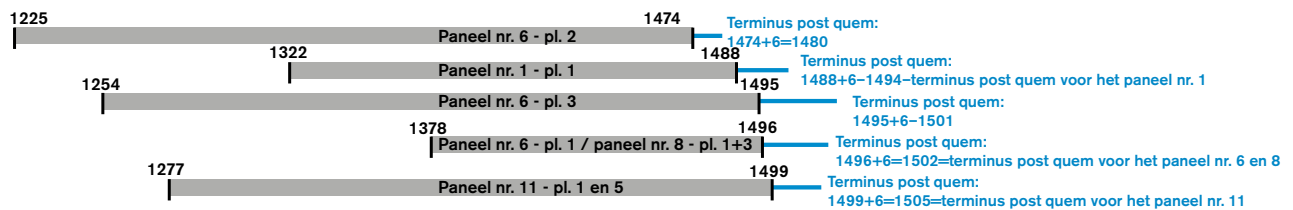
¹⁶⁵ Het harthout (*duramen*) is het biologisch inactieve deel van het hout. Een jaarring wordt in het spinthout gevormd en transformeert zich na enkele jaren in harthout.

¹⁶⁶ Sohar, Vitas en Laanelaid 2012. Een eerste statistische studie uitgevoerd in 1986 op 179 eikenbomen uit het noorden van Polen gaf aan dat het spinthout van deze bomen tussen 9 en 36 jaarringen telt (Eckstein *et al.* 1986). Aangezien we de exacte zone van herkomst van de hier gebruikte bomen (regio van Gdańsk of meer naar het oosten, Baltische staten of Finland) niet kennen, gebruiken we voor onze raming het kleinste aantal jaarringen voor het spinthout.



[Afb. 55]

Kaart van Noordoost-Europa waarop de export van eik naar het Westen is aangeduid, van de 14de tot de 16de eeuw, naar archiefdocumenten. Generische kaart naar DUBY Georges, 2003, *Atlas historique mondial*, Parijs, p. 141; grenzen van de exploitatiezones naar WAZNY 2005. Grafische bewerking M. van der Sloot. Werkdocument (Pascale Fraiture).



[Afb. 56]

Staadfidiagram van de vijf gedateerde panelen van de serie. Op deze panelen is geen enkel fragment van het spinthout bewaard gebleven. De blauwe lijnen schematiseren de *terminus post quem* van de voorgestelde kapdata van de diverse bomen, dit werd berekend door bij de laatst gemeten jaarringen van het *duramen* het minimum aan spinthout dat ze moeten hebben bevat te tellen. De minieme verschillen tussen de data van de laatste ringen wijzen in de richting van één enkele en zelfde kapfase. Werkdocument (Pascale Fraiture).

Als men de chronologische orde van de scènes van het retabel respecteert, volgen de bekomen *terminus post quem*-dateringen voor het vellen van de bomen elkaar op, te weten: 1494 voor paneel 1; 1502 voor de

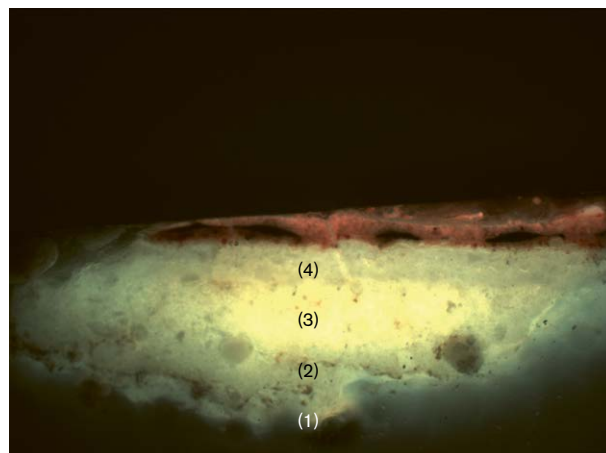
panelen 6 en 8; 1505 voor paneel 11 [afb. 56]. Uit deze trapsgewijze opeenvolging van de data van de laatste jaarringen valt er in geen geval iets af te leiden over eenzelfde vaste opeenvolging voor de data van het

vellen. Door het ontbreken van het spinhout is het in feite onmogelijk om het werkelijke aandeel hout dat tijdens het verwerkingsproces verdwenen is, te bepalen. [afb. 48 C of D]. Toch kunnen we stellen dat, gezien het doorgaans trage (en zelfs zeer trage) groeiritme van de geanalyseerde eikenbomen, het verwijderden van 2 tot 5 mm van het hout tijdens de haakse samenstelling van de planken, voldoende geweest zou zijn om het interval op te vullen [afb. 50]. Deze zwakke verschillen leiden er eerder toe het vellen van de verschillende bomen in dezelfde fase te situeren, namelijk na 1505, datum die door het onderzoek werd vastgesteld op basis van de meest recent gemeten jaarring (1499).

Dit interval, dat niet alleen het deel van het verloren hout, maar ook de tijd tussen het vellen en het gebruik van het hout voor de vervaardiging van een paneel dekt (in vierkant verzagen, in kwartier kappen van de boomstam, transport, verdeling in planken, drogen, assembleren en afwerken van de panelen), is vrij kort. De meeste dendrochronologische studies van kunstwerken waarvan de realisatiedatum bekend is, leveren dan ook een groter interval op (vaak meer dan twintig jaar).¹⁶⁷ Het beperkte interval betekent enerzijds dat het eikenhout niet eerst werd opgeslagen maar onmiddellijk werd gebruikt, en anderzijds dat heel weinig hout werd verwijderd tijdens het bewerkingsproces.¹⁶⁸

Het onderzoek van het hout van de drager brengt enerzijds aan het licht dat er kwaliteitshout werd gebruikt: eik met een rechthoekige vezel (met uitzondering van de kern), doorgaans met een trage en regelmatige groei, wat een zachte houtsoort oplevert met weinig neiging tot krimpen of vervormen. Anderzijds valt ook een zekere imperfectie op in het verwerkingsproces, namelijk de aanwezigheid van merg bij bepaalde elementen en van een fragment spinhout, evenals het gebruik van vals kwartiers gezaagde planken. Voorgaande observaties geven een economisch gebruik van de grondstof aan, op een systematische en ietwat doortastende manier.

Tot besluit kan worden gesteld dat de aanwezigheid van planken afkomstig van dezelfde boom in het centrale paneel en in één van de luiken van het retabel,¹⁶⁹ evenals het sterke vermoeden dat de planken voor alle panelen van het retabel afkomstig zijn van bomen die op hetzelfde ogenblik werden geveld,¹⁷⁰ pleiten voor een unieke levering van de volledige reeks.



[Afb. 57]

Rochus zegent de wilde dieren in het bos (9A). Mantel van Rochus. Stratigrafische dwarsdoorsnede C80.88, microfotografie onder UV.

Vorbereidende lagen

De voorbereidende lagen, die uit een lijmlaag en meerdere lagen witte preparatie bestaan, werden op dragers aangebracht die eerst op de gewenste formaten geassembleerd waren en voorzien van hun lijsten. Dit wordt gestaafd door de aanwezigheid van niet-beschilderde boorden en van baarden.¹⁷¹ Deze lagen zijn samengesteld uit een traditioneel mengsel van krijt- en proteïnehoudende lijm, zonder twijfel op basis van collageen (dierlijke lijm).¹⁷² Een doorsnede van een monster genomen in *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A) [afb. 57] toont de lijmlaag [afb. 57 laag 1], die meer fluoresceert onder ultraviolette stralen, evenals de drie preparatielagen [afb. 57 lagen 2-4]. De onderste lagen zijn dikker (ca 50-70 µm) dan de bovenste. De fijnheid van de laatste laag kan teweeggebracht zijn door het finale polijsten van de preparatielaag of door een grotere verdunning van de laatste laag, die zo rijker is aan lijm en minder geladen met krijt, misschien met de bedoeling de poreusheid van de preparatie tegen te gaan.

De dikte van de preparatielaag, die blijkbaar in twee of drie lagen werd aangebracht, varieert doorgaans tussen 80 en 120 µm, behalve op het paneel met *Rochus wordt gevangengenomen* (11), waar de preparatielaag dunner is (tussen 20 en 50 µm) en slechts uit één enkele krijtlaag lijkt te bestaan. De preparatielagen van de keerzijden zijn daarentegen dikker, namelijk ongeveer

¹⁶⁷ Fraiture 2007.

¹⁶⁸ Er moet gepreciseerd worden dat het drogen van het hout snel kan gebeuren. Enkele maanden zijn voldoende voor het drogen van de planken (maar niet van de schors).

¹⁶⁹ Bv. in de panelen 6 en 8, respectievelijk afkomstig van het centrale paneel en van een zijluik van het retabel.

¹⁷⁰ Onze studie betreft panelen begrepen tussen de eerste en de voorlaatste van de reeks.

¹⁷¹ Niet alle panelen konden uit de lijst worden gehaald omdat ze te stevig vast zaten in de groeven van de lijst, wat de aanwezigheid van niet-beschilderde boorden onzeker maakt. Het merendeel lijkt toch over vier onbeschilderde boorden met baarden te beschikken met uitzondering van twee panelen waarvan één rand is afgesneden en voorzien van een fijn latje (de linkerboord van paneel 5 en de rechterboord van paneel 10).

¹⁷² De aanwezigheid van collageen wordt verondersteld op basis van de aanwezigheid van proteïnen die geïdentificeerd zijn door FTIR evenals door extrapolatie van gegevens uit de oude bronnen en dankzij de vele resultaten die in het verleden werden bekomen op voorbereidende lagen van krijt op stukken uit de vijftiende tot de zeventiende eeuw.



[Afb. 58]

Detail van *De heilige Adrianus* (5B) met sporen van het aanbrengen van de grondlaag met een platte spatula, waarbij strepen werden achtergelaten.

150 à 200 µm,¹⁷³ wat niet het enige verschil is met de voorzijden van de panelen. Vier van de keerzijden vertonen immers een bijzondere structuur wat betreft de preparatie. Deze technische bijzonderheid wordt later verder uiteengezet (De keerzijden).

Zeker wat de laatste lagen betreft lijkt de preparatie te zijn aangebracht of vlakgeschuurd met een schraper. Dat blijkt uit de strepen [afb. 58] die door een dergelijk instrument worden veroorzaakt;¹⁷⁴ dit is zichtbaar op twee panelen.¹⁷⁵

¹⁷³ Naar wat kan worden afgeleid van de voorbereidende lagen die werden bemonsterd op twee keerzijden, namelijk de semigrisailles *De heilige Rochus* (1B) en *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* (9B).

¹⁷⁴ Postec 2012, p. 148-149.

¹⁷⁵ Zichtbaar op *De heilige Adrianus* (5B) en op *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* (9B).

De onderliggende tekening

De infraroodreflectogrammen tonen een tekening die voor alle panelen, zowel op de voor- als op de keerzijde, erg gelijkend is. Het betreft een zeer vrije tekening die onmiskenbaar uitsluitend met behulp van een droog materiaal werd uitgevoerd [afb. 59 en 60] (houtskool, zwart krijt, metalen punt¹⁷⁶).

Het gebruikte materiaal voor de tekening is zelfs zichtbaar op de semigrisaille *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* (9B), waar het niet volledig met verf werd bedekt. Het gebruik van vloeibaar materiaal komt werkelijk nergens voor. Het lijkt erop dat de schilder zijn compositie direct op het paneel heeft uitgewerkt, dat als een echt zoekveld voor de kunstenaar kan worden beschouwd. De uitsluitend met een droog medium uitgevoerde, spontanere tekening was een gebruikelijke praktijk in het eerste kwart van de zestiende eeuw.¹⁷⁷ De traditionele tekening, uitgevoerd met het penseel, bleef wel tegelijk voortbestaan tot ongeveer 1540/1550.¹⁷⁸ In tegenstelling tot de met het penseel aangebrachte fluïde materie geeft het droge materiaal meer vrijheid wanneer het ontwerp onmiddellijk op het geprepareerde paneel wordt uitgetekend. Dit leidt tot een schetsmatig en nerveus karakter; aarzelingen en hernemingen zijn zeer talrijk [afb. 61].

Over het algemeen bestaat de tekening uit een eerste aanzet van de vormen, zonder dat er gebruikgemaakt is van arceringen om schaduwen aan te duiden.¹⁷⁹ De belangrijkste scène van elk paneel lijkt al in het stadium van de tekening iets meer uitgewerkt te zijn. Men ziet weliswaar enkele wijzingen in de positionering van handen, voeten of accessoires, maar de belangrijkste vormen lijken met meer zelfverzekerdheid getekend, terwijl de scènes en de personages daarrond veeleer aarzelend werden uitgevoerd, met talrijke hernemingen. Voor de achtergrond, bijvoorbeeld het landschap in *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A) [afb. 62], biedt de tekening een globaler schema van het landschap en de architectuur, dat niet scrupuleus gevolgd diende te worden op het ogenblik van de schildering.

Dit proces lijkt goed overeen te stemmen met de nieuwe werkmethodes die de ontwikkeling van narratieve scènes met zich meebrachten, zoals deze serie die het leven van de heilige Rochus in verschillende episodes

¹⁷⁶ Geen enkel staal bevatte elementen van de lijn van de tekening, waardoor er geen materiaal geanalyseerd kon worden. Wel kan worden gesteld dat de in de literatuur meest geciteerde materialen voor de droge tekening koolstof en zwart krijt zijn en niet de metalen punten, die nochtans een materiaal zijn dat vele voordelen opleverde, iets wat de schilders in de vijftiende en zestiende eeuw zeker geweten moeten hebben. Zie Postec en Sanyova 2014; Postec en Sanyova 2016.

¹⁷⁷ Le Chanu 1999, p. 111-119; ook de ondertekening op de Dymfnapanelen getuigt van deze werkwijze, zie Born en Martens 2012, p. 344.

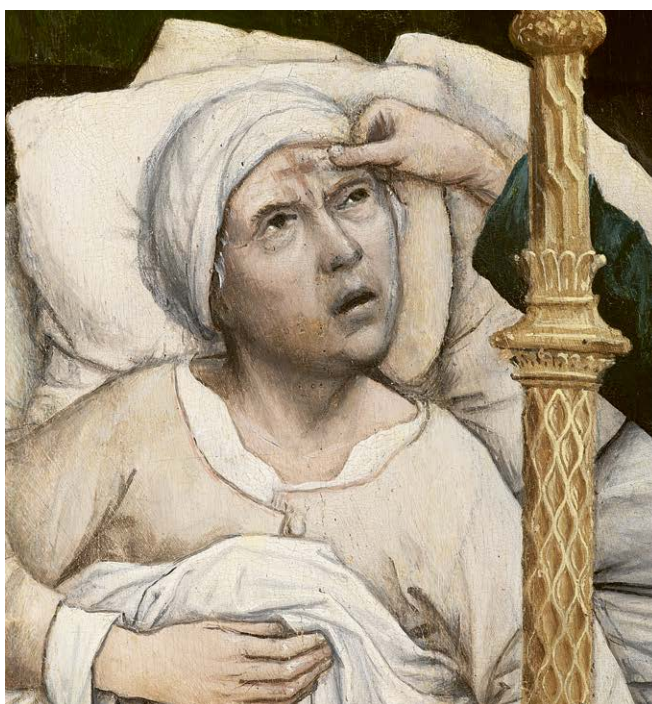
¹⁷⁸ Koller 1982, p.173-190.

¹⁷⁹ Op enkele zeldzame arceringen na, zoals op de rechervoet van de heilige Jacobus de Meerdere (12B).



[Afb. 59]

Detail van *De Heilige Hiëronymus (4B)*: de infraroodreflectografie toont de karakteristieke lijn van een tekening met droog middel. X050153 en IR000573L.



[Afb. 60]

Detail van *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest (4)*: de infraroodreflectografie toont duidelijk de onderliggende tekening uitgevoerd met droog middel. X050144 en IR000572L.

verhaalt. De tekening van het modelé is doorgaans vrij beperkt.¹⁸⁰ Het gaat veeleer om een zoeken naar een uitwerking van bepaalde gehelen dan om het uitwerken van de volumes van de vormen. De afwezigheid van arceringen is symptomatisch voor een dergelijke snelle uitvoeringstechniek.

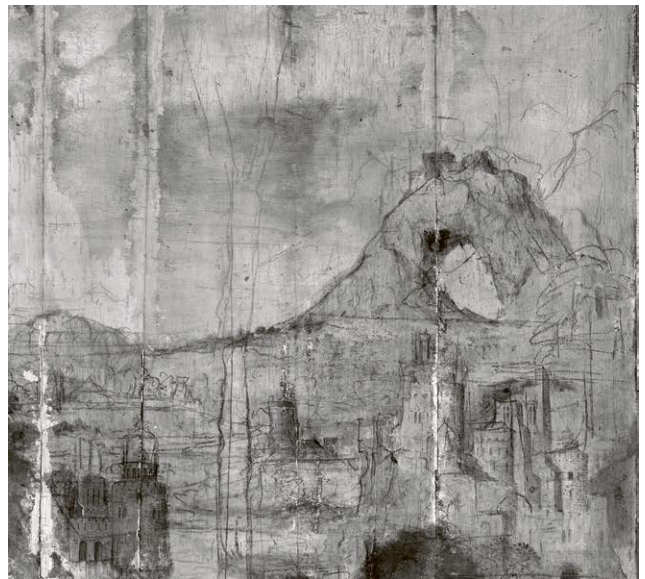
Hoewel er talrijke hernemingen in de tekening kunnen worden opgemerkt, zijn er slechts enkele getekende elementen die niet opgenomen werden in de picturale uitvoering, zoals in het paneel met *Rochus zegent de wilde dieren in het bos (9A)*, waar onder meer een boom in het stadium van de schildering niet werden gevolgd [afb. 62], en in *Een engel kondigt Rochus zijn genezing aan (10)*, waar een klein getekend personage in het landschap in de achtergrond afwezig is in de geschilderde compositie [afb. 63].

¹⁸⁰ Périer-D'leteren 1985, p. 45.



[Afb. 61]

Detail van *De heilige Hiëronymus* (4B): de infraroodreflectografie toont de onderliggende tekening met hernemingen. X050154 en IR000573L.

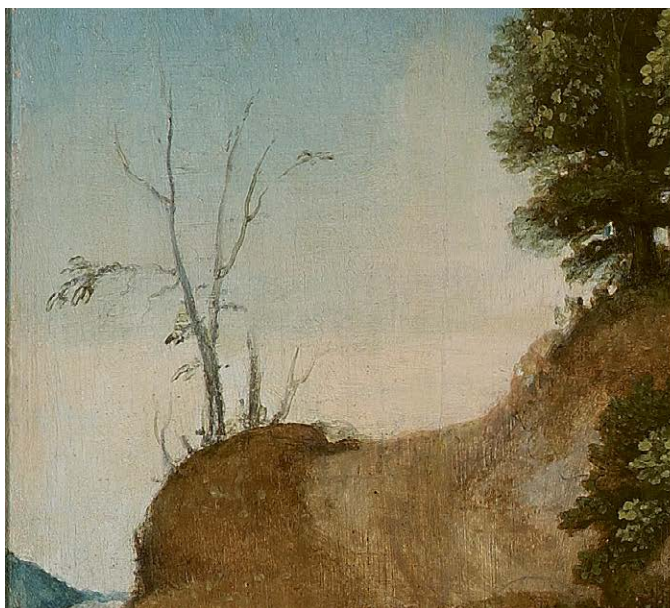


[Afb. 62]

Detail van het landschap in *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9); boom en personage (enkel zichtbaar op de infraroodreflectografie) werd niet geschilderd. X050204 en IR000580L.

Naast het uitvoeren van een droge tekening werden er ook lijnen gegraveerd. Die bevinden zich op de voorzijde van de schilderijen om de aanzet van de architectuur weer te geven, en op de keerzijde om de cirkels, die als lijsten voor de heiligenfiguren dienstdoen, te traceren. Men onderscheidt gegraveerde lijnen op verschillende niveaus: in de preparatielaag wat de cirkels op de achterkant betreft; in de verse picturale laag wat de architectuur betreft. De gegraveerde lijnen in de verse picturale laag dienen om de voornaamste volumes van

de gebouwen tijdens het werk met precisie af te bakenen en om de hoeken en het rechthoekige van de belangrijkste lijnen te benadrukken. Deze laatste werden in de preparatielaag gegraveerd en maken deel uit van de voorbereidende fase van de tekening. Ze bevinden zich duidelijk alleen op de semigrisailles van de keerzijden, in de cirkels die de heiligenfiguren omgeven. Deze cirkels zijn volledig op de bredere panelen, maar werden afgebroken op de zijkanten van de smallere panelen zodat de figuren in semigrisailles toch binnen dezelfde ruimte



[Afb. 63]

Een klein getekend personage in het landschap in de achtergrond (zichtbaar op de infraroodreflectografie) werd niet geschilderd (10). X050228 en IR000582L.

staan opgesteld. Mag hieruit worden opgemaakt dat de composities van de bredere zijluiken vroeger werden geconcipieerd dan de smallere panelen, met andere woorden, dat voor die laatste pas in een later stadium werd besloten om er semigrisailles op aan te brengen? Andere aanwijzingen in de opbouw van de schilderijen op de keerzijden dragen bij tot deze indruk.

Deze gegraveerde cirkels op de keerzijden lijken met een kompas te zijn getrokken, waarbij meerdere posities werden uitgetest (tot vier ingegraveerde lijnen op sommige plaatsen) [afb. 64]. Ook hier is sprake van een zekere aarzeling in de opzet, net zoals in de rest van de tekening. De uiteindelijk gekozen positie werd vastgelegd met een droge materie voordat de heiligenvoorstellingen erin werden geplaatst.

De decoratieve repetitieve motieven (de voluten in de hoeken op de keerzijden) lijken dan weer naar modellen te zijn vervaardigd. De tekening getuigt hier van minder haperingen dan elders.¹⁸¹ Misschien werd er gebruikgemaakt van kartons om het motief te reproduceren. Twee gevallen¹⁸² vertonen sporen van een ponsblad. Het gaat om twee van de vier voluten¹⁸³ in *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* (9B) en één voluut¹⁸⁴ rond de voorstelling van de heilige Jacobus de Meerdere (12B), dit is dus op de keerzijde van de twee bredere panelen. De karakteristieke



[Afb. 64]

Graveringen in de grondlaag voor de plaatsing van de cirkels in *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* (9B). Werkfoto (Marie Postec).

sporen in de vorm van puntjes – eigen aan het gebruik van een geperforeerd karton – zijn goed zichtbaar op de infraroodreflectogrammen [afb. 65]. Het ontbreken van dergelijke punten in de andere voluten hoeft echter niet te betekenen dat er geen karton werd gebruikt. Soms werden

¹⁸¹ Enkele wijzigingen zijn overigens zichtbaar ter hoogte van de voluten van de twee semigrisailles van de grotere panelen. De uiteinden van de voluten werden gewijzigd.

¹⁸² Misschien ook in de linkerbovenhoek van *De heilige Rochus* (1B); de zichtbare 'punten' lijken echter eerder de pigmenten van de droge tekening te zijn.

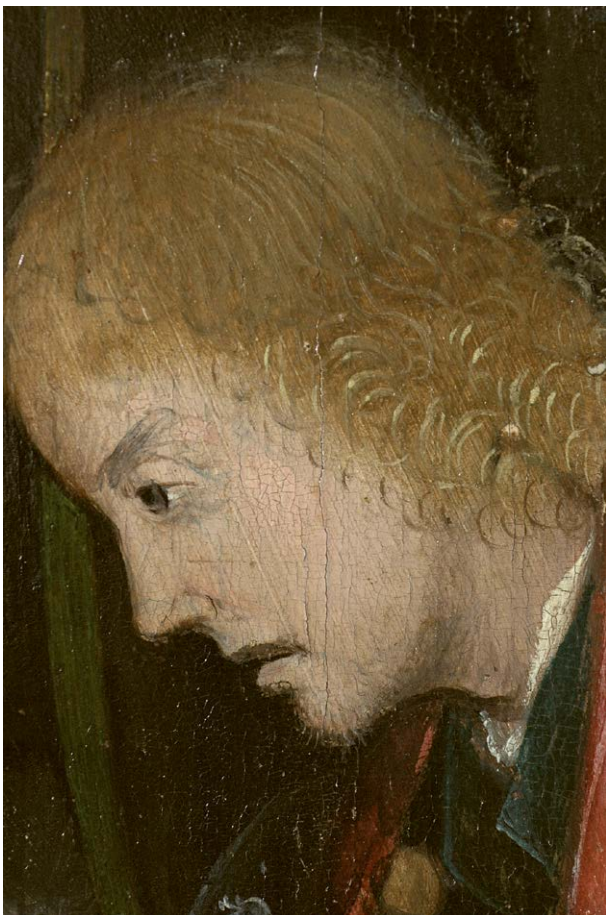
¹⁸³ Hoek bovenaan links en hoek onderaan rechts van 9B.

¹⁸⁴ Hoek onderaan rechts van 12B.



[Afb. 65]

Voorbeeld van het gebruik van een geperforeerd karton om de tekening over te brengen. Infraroodreflectografie van voluut rechts onder in de semigrisaille *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* (9B). IR000581L.



[Afb. 66]

Zichtbare strepen door de aanbrenging van de grondlaag in *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A). X050149.

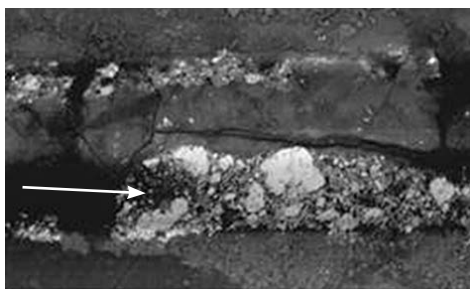
de punten bij het afwerken van de tekening uitgewist.¹⁸⁵ De geperforeerde kartons die werden gebruikt bij het tekenen van de voluten kunnen in geen geval voor de andere semigrisailles gediend hebben, aangezien hun formaat smaller uitvalt dan bij de panelen met *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* en *De heilige Jacobus de Meerdere*.

De stijl van de tekening, die heel spontaan overkomt, stemt grotendeels overeen op alle panelen, waardoor het erop lijkt dat een en dezelfde hand aan het werk was. Het moet een meester geweest zijn die niet aan zijn proefstuk toe was. De lijnvoering is trefzeker. Er kon echter op basis van de tekening nog geen enkel vergelijkbaar werk op deze reeks worden betrokken.

Imprimatura

Een fijne heldere imprimatura is duidelijk aanwezig op de voorzijde van de meeste panelen, maar niet op de keerzijde. De brede borstelstreken waarmee de laag werd aangebracht maakt dat ze gemakkelijk waarneembaar is met scheerlicht. Men ziet dichte groeven in zwak reliëf die bij het uitstrijken van deze laag werden achtergelaten [afb. 66]. De imprimatura is hoofdzakelijk samengesteld uit loodwit en een drogende olie. Buiten haar rol van grondkleur vervult de imprimatura ook de functie van isolatie boven de eiwitrijke grondlaag.

185 Currie en Allart 2012, p. 938-946.



[Afb. 67]

Rood kleed van de gevangene in *Rochus wordt gevangengenomen* (11). Stratigrafische dwarsdoorsnede C80.017. Overzicht van de verdeling van lood bekomen met SEM-EDX; de doorsnede toont de imprimatura met een granulometrie van 5 tot 25 μm . C. 80.46.

De bemonstering die op drie panelen werd uitgevoerd,¹⁸⁶ heeft aangetoond dat er overwegend loodwit in voorkomt met een zwakke hoeveelheid koolzwart. De analyse van de monsters van het paneel met *Rochus sterft in de gevangenis* (12A) verraaft ook de aanwezigheid van minium en vermiljoen, zoals dat vaak het geval is in imprimatura van de schilderkunst van de Lage Landen uit deze periode.¹⁸⁷

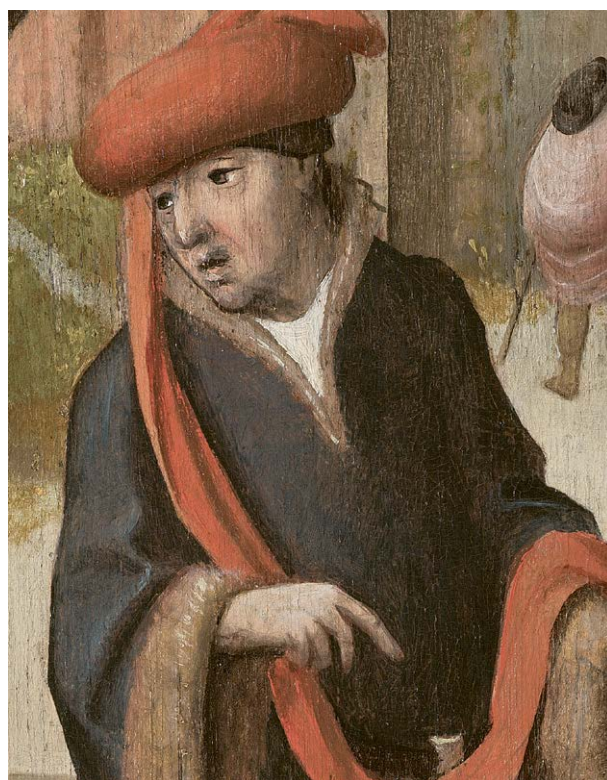
Het loodwit van de imprimatura vertoont een tamelijk grote granulometrie (van 5 tot 25 μm) [afb. 67], wat met een inferieure kwaliteit zou overeenkomen, zoals het *Traktaat om kleuren te bereiden* doet veronderstellen.¹⁸⁸ Dit zestiende-eeuwse traktaat beschrijft twee variëteiten van loodwit die toentertijd beschikbaar waren. Het fijnste loodwit werd door middel van flotatie (chemisch proces in water) van het grovere loodwit gescheiden. Het verschil tussen de twee kwaliteiten berust in de zuiverheidsgraad en de vermalingswijze. Op de Rochuspanelen is er bijvoorbeeld wel een superieure kwaliteit loodwit te vinden in de verflaag van de hemelpartijen.¹⁸⁹

Er dient hier te worden opgemerkt dat de imprimatura ook een relatief grote hoeveelheid calciumcarbonaat, wellicht krijt, bevat. De reden voor deze toevoeging moet men waarschijnlijk zoeken in de aanwezigheid van loodwit van inferieure kwaliteit, dat ook minder kostbaar was. Misschien fungeerde het krijt als een goedkoop vulmiddel en drukte het zodoende de kostprijs van de materialen. Of misschien was deze toevoeging bedoeld om de transparantie en de reologische eigenschappen van het mengsel te verbeteren, zodat de lijnen van de tekening verzwakt werden zonder helemaal bedekt te worden.¹⁹⁰



[Afb. 68]

Detail van *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A). X050213.



[Afb. 69]

Detail van *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7). X050191.

¹⁸⁶ Volgens stalen genomen op de voorzijde van de panelen met de *Geboorte van Rochus* (1A), *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A) en *Rochus wordt gevangengenomen* (11).

¹⁸⁷ De afwezigheid van rode pigmenten op de andere stalen betekent echter niet dat ze afwezig zijn op het geheel van de oppervlakte; de grootte van een staal is minimaal.

¹⁸⁸ Vandamme 1974, p. 101-137.

¹⁸⁹ Zie De picturale laag.

¹⁹⁰ We neigen naar deze tweede hypothese want het krijt is op het niveau van de imprimatura in een grotere hoeveelheid aanwezig dan in de andere lagen die loodwit in grote korrels bevatten.

Picturale laag

De picturale laag is samengesteld volgens de in de zestiende eeuw traditioneel gehanteerde methode. Het aantal lagen, zowel de oliehoudende als de eerder transparante, is gering. De geïdentificeerde materialen van de bemonsterde panelen stemmen eveneens overeen met wat gebruikelijk is voor schilderijen uit de Nederlanden van die periode.

De identificatie van de pigmenten van het schilderspalet gebeurde met röntgenfluorescentie (XRF), een niet-invasieve methode die geen bemonstering vereist, aangevuld met microstaalname waarop verschillende onderzoeksmethodes worden toegepast.

XRF heeft het voordeel dat er een ongelimiteerd aantal analyses kan worden uitgevoerd, wat bijvoorbeeld geleid heeft tot de bevestiging dat het enige blauwe pigment, dat voor alle blauwe zones werd gebruikt, azuriet is. Dankzij de hoge gevoeligheid voor kobalt kon ook de afwezigheid van smalt (een kaliumhoudend glas, gekleurd met kobalt) worden geverifieerd. Het is interessant om het gebruik van dat pigment in schilderijen uit de eerste helft van de zestiende eeuw na te gaan, omdat het in deze periode is dat smalt in de Nederlanden voor het eerst gefabriceerd werd op basis van een uit Saksen geïmporteerde grondstof. Het is ook het begin van een bloeiende handel in dit pigment, die zich in de tweede helft van de zestiende eeuw verder zal ontwikkelen.¹⁹¹

Vergeleken met niet-invasieve analytische methodes hebben de niet-destructieve methodes,¹⁹² die op stratigrafische coupes worden toegepast, het voordeel meer informatie op te leveren. Met SEM-EDX kan men de morfologie van de pigmenten en hun onzuiverheden waarnemen, wat nodig is om hun (natuurlijke of artificiële) origine te bepalen, maar ook om hun zuiverheidsgraad (en dus hun prijs of marktwaarde) te kennen, alsook het substraat waarop de organische kleurstoffen neerslaan. Met MRS kan men in de onderliggende lagen de toevoeging detecteren van enkele korrels om nuances in een mengsel te verkrijgen. Bovendien kan men enkele organische pigmenten identificeren, zoals het indigo, wat onmogelijk is met niet-invasieve methodes. Zo kunnen op basis van deze analyses van de monsters van de Rochuspanelen enkele zeer interessante bevindingen worden geformuleerd met betrekking tot de gebruikte materialen en de picturale techniek.



[Afb. 70]

Blauwe laars in *Rochus wordt gevangengenomen* (11). X050236.

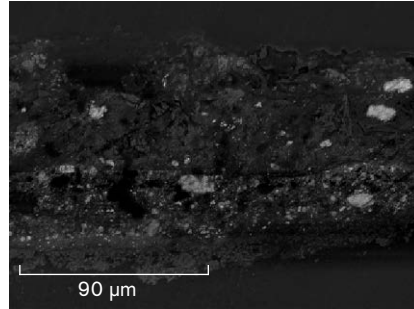
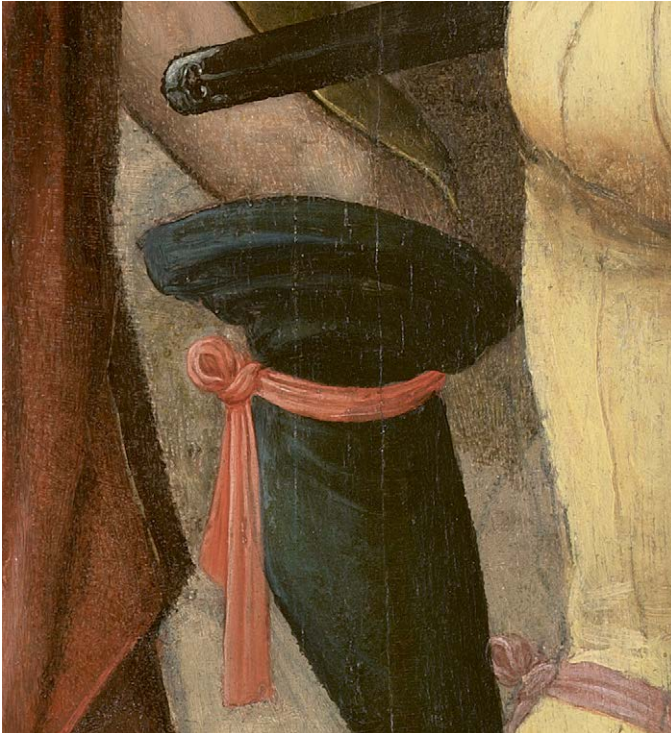
Azuriet is het enige pigment dat werd gebruikt voor alle nuances blauw, gaande van blauwgroen tot blauwgrijs. Het pigment is van natuurlijke oorsprong en is herkenbaar aan zijn specifieke morfologie, zijn gevarieerde korrelgrootte en zijn onzuiverheden.¹⁹³ De variaties in de blauwe tonen werden op drie verschillende manieren verkregen: door een variatie in de granulometrie van het azuriet, door superpositie van de lagen (onderlagen en/of glacis) en door een vermenigving met andere pigmenten.

Azuriet, onder de vorm van grote partikels, is van een superieure kwaliteit en vertoont korrels tot meer dan 30 µm. Deze kwaliteit bevindt zich in de groenachtig-blauwe tinten van de kledij in haast alle Rochuspanelen [afb. 68]. Met deze omvangrijke granulometrie geeft azuriet, vermengd met olie, een pasta die moeilijk uit te strijken valt. Het pigment vereist veel bindmiddel om de ruimte tussen de pigmentdeeltjes te kunnen opvullen. Bij gebrek eraan zal de laag ook sneller barsten, wat het verdonkeren nog meer in de hand werkt, tenzij het azuriet, zoals hier het geval is, vermengd

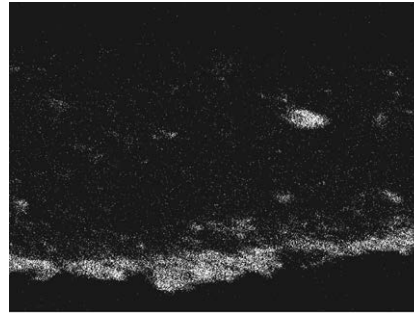
¹⁹¹ Stege 2004, p. 121-142.

¹⁹² Ze worden soms 'micro-destructieve methodes' genoemd. Deze methodes zijn gebaseerd op de interactie tussen een straling en de materie: FTIR (Fourier-Transform-Infraroodspectroscopie), MRS (Magnetische Resonantie Spectroscopie), SEM-EDX (Scanningelektronen Microscopie - Energie Dispersief X-ray Spectroscopie); ze hebben nood aan staalnamen, want de meting vereist bijzondere voorwaarden, bijvoorbeeld het vacuüm of een perfecte stabiliteit, situaties die aanwezig moeten zijn wanneer de stalen in het instrument worden ingebracht.

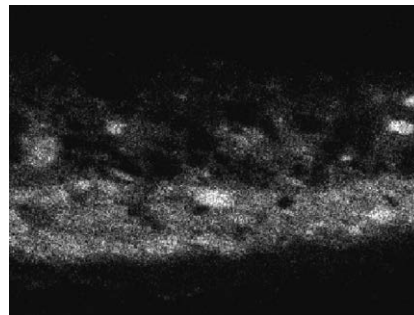
¹⁹³ Onder de onzuiverheden van het azuriet dat werd bemonsterd op *Rochus wordt gevangengenomen* (11) vinden we calciëet, okers, potassium houdend veldspaat en kiezelaarde.



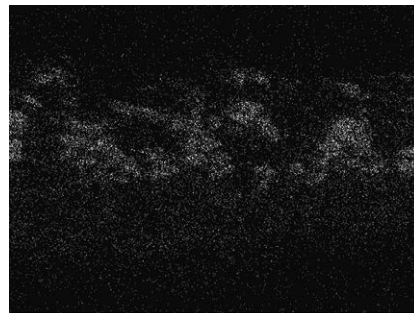
Electron Image 1



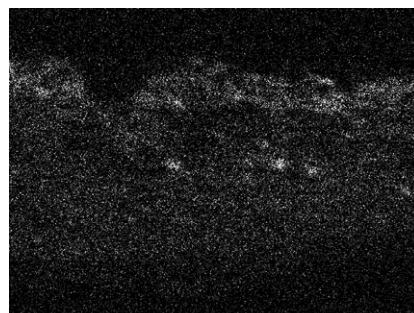
Ca Kα 1



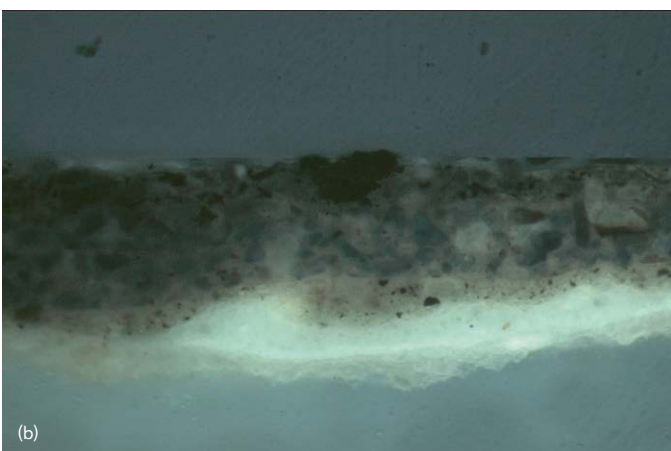
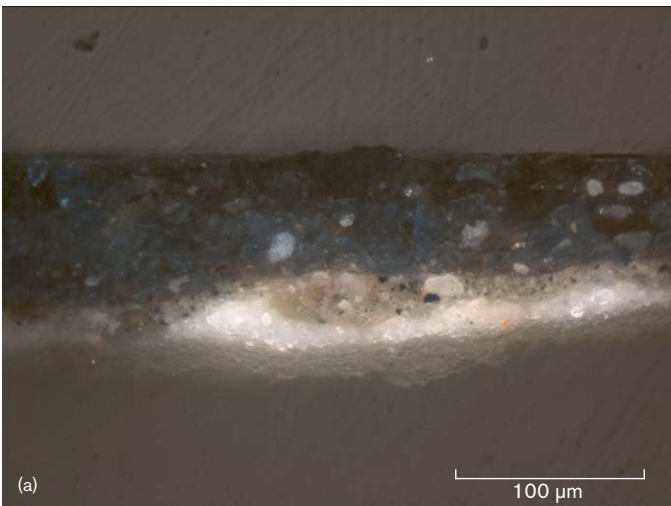
Pb Mα 1



Cu Kα 1



Al Kα 1



[Afb. 71]

Rochus wordt gevangengenomen (11). Stratigrafische dwarsdoorsnede van blauwe laars: C80.016, microfotografie onder gepolariseerd licht (a) en onder UV (b). Overzicht van de verdeling van calcium (Ca), lood (Pb), koper (Cu) en aluminium (Al) bekomen met SEM-EDX.

wordt met loodwit of dat de korrels van de pigmenten voorgemalen zijn en vermengd met lijm, wat de vloeibaarheid wel verbetert.

Om een blauwgrijze kleurschakering te bekomen [afb. 69], heeft de kunstenaar van het paneel met *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7) gebruikgemaakt van azuriet (5 tot 15 µm) dat fijner vermalen is, maar vermengd met andere pigmenten zoals loodwit en rode lak die op een roze onderlaag werden aangebracht. De onderlagen van het azuriet hebben in feite een behoorlijk grote invloed gehad op de finale kleurschakering, en dat vanwege de eerder zwakke brekingsindex en de transparantie van de olie.¹⁹⁴

Een grijze onderlaag (samengesteld uit houtskool en loodwit) werd gebruikt voor de blauwgroene kleur van de laars [afb. 70] van de soldaat in *Rochus wordt gevangengenomen* (11). Het azuriet in deze zone bestaat uit grote partikels en werd aangevuld met een kleine hoeveelheid loodwit van grove kwaliteit [afb. 71].¹⁹⁵ De groene nuance in de blauwe laars werd nog verder geaccentueerd door groen glacis dat is opgebouwd uit azuriet en een gele lak, waaraan koolzwart werd toegevoegd voor de schaduwpartijen. Hetzelfde groene, pasta-achtige glacis kon worden waargenomen in de schaduwpartijen van andere blauwgroene kledij.

De groenachtige kleur van de hemel werd dan weer verkregen door een mengsel van pigmenten van aanmerkelijk betere kwaliteit: loodwit met fijne partikels (van 0,5 tot 3µm) en grof azuriet (van 5 tot 25 µm).

De rode nuances werden ook verkregen door de superpositie van transparante en semitransparante lagen. De samenstelling van de onderlagen varieert van paneel tot paneel. Ze bestaan uit minium, oker, koolzwart en loodwit in *Rochus wordt gevangengenomen* (11) [afb. 72 en 73] en uit cinnaber, minium, krijt, koolzwart en loodwit in *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9A) [afb. 74 en 75].

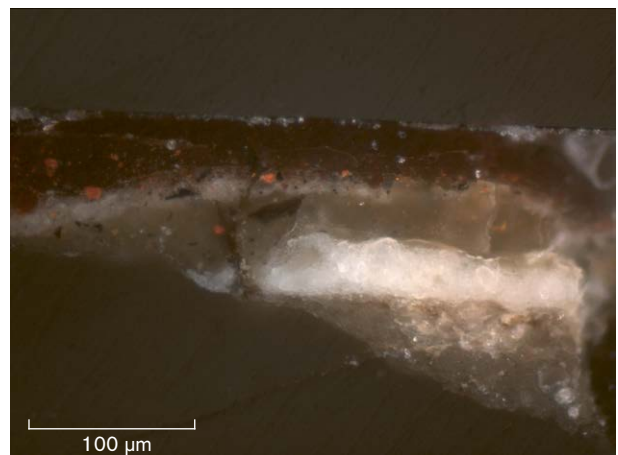
De transparantie van het glacis werd verzekerd door het gebruik van lakken, bereid op basis van kleurstoffen afkomstig van verschillende biologische bronnen en van glaspoeder als additief.¹⁹⁶

In het met HPLC¹⁹⁷ onderzochte staal uit de rode plooiën in de mantel van de heilige Rochus in *Rochus*



[Afb. 72]

Detail uit *Rochus wordt gevangengenomen* (11). X050237.



[Afb. 73]

Rochus wordt gevangengenomen (11). Rood kleding van de gevangene. Stratigrafische dwarsdoorsnede onder zichtbaar licht. C80.017

194 De refractie-indices van azuriet zijn te situeren tussen 1,73 en 1,838, Gettens en West Fitzhugh 1993.

195 Het gaat om dezelfde granulometrie als die bij het loodwit van de imprimatura.

196 Een lak is een organisch pigment dat wordt bekomen door complexvorming en aanhechting van moleculen van een organische kleurstof met een zuur op een substraat, in de meeste gevallen aluïn met calciumzouten.

197 De biologische bronnen werden geïdentificeerd op basis van de analyse van kleurstoffen door HPLC (High-performance liquid chromatography): de kleurstoffen werden geëxtraheerd van het glacis door een mengeling van waterstoffluoride en een organisch solvent; Sanyova 2008, p. 361-370.

zegt de wilde dieren in het bos (9A) kwam de aanwezigheid van de meekrap van de wolververs (*Rubia tinctorum* L.) aan het licht, naast kermes (*Kermes vermilio* Planchon) en een kleine hoeveelheid Indische lak



[Afb. 74]

Detail uit *Rochus zegent de wilde dieren in het bos* (9B). X050211.



[Afb. 75]

Rochus zegent de wilde dieren in het bos (9B). Rode mantel van Rochus. Stratigrafische dwarsdoorsnede, microfotografie onder zichtbaar licht. C80.157.

(*Kerria lacca* Kerr).¹⁹⁸ Het is echter mogelijk dat de fijne oppervlakkige laag meekrap die zichtbaar is op het staal eerder afkomstig is van een latere retouche die boven op het originele glasis werd aangebracht. Deze drie bronnen van kleurstoffen zijn in de zestiende eeuw courant in gebruik bij de fabricatie van rode lak. De

twee dierlijke bronnen, kermes en Indische lak, leveren een meer paarsachtig rood (purper) op dan de vegetale bron, de meekrap, die een meer oranje tonaliteit geeft. De purperen kleur werd het meest gewaardeerd en bijgevolg waren de lakken van deze kleur ook duurder dan die van meekrap. Hierbij moet worden vermeld dat de meekrap, ook al was de oranjeachtige kleur minder gezocht, een stabielere tonaliteit opleverde dan de lakken van dierlijke oorsprong. Meekrap was dan ook de meest gebruikelijke bron voor rode kleurstof in de schilderkunst in de Nederlanden aan het begin van de zestiende eeuw. Bovendien werd ze op grote schaal in Zeeland (NL) geproduceerd en was ze goedkoper.

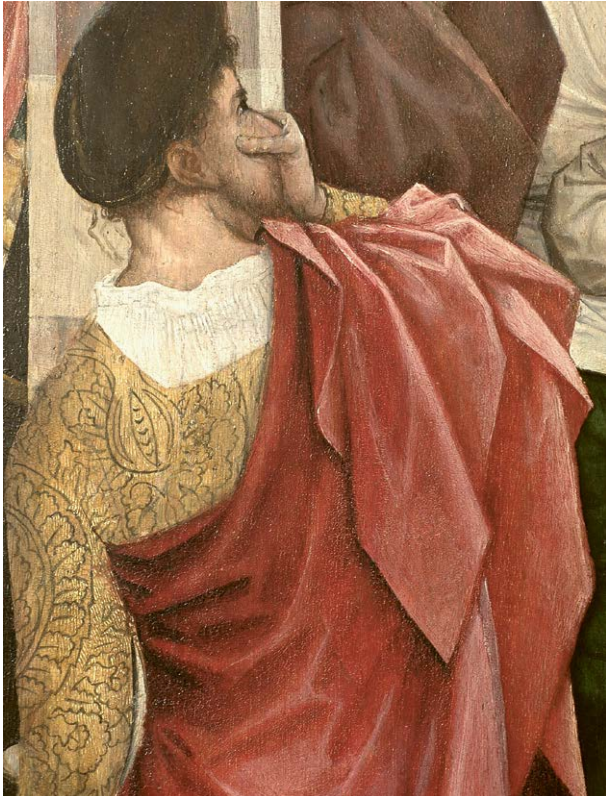
De fluorescentie en de compositie van de variabele substraten van deze lakken doen vermoeden dat het om verschillende types lak ging die de schilder op zijn palet met elkaar mengde, en niet om slechts één type bestaande uit drie kleurstoffen die op voorhand waren vastgelegd op hetzelfde substraat. Er zijn elementen van een lak te vinden met een meer oranjeachtige fluorescentie, wat zoals gezegd doet veronderstellen dat het voornamelijk om meekrap gaat in een oppervlakkige laag die waarschijnlijk een oude retouche is en geen origineel glasis. De twee andere lakken, kermes en Indische lak, zouden dus meer voorkomen in het originele glasis. Door deze vaststelling kunnen we stellen dat de mantel van de heilige Rochus werd geschilderd met zeer dure pigmenten; het budget voor het vervaardigen van de reeks moet dan ook aanzienlijk zijn geweest.

Loodtingeel werd aan de hand van SEM-EDX niet alleen in de groene onderlagen geïdentificeerd, maar ook in de gele kledij van de soldaat op de voorgrond van *Rochus wordt gevangengenomen* (11). Daar toont de stratigrafische dwarsdoorsnede twee lagen van loodtingeel op een fijne grijze laag. Aan dit loodtingeel werd calciet toegevoegd, mogelijk om het aanbrengen van deze verf te vergemakkelijken. Toch zouden deze twee gele lagen een oppervlak moeten vormen¹⁹⁹ dat de grijze onderlaag niet laat doorschemeren. Dit speelde dus ook geen rol op chromatisch niveau, maar diende eerder om de vorm te modeleren vóór de definitieve beschildering.

Net als het schilderspalet is ook de picturale techniek typerend voor het begin van de zestiende eeuw. Overeenkomstig de wijze van produceren in die periode en de snelheid waarmee werd gewerkt – zoals in de uitvoeringstechniek van de drager werd vastgesteld – wordt het beeld geleidelijk aan opgebouwd, vertrekkend van een zeer schetsmatige tekening tot het laatste stadium

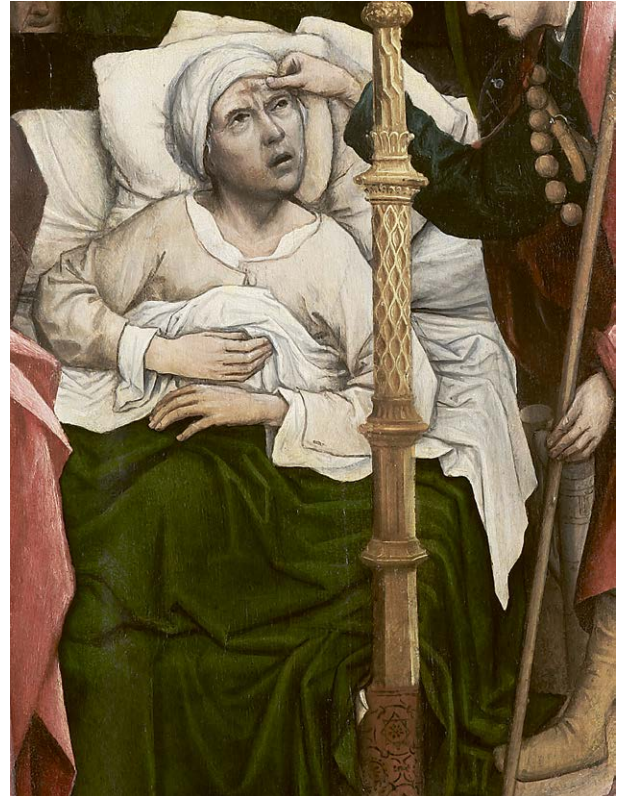
¹⁹⁸ De meekrap van de ververs is bepaald door de moleculen van de groep antrachinon van pseudopurpurine, van alizarine en van purpurine; de kermes is bepaald door het kermeszuur en de Indische lak door de lakachtige zuren A en B.

¹⁹⁹ Vanwege zijn hoge brekingsindex.



[Afb. 76]

Detail uit *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A). X050152.



[Afb. 77]

Detail uit *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A). X050152.

van de vervaardiging van het schilderij. De gegroefde imprimatura werd vaak in halve tonen uitgewerkt en zichtbaar gelaten. Ze verleent een zeker effect aan weinig gemodelleerde zones, zoals het inkarnaat en de hemelpartijen. De plooiwal is op eenvoudige wijze duidelijk in twee lagen opgebouwd. Op de middentoon werden de schaduwen in één keer uitgewerkt met snel aangebrachte penseeltrekken in een heel donker glacis. In plaats van te werken met een superpositie van meerdere glacislagen, om geleidelijke modulaties van licht naar donker tot stand te brengen, werden de diepste schaduwen verkregen door glacis dat verdonkerd werd door het toevoegen van donkere pigmenten in de kleur om zodoende, in één applicatie, de gewenste verzadiging te bekomen. Op dezelfde wijze werden lichtpartijen verkregen door borstelstreken zwaar beladen met loodwit – zelfs zuiver loodwit – op een middentoon aan te brengen. Door deze vlug gezette tonen zijn de contrasten nogal uitgesproken [afb. 76].

Het groene glacis op het paneel *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A) is op een andere manier opgebouwd. Het is niet het resultaat van een lokale applicatie bestemd om de schaduwen donkerder te laten lijken maar werd in één enkele laag aangebracht die zonder onderscheid in dikte door zowel de heldere als de donkere tonen van de draperingen loopt [afb. 77]. Deze technische particulariteit komt frequent voor in



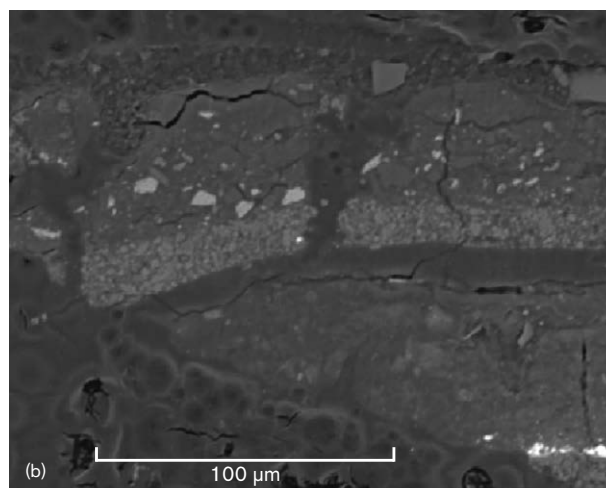
[Afb. 78]

Groene glacis uniform aangebracht in *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A). X050152.

de zestiende-eeuwse schilderkunst van de Nederlanden²⁰⁰ en eerder zelden in de vijftiende eeuw.²⁰¹ Het betreft steeds de gekleurde groene zones. Deze techniek veronderstelt dat het modelé al goed gemarkeerd is op het niveau van de onderlagen en, vooral, dat de schaduwen

²⁰⁰ Van Eikema Hommes 2006, p. 71-75.

²⁰¹ Postec 2012, p. 150-151; Steyaert 2012, p. 123-124.



[Afb. 79]

Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest. C68.109 (4A). Groene bedsprei. Stratigrafische dwarsdoorsnede C68.109, microfotografie onder gepolariseerd licht (a) en onder terugverstrooide elektronen (b). Beelden genomen met SEM-BSE.

en de lichtpartijen een scherp contrast vormen om het effect van het volume door het glacis heen te behouden. In de uitwerking van de groene spreij op het bed van de kardinaal, waar het glacis de onderlaag niet helemaal bedekt [afb. 78], kunnen deze twee fases worden onderscheiden. De groene kleur werd verkregen door *vert-de-gris*, dat zowel aanwezig is op het niveau van de onderlaag vermengd met loodwit en loodtingeel, als in het glacis, waar het vermengd is met olie, waaraan waarschijnlijk een hars werd toegevoegd.

Vert-de-gris (kopergroen) heeft de neiging om zich in de loop van de tijd in het glacis op te lossen met de vette zuren van de olie en de zuren van het hars, wat groene, doorschijnende koperzouten oplevert, waardoor de eigenschappen van het glacis worden verbeterd, in het bijzonder de transparantie en saturatie.²⁰² Het oplosbaar maken van *vert-de-gris* kan uitgelokt worden vóór de applicatie van het glacis op het schilderij. Dit proces voltrekt zich door het pigment in een olie-harsachtig bindmiddel aan een hogere temperatuur bloot te stellen (wat het proces in hoge mate versnelt), om zo koperresinaat te bekomen. In het geval van *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A) konden de partikels van het pigment echter duidelijk met SEM-EDX onderscheiden worden en werd zelden een wazige zone rond de korrel vastgesteld, wat erop wijst dat het proces nog aan de gang is. Het gaat dus niet om een resinaat, waarin alle korrels van de pigmenten opgelost zouden zijn, maar wel degelijk om glacis op basis van *vert-de-gris* [afb. 79a en b].

Op de panelen waar gebouwen voorkomen, werd de architectuur volgens eenzelfde procedé geschilderd. De tekening voor de mise-en-place lijkt vrij summier.

Ze duidt de belangrijkste volumes aan; dit werd echter niet altijd in de picturale uitwerking gevolgd. De muren werden snel geschilderd met borstelstreken die enige sporen nalaten en zodoende de oppervlaktes verlevendigen [afb. 80]. Om de belangrijkste lijnen van de architectuur opnieuw aan te duiden en vooral om de horizontaliteit of verticaliteit van de rechte lijnen beter te doen uitkomen, heeft de schilder vervolgens deze lijnen in de verse picturale materie gegraveerd met scherp afgelijnde hoeken, wat duidelijk afgebakende architecturale onderdelen heeft opgeleverd.

Dit procedé maakt het wel degelijk mogelijk om op een nette en snelle manier de scheidslijnen tussen de panden van de muren en de kolommen – of ook nog tussen de verschillende verdiepingen van een toren of een koepel – te markeren. Deze in de natte picturale laag getrokken lijnen laten de onderliggende laag zien, doorgaans de imprimatura. Soms loopt een later aangebrachte verflaag eroverheen, maar doorgaans werden de lijnen zichtbaar gelaten en bleven zo hun functie behouden in de finale compositie. Waarschijnlijk wer-



[Afb. 80]

Detail uit *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7). Zichtbare borstelstreken. X050188.

²⁰² Eastaugh et al. 2004, p. 385-386.



[Afb. 81]

Voorbeeld van 'uitschieten' van de gegraveerde lijnen in *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7). X050188.

den de lijnen aangebracht met behulp van een stift en getrokken langs een lat, waardoor ze perfect recht waren. Ze werden duidelijk nogal snel getrokken want op sommige plaatsen zien we een uitschuiver die niet meer gecorrigeerd is geworden [afb. 81].²⁰³ Op het paneel *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7) werd de hoek van het gebouw, achter de sculptuur op de kolom, geaccentueerd met een gegraveerde lijn boven het beeld maar niet onderaan [afb. 82 en 83], waardoor het verschil in scherpste van een gegraveerde lijn meteen opvalt. Op andere plaatsen gaat het eerder om gegraveerde richtpunten in de vorm van kleine markeringen, die het correct op een lijn plaatsen van verschillende decoratieve elementen mogelijk maken, zoals de twee bollen [afb. 84] in de rechterbovenhoek op het paneel *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A). Dit procedé, dat bestaat uit het markeren van richtpunten in de verse picturale materie tijdens de afwerkingsfase van het schilderij, om zo

²⁰³ De schilderijen *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7) en *Rochus trekt zich terug in een bos, waar hij door een hond met brood wordt gevoed* (8A).



[Afb. 82]

Detail uit *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7). Gegraveerde lijn in de nog natte verflaag boven de sculptuur. X050188.



[Afb. 83]

Detail van *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7). De scheidingslijn onder aan de sculptuur werd geschilderd. X050188.



[Afb. 84]

Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest (4A). Detail met één bol. X050152.



[Afb. 85]

Afbakening van de stenen met behulp van snelle halen van een penseel met een vloeibare materie in *Rochus sterft in de gevangenis (12A)*. X050243.

architecturale elementen af te lijnen, komt voor vanaf de vijftiende eeuw.²⁰⁴ De techniek, die erin bestaat de belangrijkste trekken van een gebouw met gegraveerde lijnen te verduidelijken in de nog verse picturale materie, is op haar beurt slechts weinig gedocumenteerd in de gespecialiseerde literatuur. Deze specifieke techniek wordt echter meer en meer herkend, voornamelijk met betrekking tot de rechte lijnen in de architectuur.²⁰⁵

Ten slotte werden de voegen tussen de natuur- en bakstenen in de gebouwen op de Rochuspanelen getekend met een vloeibare materie over de eerste laag heen [afb. 85]. Eenzelfde vloeibare materie werd ook gebruikt als laatste hulpmiddel om bepaalde schaduwen te markeren of bepaalde details te laten uitkomen. Deze materie, die als een laatste laag lijkt te zijn aangebracht op de afgewerkte schilderijen, heeft parels gevormd (wat wijst op het gebruik van een mager bindmiddel), waardoor ze zich slecht gehecht heeft aan de onderliggende lagen [afb. 86 en 87]. Dit parelend effect van de samengetrokken materie bezit duidelijk een eigenschap die door de schilder gezocht werd om op een eenvoudige wijze beweging in het oppervlak te brengen.

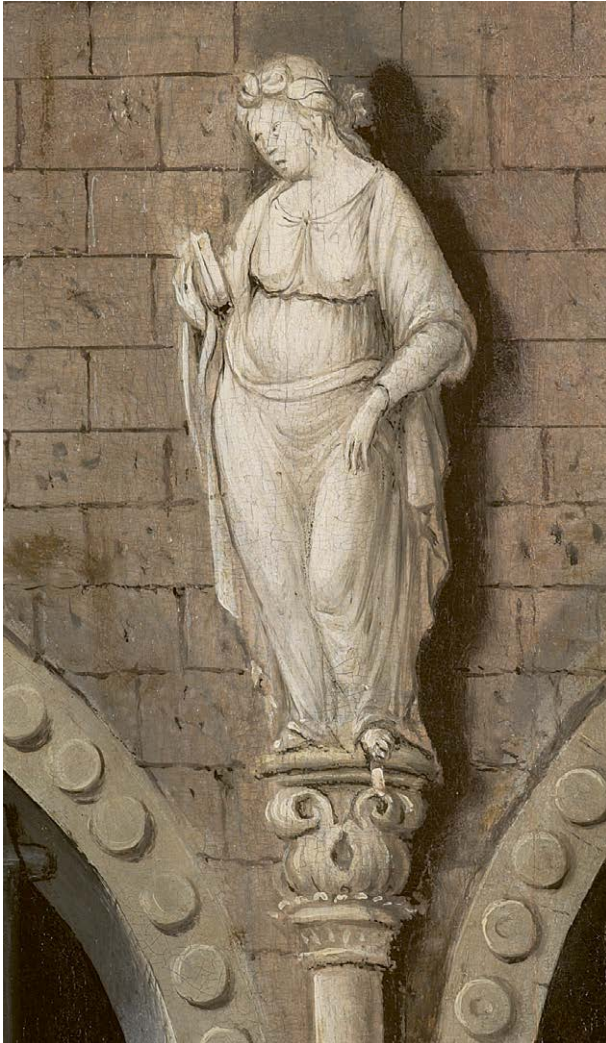
Naast de wijzigingen in de compositie tussen de tekening en de schildering kan men in het stadium van de picturale uitvoering enkele, door de schilder aangebrachte, hernemingen terugvinden. Die zijn zelden omvangrijk, behalve in *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente (3)* [afb. 88]. De ondertekening (IR) telde zichtbaar meer personages. Wijzigingen aangebracht in een vergevorderd stadium van de picturale uitvoering komen ook voor op het paneel *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is (7)*. Boven het bed van de heilige was op de plaats van de huidige architectuur een andere compositie gepland [afb. 89]. Deze wijzigingen getuigen van de vrijheid van de schilder om bepaalde belangrijke onderdelen van de compositie te veranderen, mogelijk om een beter evenwicht in het uitzicht van de reeks te verkrijgen.

Wat eventuele gelijkenissen met het werk van de familie Van Orley betreft,²⁰⁶ die bestaan misschien wel op stilistisch gebied maar zijn minder aanwijsbaar in de technische uitvoering. Het gebrek aan werken die met zekerheid aan Valentijn van Orley, de vader van Bernard, en aan Everaert, een halfbroer, kunnen worden toegeschreven, maakt de vergelijking niet eenvoudig. Men kan zich dus enkel baseren op het (beter bekende) oeuvre van Bernard van Orley en eventueel op de zijluiken van het *Retabel van Saluzzo*, die worden toegeschreven aan Valentijn van Orley. De onderlig-

²⁰⁴ Metzger en Steyaert 2009, p. 173.

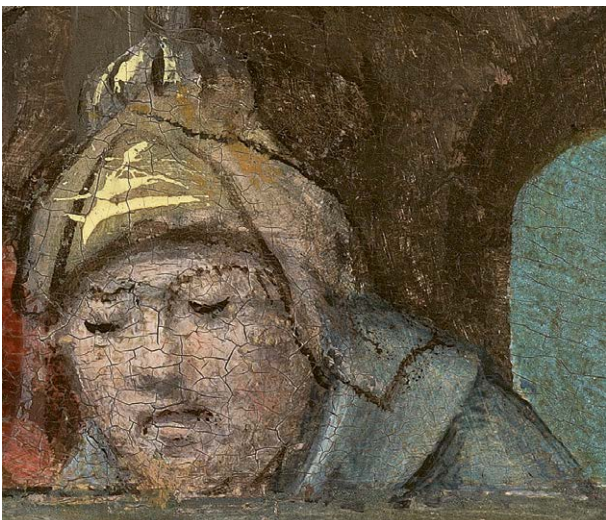
²⁰⁵ Galand 2013, p. 108-129.

²⁰⁶ Zie Toeschrijving.



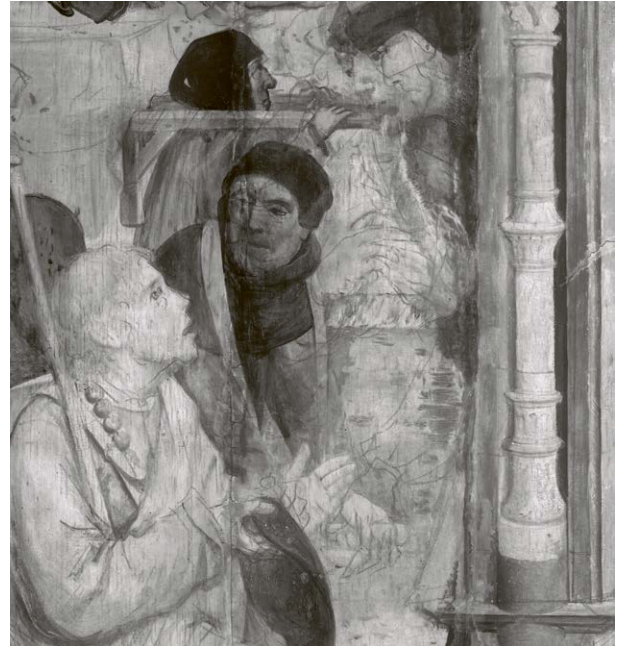
[Afb. 86]

Voorbeeld van afwerkingslagen met een vloeibare materie die een parelende indruk nalaat in *Rochus sterft in de gevangenis* (12A). X050249.



[Afb. 87]

Voorbeeld van afwerkingslagen met een vloeibare materie die een parelende indruk nalaat in *Rochus sterft in de gevangenis* (12A). X050242.



[Afb. 88]

Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente (3). Visueel licht en IR. X050135 en IR000571L.

gende tekening van de reeks van de heilige Rochus toont een zeer verschillend karakter met wat bekend is van Bernard. Deze laatste maakte gebruik van een gedetailleerde tekening, hoofdzakelijk uitgevoerd in een vloeibaar medium en samengesteld uit talrijke arceringen;²⁰⁷ allemaal elementen die in de Antwerpse

²⁰⁷ De ondertekening van het *Saluzzoretabel* werd nooit onderworpen aan een technisch onderzoek en kan dus niet vergeleken worden met die van de Rochusreeks, temeer omdat ze niet door de picturale laag heen zichtbaar is, wat soms wel het geval is in de werken van Bernard van Orley.



[Afb. 89]

Detail uit *Rochus verneemt van een engel dat hij besmet is* (7). X050188.

reeks ontbreken. Wat de picturale uitvoering betreft, valt het op dat het modelé bij Bernard van Orley veel subtieler is uitgewerkt, met meer nuances in de overgang tussen licht en schaduw. Dat kan bijvoorbeeld worden waargenomen in de behandeling van de gezichten. De volumes in de vleespartijen door de schilder van de Antwerpse serie daarentegen werden weinig bewerkt. De levendigheid van de gelaatstreken werd bekomen door het laten doorschijnen van de gegroefde imprimatura. De schilder van het *Saluzzoretabel* werkte de aangezichten dan weer eerder uit in een dikke, meer gelijkvormige pasta. Hij speelde dus niet met de transparantie in het inkarnaat maar schilderde meer opake schaduwen en gebruikte duidelijk niet de gegroefde imprimatura, die zelfs afwezig lijkt,²⁰⁸ in tegenstelling tot wat we waarnemen in de reeks van de heilige Rochus. Daar werd ze opvallend aangewend in de schaduwen en middentonen. Ook wat de plooiwal betreft, schilderde de auteur van de luiken van het *Saluzzoretabel* met minder contrast; de volumes zijn er zachter uitgewerkt, in een ondoorzichtige materie, dan in de Rochusreeks. Bij Bernard van Orley zijn de volumes van de plooiën dieper in de schaduwen en lichter in de lichtpartijen. Dat betekent dat ze enerzijds meer in glacijs werden uitgewerkt en anderzijds meer met loodwit werden geladen, wat een grotere waaier aan tonaliteiten oplevert tussen de schaduwen en de

²⁰⁸ Aangezien er geen enkele technische studie van het *Retabel van Saluzzo* bestaat, zijn deze opmerkingen dus de vrucht van visuele observatie.

lichten. In die zin is de schilder van de reeks van de heilige Rochus tussen de twee te situëren: meer contrasten en transparantie dan in het *Retabel van Saluzzo*, maar minder genuanceerd dan bij Bernard van Orley. Zouden we hier te maken kunnen hebben met een van de broers?

De keerzijden

Vier van de zes keerzijden vertonen een in het oog springende technische bijzonderheid. Op deze schilderijen bevindt zich een zwarte uniforme laag die gevat zit tussen twee witte preparatielagen [afb. 90a]. Gaat het hier om een eerste beschikking in het zwart op de keerzijde van de luiken, waarbij men pas in een tweede fase beslist heeft om ze met semigrisailles te beschilderen, waardoor een witte preparatielaag moest worden aangebracht? Of gaat het om een donkere laag die intentioneel werd aangebracht onder de laatste preparatielaag om een kouder aspect te verlenen aan de achtergrond van de semigrisailles? De zwarte laag, 85 µm dik, is samengesteld uit zwarte pigmenten, witte vulmiddelen²⁰⁹ en een kleine hoeveelheid azuriet, dit alles in een lijmachtig bindmiddel [afb. 90a].²¹⁰

De eerste preparatie, onder de zwarte laag, is redelijk dik (ongeveer 200 µm) en bestaat uit krijt en dierlijke lijm, terwijl de tweede preparatie, die op de zwarte verflaag ligt, hoewel van dezelfde aard, toch veel fijner is, namelijk 45 µm.²¹¹ Enkel de vier semigrisailles (waarbij ook kleur werd gebruikt voor de marmerimitatie rond de nis) op de smallere panelen vertonen deze tussenliggende zwarte laag.²¹² Bij de laatste twee semigrisailles ontbreekt deze zwarte tussenlaag volledig, aangezien ze onmiddellijk op een traditioneel witte preparatielaag geschilderd zijn.

Terwijl de eerste preparatielaag vermoedelijk met een schraper werd aangebracht, zoals de groeven aantonen die dit instrument veroorzaakt, werd de tweede – fijner – preparatielaag in één enkele laag aangebracht met behulp van brede borstelstreken,²¹³ waarvan de

²⁰⁹ De aanwezigheid van kleine proporties gips kan worden verklaard door de verzweving van het krijt, met andere woorden door de reactie van het calciumcarbonaat met de zwaveloxide.

²¹⁰ De reconstructies die in het KIK werden gerealiseerd gaven al enkele aanwijzingen voor de analysesresultaten betreffende de waterachtige eigenschap van het bindmiddel in deze zwarte laag. Door het met een borstel aanbrengen van deze witte preparatielaag op de zwarte met lijm gebonden laag had het water in de lijm de zwarte laag gedeeltelijk opgelost, terwijl het enkele zwarte pigmentkorrels met zich meetrok. Dit zou waarschijnlijk nooit het geval geweest zijn indien deze zwarte laag olieachtig was geweest. De zwarte pigmentkorrels die in de witte preparatielaag her en der verspreid zaten, zijn duidelijk zichtbaar binnen de laatste preparatielaag van de dwarsdoorsnede van de testplaatjes. Op de dwarsdoorsnede vervaardigd op basis van de monsters op de semigrisaille *De heilige Rochus* (1B) kan hetzelfde type van zwarte geïsoleerde pigmentkorrels onderscheiden worden in de laatste witte preparatielaag.

²¹¹ Op basis van analyses uitgevoerd op de semigrisaille *De heilige Rochus* (1B).

²¹² *De heilige Rochus* (1B), *De heilige Hiëronymus* (4B), *De heilige Adrianus* (5B), *De heilige Genevieve* (8B).

²¹³ Goed zichtbaar op de vier semigrisailles met een zwarte tussenliggende laag (de panelen 1B, 4B, 5B en 8B).



[Afb. 90]

De heilige Rochus (1B)

Semigrisaille. Stratigrafische dwarsdoorsnede C76.168, micro fotografie onder gepolariseerd licht (a) in vergelijking met deze van de reconstructie (b).

haren bij de applicatie karakteristieke lijnen in de materie hebben achtergelaten. Het feit dat deze sporen zichtbaar zijn gebleven,²¹⁴ doet veronderstellen dat deze tweede preparatielaag naderhand niet werd opgeschuurd – vermoedelijk omdat ze te fijn was (ongeveer 200 µm).

Wat kan de reden geweest zijn van de aanwezigheid van een dergelijke zwarte tussenlaag? Proeven van reconstructie, uitgevoerd in het KIK op basis van gegevens van laboratoriumanalyses en stratigrafische dwarsdoorsneden [afb. 90b], hebben kunnen aantonen dat de tweede preparatie in één enkele laag werd aangebracht.²¹⁵ Eén enkele preparatie op basis van krijt en dierlijke lijm volstaat niet om de onderliggende zwarte laag volledig te maskeren; de preparatie neemt een licht grijsachtig aspect aan. Bijgevolg zou de aanwezigheid van deze zwarte laag een esthetische reden kunnen hebben; ze zou dan bedoeld zijn om de achtergrond kouder te laten lijken dan wanneer die enkel samengesteld zou zijn uit witte lagen op basis van krijt en lijm. Toch vertonen de semigrisailles op de keerzijde van deze vier panelen een eerder warme tonaliteit.²¹⁶ Bij de laatste twee semigrisailles van de reeks ontbreekt de

zwarte laag zonder dat dat leidt tot een verschil in tonaliteit met de andere semigrisailles. Naar alle waarschijnlijkheid moet de aanwezigheid van deze zwarte tussenlaag niet verklaard worden vanuit een esthetische benadering.

De pogingen tot reconstructie droegen bij tot een nog beter visualiseren van deze zwarte laag.²¹⁷ Ze lijkt erg op een picturale laag die men soms aantreft op de keerzijde van de luiken van een retabel, die vaak met een uniforme kleur, dikwijls zwart, beschilderd is.²¹⁸ Een dergelijke zwarte uniforme laag op de achterkant van de luiken lijkt frequent voor te komen op schilderijen uit het begin van de zestiende eeuw, onder meer in Brussel en Antwerpen.²¹⁹ Naar algemeen wordt aangenomen, had ze ook een conserverende functie, namelijk de vervorming van de panelen tegengaan.²²⁰ Kortom, deze zwarte schilderijen dienden als afwerkingslaag voor de keerzijden, waren esthetisch te verkiezen boven een onbeschilderd paneel en droegen bij tot een goede conservering. De eventuele gelijkenissen tussen deze zwarte laag en de polychromie van de lijsten heeft ons ertoe aangezet om de originele picturale zwarte laag van de keerzijde van de lijsten te analyseren. Ze werd bestudeerd aan de hand van de stratigrafie van enkele

²¹⁴ Het gaat zeker niet om de sporen van het aanbrengen van een gegroefde imprimatura, aangezien er geen enkele soortgelijke imprimatura verschijnt op de drie coupes, genomen van de semigrisaille *De heilige Rochus* (1B).

²¹⁵ Er werden verschillende testplaatjes gerealiseerd om deze bijzondere stratigrafie te kunnen visualiseren en om de functie van deze zwarte laag beter te begrijpen. Het doel was in eerste instantie de geobserveerde stratigrafie volgens de stalen genomen van de semigrisaille *De heilige Rochus* (1B) zo getrouw mogelijk te reproduceren. Er werden verschillende diktes getest in het aanbrengen van witte en zwarte lagen, alsook diverse proporties geanalyseerd in de verdeling van de verschillende pigmenten in de zwarte laag. Het was inderdaad belangrijk om een gelijke dikte voor de laatste preparatielaag te bewerkstelligen om zodoende te visualiseren of de zwarte onderliggende laag een impact had op de finale kleur van de preparatie. Deze laatste preparatielaag bleek in één enkele laag te zijn aangebracht. Ze werd vloeibaar met een borstel aangebracht, zoals valt af te leiden uit de sporen die de haren van het penseel hebben achtergelaten. Eén enkele laag geeft een dikte van 40 µm, terwijl twee lagen samen 120 µm meten. De originele laag, gemeten op de monsters, gaf een dikte van 45 µm.

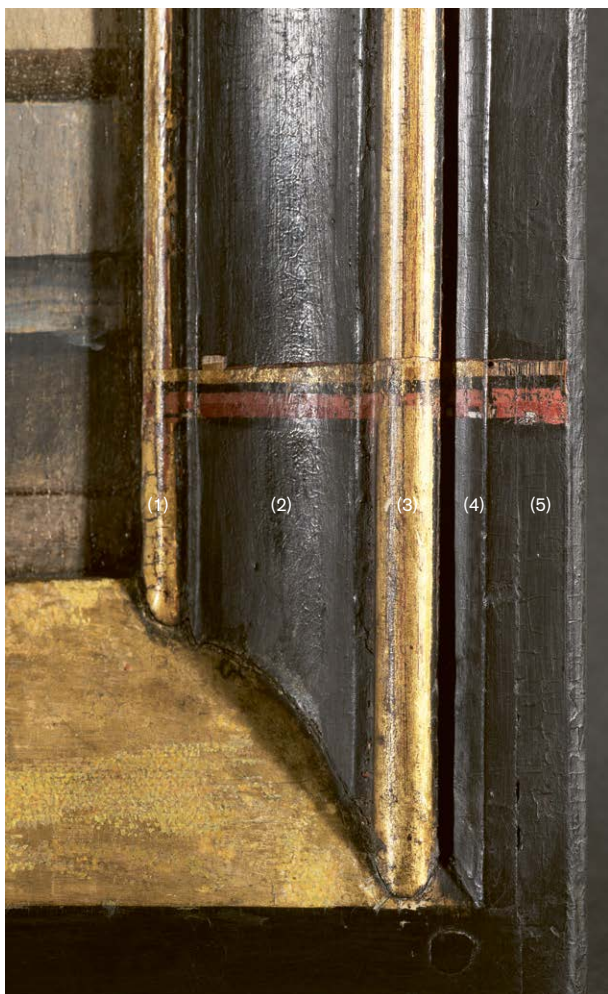
²¹⁶ Ze zijn geschilderd in sepia en niet in grisaille.

²¹⁷ Voor de reconstructie van de zwarte laag werden de beste resultaten verkregen door het aanbrengen van één enkele laag bestaande uit een mengsel van ongeveer ¼ zwarte pigmenten (0,75 g zwart krijt + 0,75 g wijnstokzwart) en van ¾ pigmenten/witte vulmiddelen (4 g krijt en 0,5 g beenwit) waaraan een kleine hoeveelheid azuriet werd toegevoegd (0,1 g). Dit alles werd met dierlijke lijm gebonden.

²¹⁸ Verougstraete, Smeyers en Van Schoute 1981, p. 313-314; Verougstraete 2015, p. 96-99.

²¹⁹ Verougstraete 2015, p. 99.

²²⁰ De profielen aan de voorkant van de lijsten zijn meer bewerkt. Er is een combinatie van een halve hollist met latten, terwijl de achterkant uit een eenvoudig plat vlak met afgeschuinde boorden bestaat. Oorspronkelijk waren de profielen aan de voorzijde volledig verguld. Daarvoor werd een vergulding met mixtion gebruikt. De keerzijde van de lijsten waren daarentegen in het zwart geschilderd (zie 2.7. De lijsten).



[Afb. 91]

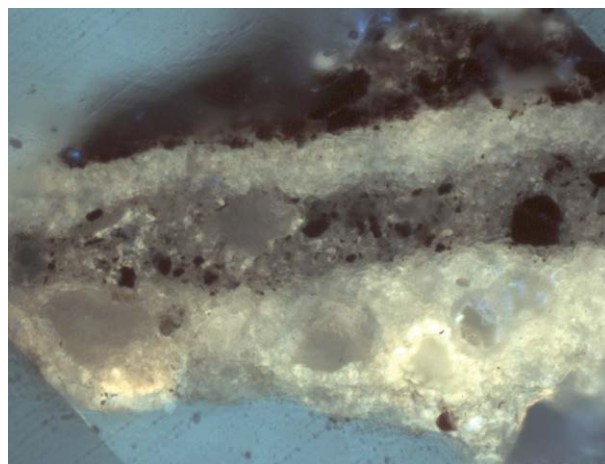
Resultaat van stratigrafische studie op de lijst van *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente* (3). X050142.

lijsten [afb. 91].²²¹ Er werd een verfmonster van de polychromie van de lijst van *De heilige Rochus* (1B) genomen. Hierdoor kon de compositie van de zwarte laag van de lijst, die origineel lijkt [afb. 92], vergeleken worden met de zwarte laag gevat tussen twee preparatielagen. De visuele analyse toont aan dat het wel degelijk om eenzelfde zwarte laag gaat, die op hetzelfde ogenblik zou zijn aangebracht op de rugzijde van de panelen en op de lijsten.²²²

Men kan bijgevolg veronderstellen dat de vier kleinere panelen – al dan niet voorbestemd om een beschilderde scène op de achterkant te dragen – zwart geschilderd waren; ofwel was dat in het atelier van de schilder gebeurd, ofwel had een preparator de panelen volledig ‘voorbereid’ afgeleverd, namelijk in de beschil-

²²¹ Slechts van één staal, genomen in de lijsten, werden pigmenten en bindmiddelen wetenschappelijk geanalyseerd.

²²² Wadum 1998, p. 165.



[Afb. 92]

Stratigrafische studie op de lijst van *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente* (3).

derde lijst en met één zijde reeds zwart geschilderd. Het zou ook kunnen dat de panelen aan beide zijden ‘geprepareerd’ waren,²²³ al komt deze techniek meer voor in de zeventiende eeuw. In die periode werd de achterzijde van luiken zonder figuratie dikwijls bedekt met een eenvoudige monochrome picturale laag, bruin, rood of groen, gemengd in olie.²²⁴ In het geval van de Rochusreeks is de zwarte verf gebonden met lijm en niet met olie. Omdat er geen analyses over dit onderwerp zijn verschenen is het moeilijk om voor dergelijke monochrome keerzijden in de zestiende eeuw een precies idee te krijgen van de praktijk en de aard van de gebruikte materialen. Bovendien vermelden slechts weinig studies de constructiewijze van deze lagen, met of zonder onderliggende preparatielaag.²²⁵

Een dergelijke uniforme achtergrond op de keerzijde werd vaak zo gelaten, of slechts spaarzaam versierd met een wapenschild of een tekst in gouden letters. Mogelijk werd die keerzijde soms ook volledig bedekt met een verflaag. Dankzij de restauratie in het KIK tussen 2002 en 2005 vonden we een vergelijkbaar voorbeeld op de keerzijde van de luiken van de *Jobtriptiek* van het atelier van Jheronimus Bosch (Brugge, Groeningemuseum, inv. 0000.GRO0209.I), ca. 1510-1520 gedateerd.²²⁶ De keerzijden vertonen eveneens, onder de beschildering, een zwarte uniforme laag, die nauw aansluit bij de originele

²²³ J. Wadum citeert voorbeelden van keerzijden bedekt met een zwarte lijmverflaag. Na een onderhoud met de auteur blijkt dat de zwarte waterige lagen die hij had aangetroffen, direct op het hout waren aangebracht en niet op een voorbereidende laag. De waterachtige natuur van deze lijmlaag had een isolerende functie die in enige mate vochtregulerend werkte, zonder echter deze vochtuitwisseling te blokkeren zoals bij een laag gomlak.

²²⁴ Bv. Antwerps anoniem, *Drieluik met de Aanbedding van de wijzen*, rond 1520 (naar een compositie van Pieter Coecke van Aelst), Gent, Bijlokemuseum, zie Verougstraete 2015, p. 599-601.

²²⁵ Meerdere voorbeelden aangehaald in Verougstraete 2015, p. 392, 402, 446, 451, 462, 486, 599, 674, 684.

²²⁶ Brussel, KIK, dossier, 2001.07414.

polychromie van de lijsten.²²⁷ Deze werd op de preparatielaag aangebracht en werd vervolgens direct met een marmerimitatie en wapenschilden bedekt, zonder een voorgaande applicatie van een nieuwe witte preparatielaag, dit in tegenstelling tot de Antwerpse Rochusreeks. Een ander voorbeeld, van latere datum (1534), zijn de zijluiken van de *Passietriptiek* door Bernard van Orley en Marcus Gheeraerts, bewaard in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge.²²⁸ Op de keerzijde van de luiken bevinden zich wapenschilden in tondi van steenimitatie op zwarte grond.

De vier Rochuspanelen van kleiner formaat hebben dus zeer waarschijnlijk in hun uitvoering een eerste fase gekend, met zwart geschilderde keerzijden. Vermoedelijk werden ze aangekocht en geleverd in het atelier van de schilder ingekaderd, geprepareerd en zwart geschilderd, zowel op de keerzijde als op de lijst, omdat het initiële project dit vereiste. Waarom werd vervolgens de keerzijde opnieuw beschilderd met een heldere preparatie en een verflaag? Had de leverancier enkel panelen met een zwart beschilderde keerzijde in stock? Kwam het door een fout in de bestelling of door een plotse wijziging van het programma? Bij gebrek aan meer informatie lijkt in dit stadium van het onderzoek de meest aannemelijke hypothese een wijziging van het project tijdens de realisatie. Het dendrochronologisch onderzoek wijst uit dat de panelen van in het begin bestemd waren om een ensemble te vormen. Het is bijgevolg mogelijk dat volgens het initiële project de voorzijden van de panelen de taferelen uit het leven van de heilige Rochus toonden en de keerzijde in het onderste register semigrisailles, terwijl de bovenste twee registers zwart bleven, eventueel om als achtergrond te dienen voor wapenschilden of teksten. Deze hypothese over een wijziging in het programma tijdens de uitvoering, voor de keerzijde van de bovenste panelen, kan nog worden bijgetreden door het feit dat de cirkels die de figuren in semigrisaille omgeven, op de zijkanten werden afgesneden, in verhouding tot deze op de keerzijde van de bredere panelen, alsof de originele compositie eerst op de grote formaten was uitgewerkt en dan werd aangepast aan de smallere panelen.

Maar zo er al in de loop van de uitvoering een verandering heeft plaatsgevonden, dan werd de beslissing waarschijnlijk in een gevorderd stadium tijdens de totstandkoming van het retabel genomen, want zoals de constructie van de drager een zekere homogeniteit aangeeft, zo verraadt ook de onderliggende tekening een stilistische eenheid voor alle panelen.

De lijsten

— Constructie

De lijsten zijn vervaardigd uit eikenhout van bomen met een trage groei en werden gemouleerd en gepolychromeerd. Ze zijn zonder twijfel origineel maar werden in de loop van hun geschiedenis aangepast. De lijsten van de panelen die aan beide zijden beschilderd zijn, werden wel degelijk ook aan beide zijden gepolychromeerd, terwijl de lijsten van de panelen die enkel op de voorzijde zijn beschilderd, slechts aan één zijde²²⁹ gestoffeerd waren.

Ze zijn vandaag samengesteld uit een pen-en-gat-verbinding met een hoek van 45° aan de voorzijde en 90° aan de achterzijde. Ze waren in hun oorsprong geblokkeerd door 2 pennen in elke hoek en waren niet verlijmd. Het merendeel werd op zijn minst één keer – verscheidene malen zelfs twee keer – gedemonteerd. We observeren in de verbindingen pennen, dierlijke lijm en nagels. Ze ondergingen ook belangrijke reparaties; resten van restauraties van de moulures en de sponning, toegevoegde delen om de gaten van de originele scharnieren op te vullen; inkepingen en incrustaties voor het nieuwe ophangingsstelsel.

De plaats van de oude scharnieren is belangrijk om de originele articulatie van de verschillende panelen te begrijpen.²³⁰ Zij bevonden zich duidelijk op de rechter zijkant van de luiken die vandaag beschouwd worden als zijnde de linkerluiken, en op de linker zijkant van de luiken die als rechterluiken worden beschouwd, waarbij wordt uitgegaan van de chronologische volgorde voorgesteld in *Het leven van de heilige Rochus* (zie p. 109). Twee lijsten wijken hiervan af: het paneel *Rochus geneest in Rome een kardinaal van de pest* (4A) bevat een scharnier op de linker zijkant, waardoor wordt gesuggereerd dat het om een rechterluik gaat. *Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus* (5A), heeft een scharnier zitten aan de rechterkant, wat doet denken dat het om een linkerluik gaat. Dit komt niet overeen met de volgorde van de taferelen volgens de legende. Er kan ook van uitgegaan worden dat de lijsten van deze twee schilderijen omgewisseld werden op een ogenblik in hun geschiedenis want we weten zeker dat de panelen minstens eenmaal in hun bestaan uit hun lijst werden gehaald.

²²⁷ Observaties van C. Mehagnoul, die belast was met de restauratie van de luiken (zie Brussel, KIK, dossier 2001.07414). Geen enkele staalname werd in dit verband uitgevoerd.

²²⁸ Opgenomen in de topstukkenlijst (<https://cjsm.be/topstukken/topstuk?id=302>).

²²⁹ Het betreft dus lijsten met groeven voor de luiken die aan beide zijden beschilderd zijn en lijsten met een slag voor de panelen die slechts aan één zijde beschilderd zijn.

²³⁰ Een systematische studie van de montage en de wijzigingen in de lijsten werd uitgevoerd door S. Mateu, stagiaire in 2011-2012 (zie Brussel, KIK, dossier 2001.07414).

— Polychromie

De lijsten zijn momenteel bedekt met een zwarte verflaag, maar de polychromie in de zestiende eeuw was totaal anders. Er werden diverse stratigrafische studies²³¹ aan de voor- en achterzijde van een aantal lijsten uitgevoerd, die ons informatie hebben verschaft over de opeenvolgende polychrome lagen op de lijsten [afb. 91].

Bij aanvang waren ze aan de voorzijde volledig verguld; het ging hier om een vergulding op basis van mixtion. Een gelijksoortige vergulding werd later boven deze laag aangebracht, waarna de lijsten in een later stadium volledig in het zwart werden overschilderd. Het geheel werd daarna volledig bedekt met een rode laag, waarvan het moeilijk in te schatten is of het gaat om een voorbereidende boluslaag dan wel om een reële verflaag. Daarna werden de uitstekende delen van de lijst verguld, terwijl de platte delen een rode laag kregen. Tot slot werden de platte delen van de lijst opnieuw in het zwart geschilderd, terwijl de uitstekende delen verguld bleven. Deze laatste laag is de polychromie die we vandaag zien.

Besluit

Door de technische studie van het retabel kon een tip van de sluier worden opgelicht over enkele aspecten van de productiecontext van deze reeks. Vooreerst zijn er meerdere elementen die pleiten voor de theorie dat het hier om een homogeen totaalproject gaat dat een geschilderd retabel beoogde. Ook is de manier waarop het hout werd verwerkt, zeer gelijkend voor de verschillende panelen, zowel wat het concept betreft als de kwaliteit en de gebreken ervan. De spontane stijl van de tekening, die enkel een aanzet geeft voor de volledige compositie, vinden we terug op alle panelen. Dit is ook het geval voor de samenstellingswijze van de verschillende picturale lagen.

Er blijkt ook een zekere haast te zijn geweest bij de vervaardiging van de volledige reeks, wat in de uitvoeringswijze van het ensemble op verschillende niveaus werd opgemerkt. De systematische en eerder ruwe bewerking van het hout – reeds in het stadium van de vervaardiging van de panelen – alsook de beperkte tijdspanne tussen de dendrochronologische *terminus post quem* (1505) en de datum van de realisatie (1517) zijn daar getuige van. De technische uitvoering, zowel in de aanzet van de onderliggende tekening als op het niveau van de realisatie van de picturale laag, lijkt goed aan te sluiten bij toenmalige atelierpraktijken. Door de belangrijke en talrijke

opdrachten die de ateliers te verwerken kregen, was men het gewoon om erg snel te werken, ook al zouden er daardoor in de loop van de uitvoering wijzigingen in het concept moeten worden doorgevoerd. De schildering van bepaalde semigrisailles (die misschien oorspronkelijk geen deel uitmaakten van het project) zou een illustratie kunnen zijn van een zeker aanpassingsvermogen tijdens de realisatie van een dergelijk ensemble.

Toch moeten we besluiten dat het gebruik van kwaliteitsmateriaal zoals eik en bepaalde vrij kostbare pigmenten zoals rode lakken van dierlijke oorsprong, kermes en Indische lak, evenals het mooie natuurlijke azuriet, aangeeft dat we te maken hebben met een project waaraan een belangrijk budget ten grondslag lag, wat bijdraagt tot de grote waarde van dit ensemble.

²³¹ Stratigrafische studie door K. Froyen, stagiaire in 2007-2008 (zie Brussel, KIK, dossier 2001.07414).



[Afb. 93]

Vier schilderijen van de reeks in 2007 in één van de zijkapellen in de Sint-Jacobskerk te Antwerpen. Werkfoto (Livia Depuydt).

Conservatie en restauratie

Livia Depuydt-Elbaum

Staat van bewaring

Bij de aanvang van deze conservatie-restauratiecampagne vormde de schilderijenreeks al vele jaren geen homogeen ensemble meer en had ze haar glans en oorspronkelijke betekenis totaal verloren. De twaalf schilderijen hingen in de Antwerpse Sint-Jacobskerk in drie verschillende zijkapellen, telkens vier per kapel. Het publiek kon enkel de voorzijde van de panelen zien. Er was nochtans een moderne museologische opstelling uitgewerkt met een rotatiesysteem om ook de keerzijden te tonen. De chronologische volgorde van de tafereelen met het leven van de heilige Rochus werd echter niet helemaal gevolgd [afb. 93].

Ook de slechte staat van bewaring van de schilderijen had het algemene beeld van het ensemble vertroebeld [afb. 94]. Er waren opstuwings zichtbaar en de verflaag was verdonkerd door de verschillende onregelmatig aangebrachte vernislagen, die bovendien erg versleten waren. De leesbaarheid van de schilderijenreeks was verstoord door het zeer onregelmatige aspect van de verflagen, mede veroorzaakt door schade op het niveau van de dragers. De panelen zaten gevat in zwarte lijsten die deels verguld waren. Delen vertoonden sleet en waren bedekt met bronzine.

Alvorens de behandeling te starten werden alle panelen aan een radiografisch onderzoek onderworpen om hun staat van bewaring te evalueren, zowel wat de dragers als de verflagen betreft. Zo kon een beeld van de toestand van de reeks in haar geheel worden verkregen en kon de schade aan de dragers of belangrijke leemten in de verflagen worden gedetecteerd. De radiografieën geven ook duidelijk aan dat dit grote ensemble moet hebben geleden onder vandalisme. Verschillende panelen vertonen inkepingen van hevige bijlinslagen die zelfs barsten in de dragers hebben nagelaten [afb. 95]. Alle schilderijen ondergingen structurele ingrepen aan de lijsten en de eiken dragers waar verwijderde stukken lokaal met houten incrustaties werden opgevuld. In de picturale laag konden belangrijke reconstituties van lacunaire gedeelten en overschilderingen worden waargenomen. Deze uitgebreide campagne kan erg vroeg gesitueerd worden, vermoedelijk al in het derde kwart van de zestiende eeuw.²³²

Het radiografisch onderzoek bleek in het bijzonder van fundamenteel belang voor de studie van de aan weerszijden beschilderde panelen die gevat zaten in gegroefde/geprofileerde lijsten. Het leverde precieze

²³² De overschilderingen zijn heel oud, aangezien er op het paneel met *Rochus deelt zijn vermogen uit aan de armen en vertrekt op pelgrimstocht* (2) een zone werd aangehouden waar het goudblad van de polychromie van de lijst gevat zat tussen de originele hemelpartij en de overschildering.



[Afb. 94]

Geboorte van Rochus (1A), vóór de behandeling. X009522.

informatie op die erg nuttig was bij het demonteren van de lijsten die voorzien waren van talrijke nagels.

De picturale laag aan de voorzijde van de panelen was erg verdonkerd door de verschillende afgesleten en onregelmatig aangebrachte vernislagen. Het algemene aspect van de twaalf narratieve schilderijen was ook op chromatografisch vlak niet homogeen. Er kon worden opgemerkt dat vier van deze panelen een klarer en grijsachtig aspect hadden, wat waarschijnlijk te wijten was aan een recente interventie.

De beschilderde keerzijden zaten nog bedekt onder een dikke geelachtige vernis die in een verticale beweging was aangebracht. Deze sterk geoxideerde vernis liet opvallende druipsporen na. Belangrijke overschilderingen waren op bijna alle bleke kleuren van de picturale laag aanwezig. Het bedoelde trompe-l'oeileffect van stenen beelden gevat in een cirkelvormige nis, omgeven door rood marmer en rankwerk, was helemaal verloren gegaan [afb. 96]. De verflaag was erg onregelmatig door diverse



[Afb. 95]

Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus (5A). De röntgenopname van een detail toont veel schade aan de drager: bijlinslagen, barsten, scheuren in het hout, incrustaties, evenals de mastiek van de picturale laag die radio-opaak is- waarschijnlijk wegens de aanwezigheid van loodwit. RR00048L.

schade aan de dragers waarvan de voegen rudimentair waren verlijmd en die overdekt waren met een dikke vernis, waarmee men dacht deze onregelmatigheden te maskeren, wat het effect nog verergerde [afb. 97 en 98].

Het viel op dat er meer zorg besteed was aan de narratieve scènes op de voorzijden dan aan de heiligenvoorstellingen op de keerzijden. De voorzijden hadden ook meerdere restauratiecampagnes ondergaan. Volgens de verschillende types mastiek die de lacunes vullen, zouden het er minstens vier geweest zijn.²³³ Dit geldt

²³³ De oudste: een grijze mastiek die heel broos en radio-opaak is en vooral als vulsel gebruikt werd voor de belangrijkste beschadigingen door moedwillige bijlinslagen; in een tweede fase: een olieachtige bruine mastiek die zeer hard is, zoals bv. in het schilderij *Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus (5A)*; in een derde fase: een witte mastiek die oplosbaar is in water, vermoedelijk op basis van krijt en dierlijke lijm, te situeren ter hoogte van de voegen, waar hij over de originele picturale laag liep om belangrijke oneffenheden weg te werken rond de inslagen, barsten of slecht gekleefde voegen; in een vierde en laatste fase: de gekleurde roze of beige mastiek met een plastiek uitzicht. De mastiek reageert op aceton en werd heel lokaal aangewend, vermoedelijk tijdens de meest recente restauratie.



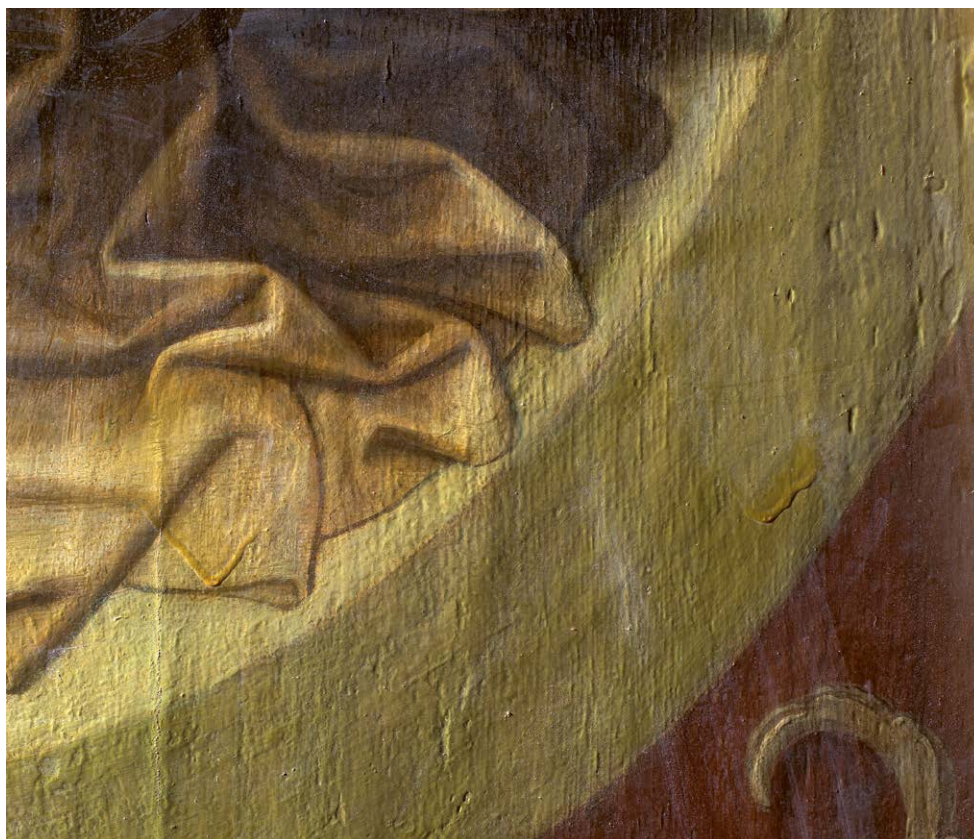
[Afb. 96]

De heilige Rochus (1B), vóór de behandeling. X018993L.



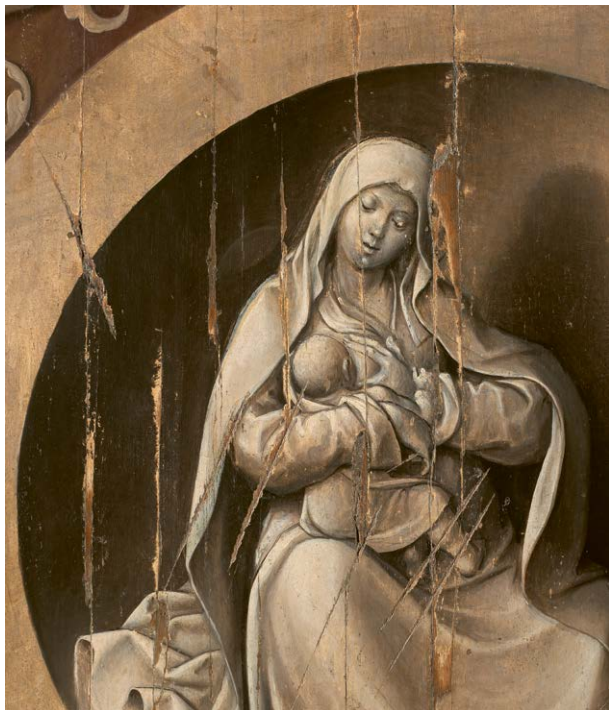
[Afb. 97]

De heilige Rochus (1B), vóór de behandeling, foto in gereflecteerd licht; het oppervlak van het paneel vertoont onregelmatigheden die het gevolg zijn van beschadigingen van de drager. X018911L.



[Afb. 98]

De heilige Geneveva (8B), vóór de behandeling. Belangrijke druijpsporen van gele en verouderde vernis. Detail. Y0114997L.



[Afb. 99]

Onze-Lieve-Vrouw met Kind (9B), na reiniging. Lacunes in de picturale laag door bijlinslagen, wat ook barsten in de drager veroorzaakte. Y013114L.



[Afb. 100]

De heilige Genoveva (8B), detail tijdens de behandeling. In de lengte van de barsten zijn er sporen van het plaatsen van een strook textiel om de voeg te versterken. Op de kanten van de strook is de picturale laag beschadigd, waarschijnlijk door het overvloeien van de lijm die diende om de stroken op te lijmen. Y013137L.

niet voor de semigrisailles, waarin er twee of drie restauratiecampagnes konden worden onderscheiden.

De dragers hadden al vroeg, ten tijde van de opstanden van de iconoclasten in 1566, zware beschadigingen ondergaan. Op enkele panelen zijn bijlinslagen waar te nemen, zoals op de semigrisailles *Onze-Lieve-Vrouw met Kind (9B)* [afb. 99] en *De heilige Jacobus (12B)*, twee panelen die oorspronkelijk de buitenkant vormden van de luiken onderaan, en bijgevolg het meest

kwetsbaar waren. Op bepaalde panelen vallen er een twintigtal barsten en kleine inkepingen te onderscheiden.²³⁴ Men observeerde ook belangrijke herstellingen met houtincrustaties; een aantal planken werden gedeeltelijk vervangen [afb. 95].

Er bestaat geen concrete informatie over de geschiedenis van het ensemble tot het midden van de negentiende eeuw. De reeks werd gerestaureerd in 1850-1851 door Antoine Maillard op kosten van de Confrérie van de Heilige Rochus, zonder dat men precies weet wat Maillard gedaan heeft.²³⁵ Misschien heeft hij de rugzijden van de enkelzijdig beschilderde panelen geëgaliseerd en de voegen verstevigd met klampen; ook kan hij verantwoordelijk zijn voor het fixeren van de barsten in de beschilderde keerzijden met repen stof. De lijmsporen van deze ingreep zijn nog aanwezig.

In de twintigste eeuw werd het ensemble behandeld door F. Bender;²³⁶ exacte data of gegevens over zijn ingreep ontbreken. We weten wel dat hij de handtekening 'Aldeg' heeft verwijderd. Aangezien ze op een oude vernislaag op een van de planken was aangebracht werd ze als een latere toevoeging beschouwd.²³⁷ Enkele oude barsten en voegen waren op een ondeskundige manier gelijmd met een lijm op basis van PVA.²³⁸ Op de keerzijde van de zes enkelzijdige panelen kwam ook een dikke waslaag. Het is vermoedelijk gedurende de laatste restauratiecampagne dat de laatste dikke (en waarschijnlijk synthetische) vernis, die erg geoxideerd was, in een verticale beweging op de werken werd aangebracht.

Uit observaties is naar voren gekomen dat de luiken hun oorspronkelijke functie in de loop der jaren verloren hadden. Dat blijkt onder meer uit de schade veroorzaakt door een stuk stof dat rechtstreeks op de picturale laag van de semigrisailles was bevestigd om de dragers te verstevigen [afb. 100], het wegnemen van scharnieren uit de lijsten waarbij de uitsparingen telkens met een houtblok werden opgevuld én het vier- tot vijfmaal opnieuw polychromeren van de binnenkant van de lijsten [afb. 101]. Dit zijn elementen die aangeven dat de achterkant van de luiken met de semigrisailles gedurende een hele periode niet meer getoond werd.

De lijsten vertoonden dus op de plaatsen waar de originele scharnieren zaten, inkepingen opgevuld met

²³⁴ Bij de *Geboorte van Rochus (1A)* en bij *Rochus trekt zich terug in een bos, waar hij door een hond met brood wordt gevoed (8A)*.

²³⁵ De Coo 1979, p. 84.

²³⁶ Hij maakte deel uit van een generatie restauratoren die gedurende verschillende decennia in Antwerpen gewerkt hebben.

²³⁷ Restauratie vermeld door De Coo (1979, p. 82) die met F. Bender gesproken had.

²³⁸ *Rochus trekt zich terug in een bos, waar hij door een hond met brood wordt gevoed (8A)*.



[Afb. 101]

De heilige Rochus (1B), tijdens de eerste reinigingsfase van de picturale laag. Y010778L.



[Afb. 102]

De heilige Rochus (1B), na de eerste reinigingsfase van de picturale laag met behulp van kompressen; er bevinden zich vele barsten in de drager en vele retouches. Y011527L.

stukken hout. Ze droegen ook de sporen van talrijke eenvoudige herstellingen met nagels om de verbindingen in de hoeken te verstevigen. Op de voorzijden waren ze rijkelijk overschilderd met een zwarte verf en verguld op de helling onderaan alsook op delen van de moulures; lacunaire gedeelten waren later overschilderd met bronzine. Op de achterkant waren de lijsten zwart geschilderd en enkel verguld in de dieper gelegen richel, grenzend aan de picturale laag. Het stratigrafisch onderzoek van de polychromie van de lijsten toonde aan dat ze verschillende malen opnieuw – en op slordige wijze – werden gepolychromeerd [afb. 91]. De binnenzijde was bij aanvang, en geheel volgens de traditie, volledig verguld.

Conserveringsbehandeling en restauratie

De werken ondergingen een klassieke behandeling. De grootste uitdaging was het herstel van een homogeen en evenwichtig ensemble, waarbij rekening moest worden gehouden met de chromatische kwaliteiten, zowel bij de behandeling van de dragers als bij het reinigen

van de verflagen en het wegnemen van de vernissen. Dat kon worden gerealiseerd dankzij de goede samenwerking van restauratoren²³⁹ in een team, en dit ondanks hun verschillende ervaring, eigen gevoeligheden en aandachtspunten.

Een dergelijke aanpak vereist van iedere restaurator een open ingesteldheid, een goed begrip van de eigen werkmethodes en een actieve participatie binnen de equipe. Het is belangrijk te benadrukken dat het behandelen van schilderijen die deel uitmaken van een zelfde ensemble, vaak een pluspunt betekent voor de restauratoren. Bepaalde moeilijkheden kunnen worden opgelost dankzij het feit dat het schilderij deel uitmaakt

²³⁹ Volgende restauratoren maakten permanent dan wel tijdelijk deel uit van het team dat de picturale laag behandelde onder leiding van L. Depuydt-Elbaum: C. De Boulard, H. Dubois, A. Genbrugge, C. Mehagnoul, L. Mortiaux, M. Postec, C. Vandebussche, G. Van Overstraeten, D. Verloo; ook de stagiairs K. Froyen, J. Graïndorge, T. Hess, M. Kapuscziak, S. Marquet, S. Mateu, I. Prokopowicz. Voor de dragers werkte J.-A. Glatigny samen met A. Genbrugge en E. Costa.



[Afb. 103]

Detail uit *Rochus trekt zich terug in een bos, waar hij door een hond met brood wordt gevoed* (8A), na de eerste reinigingsfase van de picturale laag met behulp van kompressen; na het wegnemen van het kompres rimpelt de synthetische vernis. Werkfoto (Livia Depuydt).

van een groter geheel. Voor specifieke problemen die tijdens de restauratie bij een bepaald paneel opduiken, wordt mogelijk een oplossing gevonden via een ander paneel. Het is daarom van fundamenteel belang een overzicht over de totaliteit van de werken te behouden. Om die reden vinden er regelmatig overlegvergaderingen plaats alvorens met betrekking tot de behandelingsmethode nieuwe beslissingen te nemen. Er kan van gedachten gewisseld worden over specifieke observaties, de moeilijkheid om de reinigingsgraad van de verflagen in te schatten of over hoe de re-integratie van lacunes in de verflaag te evalueren. Het spreekt voor zich dat de restauratoren bij de behandeling van de verschillende panelen dezelfde visie moeten delen en dezelfde producten moeten gebruiken om een homogeen resultaat te bereiken.

De behandeling van de verflaag bestond uit de volgende stappen: het verwijderen van vuil en stof, het progressief reinigen en wegnemen van recente en oude vernis en, waar nodig, van retouches en verouderde overschilderingen, het re-integreren van lacunaire delen en vernissen. Vanzelfsprekend werd voor, tijdens en na de behandeling een uitgebreide fotografische documentatie gerealiseerd.

Na het voorlopig fixeren van de picturale laag werd de reiniging van de verflaag aangevat zodat de solventen direct op de vernis konden inwerken [afb. 101 en 102]. De dikke en geoxideerde vernis was echter zo goed als onoplosbaar met de traditionele solventen. Daarom werden de solventen met behulp van kompressen aangebracht opdat ze langer en meer lokaal op de vernis zouden kunnen inwerken.²⁴⁰ Hierdoor kon het gebruik van agressievere solventen vermeden worden [afb. 103].

²⁴⁰ De reinigingsstesten werden uitgevoerd door M. Postec.



[Afb. 104]

De heilige Rochus (1B), na de eerste reinigingsfase van de picturale laag, onderzoek onder UV-fluorescentie. De vele retouches zijn zichtbaar onder de vorm van donkere vlekken. Y011529L.

Het wegnemen van de eerste vermoedelijk synthetische vernis werd uitgevoerd met een mengeling van aceton-isooctane (50:50), aangebracht met een kompres van absorberend papier.²⁴¹ De oudere, onderliggende, harshoudende vernislagen werden in een tweede fase verwijderd met een mengeling van verschillende solventen op basis van alcohol.

Voor deze laatste ingreep werden alle panelen onder UV-fluorescentie gefotografeerd om het aandeel en de plaats van de retouches en de overschilderingen van dit groot geschilderde ensemble in beeld te brengen. Zo konden de oude interventies beter worden onderscheiden en gevisualiseerd, wat het nemen van beslissingen over welke ingrepen van vroegere restauratiecampagnes

²⁴¹ Een kompres wordt op de verflaag aangebracht en bedekt met een transparante film van het merk Melinex. Na een inwerkingstijd van 4 seconden wordt het verwijderd. De overtollige vernis krimpt en kan worden verwijderd door er met een stukje droge watten of met een penseel over te wrijven.



[Afb. 105]

Confrontatie van het niveau van de reiniging op enkele panelen van de binnenzijde van het veelluik. Werkfoto (Livia Depuydt).



[Afb. 106]

Confrontatie van het niveau van de reiniging op enkele panelen van de buitenzijde van het veelluik. Werkfoto (Livia Depuydt).

al dan niet moeten worden behouden, makkelijker maakte [afb. 104].

Het merendeel van de oude retouches in lacunes of gedeeltelijke overschilderingen kon worden verwij-

derd met een gel op basis van isopropanol-ethanol²⁴² of van aceton-benzylalcohol.²⁴³

²⁴² Gel Wolbers: gel op basis van isopropanol-ethanol (50:40): 50 ml isopropanol + 50 ml ethanol + 0,5 g ultrez 10 + 2,5 ml ethomeen C25 + 5 ml water. Vervolgens reinigen met droge watten en met isopropanol-isooctane (75:25).

²⁴³ Gel Wolbers: gel op basis van aceton-benzylalcohol (60:40): 60 ml aceton + 40 ml benzylalcohol + 1 g ultrez 10 + 2,5 ethomeen C25 + enkele druppels water. Vervolgens reinigen met droge watten en met isopropanol-isooctane (75:25).



[Afb. 107]

Rochus sterft in de gevangenis (12A), detail van de lichtroze overschilderingen in de hemel die de architecturale elementen omlijnen. Y011084L.

Regelmatig controleerde het team of het reinigingsniveau tussen de verschillende panelen gelijkloep [afb. 105 en 106].²⁴⁴ Al snel was duidelijk dat de laatste vier panelen met de scènes uit het leven van Rochus die zich in de onderste zone van de polyptiek bevonden, een extra ingreep hadden ondergaan, mogelijk tijdens een veel oudere restauratiecampagne die nog in de zestiende eeuw gesitueerd kan worden.

De oude en versleten overschilderingen, die de leesbaarheid voornamelijk in de luchtpartijen verstoorde, werden verwijderd;²⁴⁵ ze vielen makkelijk te detecteren want ze omgaven de gebouwen die zich tegen de hemel aftekenen [afb. 107]. Aan de rand van de gebouwen was de originele lichtblauwe kleur van de lucht zichtbaar, bedekt met een overschildering in een warmere tint van blauw, variërend van licht- tot donkerblauw, met roze of geelachtige nuances.²⁴⁶

²⁴⁴ *Rochus zegent de wilde dieren in het bos (9A)*; *Een engel kondigt Rochus zijn genezing aan (10)*; *Rochus wordt gevangengenomen (11)* en *Rochus sterft in de gevangenis (12A)*.

²⁴⁵ *Rochus zegent de wilde dieren in het bos (9A)*; *Een engel kondigt Rochus zijn genezing aan (10)* en *Rochus sterft in de gevangenis (12A)*.

²⁴⁶ De algemene overschildering kan worden verklaard omdat sommige luchtpartijen lacunair zijn. De observatie met scherdend licht maakt het mogelijk om de onderliggende lacunes te onderscheiden die niet werden opgevuld voor het aanbrengen van de overschildering. Dit is onder meer het geval bij het paneel *Rochus zegent de wilde dieren in het bos (9A)*.



[Afb. 108]

Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus (5A), detail vóór de behandeling; de oorspronkelijke blauwe hemel is overschilderd met een rood-oranjeachtige zonsondergang. X018973L.



[Afb. 109]

Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus (5A), detail na het verwijderen van alle vernislagen en tijdens het vrij leggen van de oorspronkelijke blauwe schilderlaag. Y012962L.



[Afb. 110]

Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus (5A), detail na behandeling; het werk heeft zijn oorspronkelijk kleurengamma teruggevonden. X050163L.

Alle belangrijke overschilderingen in de luchtpartijen wegnemen om een resultaat te bekomen dat dicht bij het origineel stond, was geen optie omdat ze belangrijke lacunes maskeerden. Na grondig overleg werd dus geopteerd voor een doordachte aanpak, waarbij enkele uitzonderingen werden gemaakt in functie van het algemene uitzicht van de polyptiek.

Zo werd besloten om bij *Rochus wordt in Rome door de kardinaal voorgesteld aan de paus* (5A) in te grijpen omdat de oranje-rode tinten, die een zonsopgang oproepen, niet bij het oorspronkelijke zestiende-eeuwse concept pasten en contrasteerden met de luchtpartijen op de overige panelen. Aangezien op dit paneel de originele luchtpartij ook in goede staat was, werd er hier voor geopteerd om de overschildering te verwijderen [afb. 108 tot 110]. Op het paneel met *Rochus trekt zich terug in het bos, waar hij door een hond met brood wordt gevoed* (8A) vertoont de hemel in de rechterbovenhoek een lichtoranje kleur, die evenmin origineel is. Deze werd echter niet verwijderd omdat de onderlaag te lacunair werd bevonden en de overschildering weinig storend was. Bij het laatste paneel *Rochus sterft in de gevangenis* (12A) werd de bruinachtige overschildering verwijderd. Die bedekte namelijk een personage dat zich in een lacunaire zone in de achtergrond bevond. Zo verschijnt deze figuur weer aan de oppervlakte; ze wijst met de hand naar de engel die, zoals beschreven in de vita, Rochus' nakende dood kwam aankondigen [afb. 111]. Ten slotte kwam op het paneel *Een engel kondigt Rochus zijn genezing aan* (10) na het wegnemen van een bruinachtige overschildering op de grond een vogel aan het licht die erg fijn geschilderd is [afb. 112].

Deze voorbeelden tonen aan dat men bij de reiniging van een kunstwerk kritisch moet blijven en dat geval per geval moet worden bekeken alvorens er een beslissing wordt genomen. Tijdens de behandeling van dit grote ensemble werd beslist om niet systematisch alle oude overschilderingen te verwijderen, aangezien een aantal ervan toch degelijk waren uitgevoerd en ze het algemene beeld van het werk niet verstoorden. De enkele uitzonderingen betroffen overschilderingen die een belemmering vormden voor de algemene lezing van het ensemble én omdat de originele verflaag eronder in een goede staat verkeerde.

Na deze fase, waarbij de panelen van de meest opvallende toevoegingen ontdaan werden, kon worden overgegaan tot het definitief fixeren van de verflaag en tot de behandeling van de dragers.²⁴⁷

²⁴⁷ Fixeren van de verflaag met vislijm van steur (*Acipenser sturio*) verdund met 3% in gedemineraliseerd water.



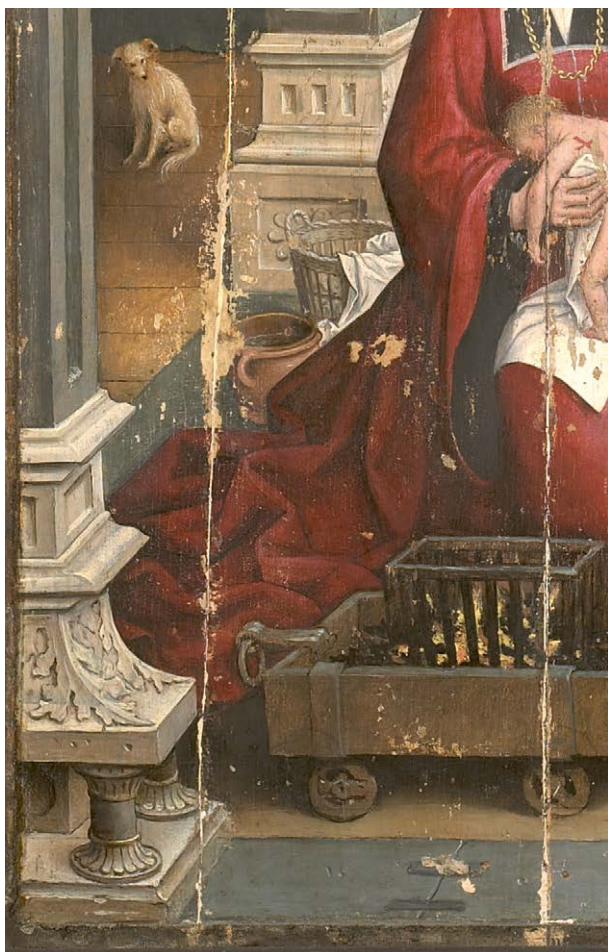
[Afb. 111]

Rochus sterft in de gevangenis (12A): detail na het mastieken van de picturale laag. De lacune vergt tijdens de reconstitutie een interpretatie van de restaurator. Y013455L.



[Afb. 112]

Een engel kondigt Rochus zijn genezing aan (10), detail; na het verwijderen van de vernis en het wegnemen van de bruine overschilderingen treft men een geschilderde vogel aan. Y013422L.



[Afb. 113]

Geboorte van Rochus (1A) vóór de integratie van de lacunes. Y011530L.



[Afb. 114]

Geboorte van Rochus (1A), detail na de integratie van de lacunes met aquarel. X050104.

In dit stadium van de behandeling werden alle panelen verder gedocumenteerd door middel van infraroodreflectogrammen. Deze opnamen hebben bij voorkeur plaats wanneer de werken vrij zijn van retouches en opeenvolgende overschilderingen zodat een zo zuiver mogelijk beeld van de onderliggende tekening kan worden bekomen. Dit maakt het mogelijk om de tekentechniek beter te begrijpen, de gebruikte instrumenten en materie te bepalen en eventuele compositiewijzigingen op te sporen. Samen met de studie van de radiografie leidt de studie van de onderliggende tekening tot een beter begrip van de uitvoeringstechniek van dit groot geschilderd ensemble, wat ook het kunsthistorisch onderzoek vooruithelpt.

Na de behandeling van de dragers (zie p. 116) kregen de panelen een bescherming met Damarvernis.²⁴⁸ De mastiek waarmee de lacunes werden ingevuld, bestaat uit een mengsel van lichtgetint krijt en dierlijke lijm.²⁴⁹ Retouches werden in aquarel uitgevoerd en maximaal

benut om de interventie van de re-integratie van de lacunes met Paraloid B72 tot een minimum te beperken.²⁵⁰

Enkele esthetische problemen deden zich voor in verband met de re-integratie van de lacunes in de picturale laag. Er werd beslist om een illusionistische re-integratie toe te passen, maar zonder imitatie van de craquelures [afb. 113 en 114]. Voor de lacunaire delen die een interpretatie vereisten, moest een ethisch verantwoorde oplossing gevonden worden die de lectuur van het geheel niet zou verstoren. Hier werd beslist om retouches aan te brengen door middel van fijne verticale strepen die moeilijk detecteerbaar zijn – tenzij van dichtbij door een geoefend oog. Een dergelijk type van re-integratie werd toegepast in het lacunaire hoofd van het kleine personage in *Rochus sterft in de gevangenis* (12A), voor de bodem in *Rochus wordt gevangengenomen* (11) [afb. 115] en in het gelaat van de heilige Genoveva (8B) [afb. 116].

²⁴⁸ Fixeren met Damar aan 20% in white spirit.

²⁴⁹ Krijt en dierlijke lijm 8% lichtjes gekleurd met een okergeel pigment.

²⁵⁰ Retouche met Paraloid B72 in 1 methoxy-2 propanol + pigmenten van Windsor & Newton.



[Afb. 115]

Rochus wordt gevangengenomen (11), detail na de behandeling; de re-integratie van de oude incrustatie vroeg om een interpretatie. Ze werd uitgevoerd met een retouche die van nabij voor een geoefend oog herkenbaar is. X050232.

Na de afwerking van de re-integraties met Paraloid B72 werd met een borstel een Damarvernislak aangebracht. Vervolgens werden enkele correcties uitgevoerd met Gamblin Colours.²⁵¹ Ten slotte kreeg het ensemble een finale Damarvernislak met een spuitpistool. Deze werd dezelfde dag door twee restauratoren uitgevoerd om een zo homogeen mogelijk resultaat te behalen.

Een lastig probleem waren de sporen die de bijlinslagen op enkele werken hadden nagelaten: moesten die niet met lichtjes zichtbare retouches worden ingevuld? Er werd beslist om dit niet te doen omdat er al twee types van retouches gebruikt werden: een illusionistische retouche – daar waar voldoende aanwijzingen waren – en een meer zichtbare – op plaatsen die een interpretatie vereisten. Een derde type retouche aanwenden zou verwarring teweegbrengen bij de lectuur van het ensemble. Bovendien werd de vraag gesteld waarom alleen de bijlinslagen zichtbaar zouden worden ingevuld, terwijl er ook andere barsten in de dragers aanwezig zijn.

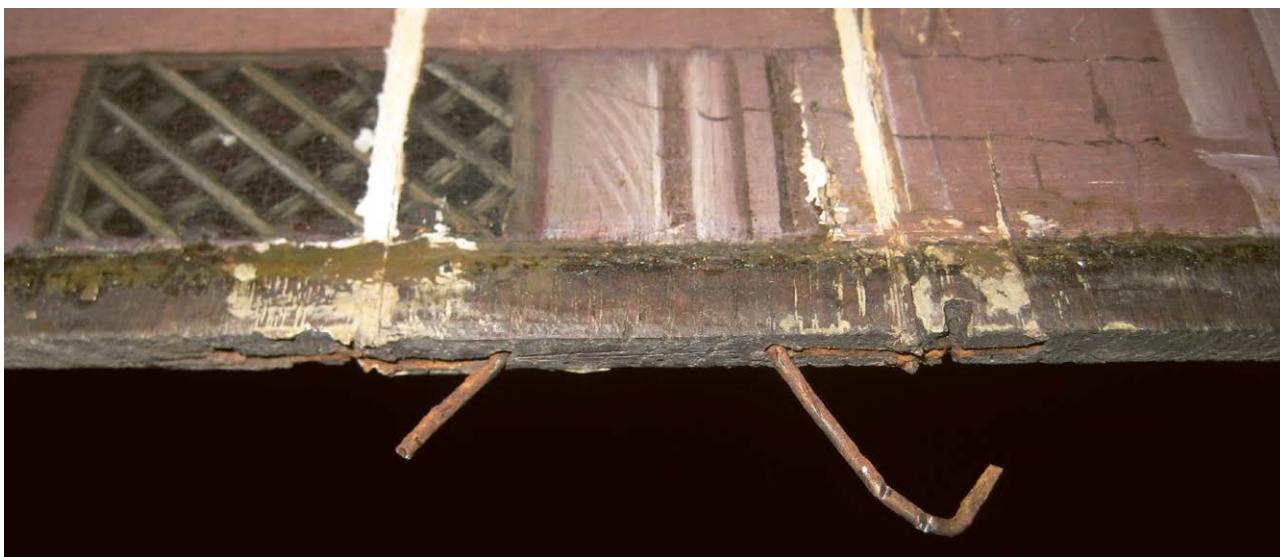


[Afb. 116]

De heilige Genevieve (8B), detail na de behandeling. De re-integratie van het lacunaire gelaat vroeg om een interpretatie van de restaurator. Daarom werd gekozen voor een retouche die van nabij herkenbaar is door een geoefend oog zodat de toeschouwer niet wordt misleid. X050218.

Zou men dan niet beter eenzelfde type zichtbare retouches hebben toegepast voor alle shadesporen? Maar dan zou er geen onderscheid te zien zijn tussen de schade aan de drager en die in de verflaag ten gevolge van een slechte conservatie. Kwam dus niet in aanmerking.

251 Dunkerton 2010.



[Afb. 117]

Paneel 1: verwijderen van de metalen nietjes die in de doorsnede van het paneel waren bevestigd. © Jean-Albert Glatigny.

De integratie van lacunaire delen in een schilderij blijft een kritische keuze. Er werd geopteerd om voorrang te geven aan de reconstructie van het beeld in zones die een formele interpretatie vereisen. Men was namelijk van oordeel dat de fotografische documentatie zou volstaan om de schade door vandalisme te illustreren.

De behandeling van de dragers beperkte zich tot de panelen die structurele problemen vertonen: open voegen, barsten en oude verlijmingen die esthetisch onverantwoord waren of de lectuur van het werk stoorden.

Voor zes van de twaalf panelen verliep een interventie op het vlak van de dragers vlot. Maar voor de zes overige panelen met schilderingen op de beide zijden die gefixeerd zaten in een gegroefde lijst was dit niet eenvoudig. De lijsten die al verscheidene malen hersteld waren, moesten verwijderd worden om de behandeling aan de drager te kunnen uitvoeren.²⁵²

Nadat er werd bepaald op welke panelen er een ingreep zou worden uitgevoerd,²⁵³ werden die van hun lijsten ontdaan en werd de behandeling op structurele wijze aangevat.²⁵⁴ Deze bestond in het opnieuw verlijmen van een aantal slecht gelijmde barsten, het weg nemen van oude nagels of nietjes op de boorden en langs

de barsten [afb. 117-120],²⁵⁵ en het opvullen van barsten en voegen.²⁵⁶ Talrijke kleine structurele onvolkomenheden werden met een houtsubstantie opgevuld en een aantal grotere structurele gebreken met stukken eikenhout [afb. 121].²⁵⁷

Er vond geen enkele ingreep plaats op oude structurele restauraties: die bleken destijds degelijk uitgevoerd te zijn. Wel waren ze zeer ingrijpend geweest. Zo werd op sommige plaatsen de drager verwijderd en de verlaag afgeschaafd om een gelijkmatig effen oppervlak te verkrijgen. Het wegnemen van deze oude interventies zou geen enkele zin hebben gehad, aangezien de drager verloren was en de picturale laag aan de zijkanten afgeschaafd. Dat is het geval bij paneel 11, waar een eikenhouten lat van 5 cm breedte werd ingevoegd ter hoogte van de centrale plank, bij paneel 5A, dat een belangrijke vierkante incrustatie vertoont ter hoogte van het hoofd van het personage achter de kardinaal, en bij paneel 12A, dat een oude incrustatie heeft in het bovendeel.

Voor de lijsten was een stratigrafische studie van de verlaag gepland en een eenvoudige conserveringsbehandeling: het fixeren van de polychromie, het retoucheren van een aantal lacunes en het aanbrengen van een bescherm laag op basis van was.²⁵⁸ De lijsten vertoonden

²⁵² De luiken bestaan telkens uit een aan beide zijden beschilderd paneel dat gevat is in de groef van de lijst. Deze heeft aan weerszijden een houten lat.

²⁵³ Panelen 1, 9, 11 en 12A.

²⁵⁴ Deze structurele behandeling gebeurt na het reinigen van de picturale lagen.

²⁵⁵ De met PVA gelijmde oude barst werd verzaagd met een fijne juwelierszaag van 0,3 mm, een operatie die door twee restauratoren werd uitgevoerd. Die stonden daarvoor aan weerszijden van het te behandelen rechtopstaand paneel, i.c. de panelen 1 en 8. De metalen elementen (nagels en nietjes) werden verwijderd met een holle beitel. De kop van de nagel werd eerst weggefreest en de rest in het hout werd er met een holle beitel uit gehaald.

²⁵⁶ De open voegen werden gelijmd met lijm van walvisvel: High Tack Fish Glue, Nederland Product, 50% dry material in water. Het werk werd op een tafel uitgevoerd.

²⁵⁷ Behandeling van de dragers door J.-A. Glatigny en E. Costa met de medewerking van A. Genbrugge en J. Graindorge.

²⁵⁸ Bijenwas (90%), Carnouba (7%), Ozocherite (3%) en white spirit.



[Afb. 118]

Paneel 8: opening van de slecht gelijmde oude voegen met een lamel. © Jean-Albert Glatigny.



[Afb. 119]

Paneel 8: na opening van de oude slecht gelijmde voegen; het detail toont opmerkelijk veel sporen van lijm op de snede van de voeg. © Jean-Albert Glatigny.



[Afb. 120]

Paneel 8: tijdens het verlijmen van de drager. © Jean-Albert Glatigny.



[Afb. 121]

Paneel 12A: detail van een lacune in de drager waarin een stukje eikenhout werd ingevoegd. © Jean-Albert Glatigny.

sporen van verschillende structurele aanpassingen en van diverse lagen polychromie. Vooral de vergulde gedeelten op de hellingen onderaan, die bedekt waren met bronzines met een somber en granuleus aspect, werden storend bevonden. In de eerste plaats is het hun functie om het licht gericht te weerkaatsen en op die manier tot een betere verlichting van het geschilderde oppervlak te genereren, wat de kwaliteit van het geschilderde ensemble ten goede komt. Daarom werd deze bronzinelaag hier verwijderd tot op de vorige vergulding, die toch veel meer oplicht.

De conservatie-restauratiecampagne had tot doel de schilderijen opnieuw als veelluik te laten functioneren door het herstellen van de harmonie tussen de picturale oppervlakken – twaalf op de voorzijden en zes op de keerzijden van de panelen. De dragers en de lijsten werden hersteld en de polychromie van de lijsten werd geconserveerd; waar nodig werd de laatste vergulding blootgelegd. Een uitgebreid team van restauratoren werkte intens samen om inzicht te krijgen in de complexe problematiek van deze reeks en om een bevredigend resultaat uit te werken.



[Afb. 122]

Rochusretabel (Nürnberg, Sint-Laurentiuskerk): geopende toestand. Foto: Buchkremer, Michael (2004.07) © Bildarchiv Foto Marburg.



[Afb. 123]

Rochusretabel (Nürnberg, Sint-Laurentiuskerk): details van centraal baldakijn met beeldengroep. Foto: Buchkremer, Michael (2004.07) / © Bildarchiv Foto Marburg.

Hypothetische reconstructie

Dominique Deneffe, Livia Depuydt-Elbaum, Christina Ceulemans

Dat de twaalf Rochusschilderijen bij aanvang ontworpen waren om deel uit te maken van een monumentaal altaarstuk is wel zeker.²⁵⁹ Over de originele vorm van het Rochusretabel tast men echter, bij gebrek aan geschreven of visuele bronnen, in het duister.

In de literatuur formuleerden A. Jansen en C. Van Herck, J. Maquet-Tombu, J. De Coo en M. Van der Velden elk hun eigen hypothese over de oorspronke-

lijke vorm van het Rochusretabel.²⁶⁰ Enkel de laatste weerhoudt de aandacht.

M. Van der Velden verwijst in haar studie van 2016 naar het laatgotische Rochusretabel in de Sint-Laurentiuskerk in Nürnberg [afb. 122 en 123] als prototype voor het Antwerpse Rochusretabel.²⁶¹ Dat zou ook in het midden een sculptuur van de heilige bevatten, met aan weerszijden twee registers met vier kleinere panelen die het beeld, zoals bij een kast, omsluiten. De vier bredere panelen zouden eronder naast elkaar zijn opgesteld. Op deze hypothese komen we later terug.

Welk type retabel/veelluik kan op basis van de resultaten van het gevoerde onderzoek worden voorgesteld?

²⁵⁹ Zie technische analyses. Reeds verondersteld door Van Lerijs 1855, p. 67: *Ces douze compositions étaient autrefois réunies*; Prims 1939, p. 225: 'de wonder samengestelde thans uit elkaar gebrachte altaartafeln'; Theunissen 1996, p. 104: ze behoorden vermoedelijk tot een snijaltaar waarvan het middendeel verloren ging; Muller 2016, p. 314: *framed by sculptural elements now lost*. Voor studies over eigentijdse Vlaamse retabels, zie Nieuwdorp 1993; D'Hainaut-Zveny *et al.*, 2005; De Boot en Schäfer 2007.

²⁶⁰ Jansen en Van Herck [1949] menen dat de schilderijen een polyptiek vormden die uit twee registers bestond, met beneden acht en boven vier panelen. Dat is evenwel niet verenigbaar met zes beschilderde keerzijden, zoals J. De Coo stelt, zie De Coo 1979, p. 89. De suggestie van Maquet-Tombu 1943 als zou het oorspronkelijk om drie aparte retabels zijn gegaan, wordt terecht afgewezen door dezelfde auteur, *ibid.*, en De Coo 1977, p. 114. Het eigen voorstel van De Coo gaat uit van een asymmetrische opstelling, waarbij geen rekening wordt gehouden met de chronologische volgorde van de taferelen. De Coo 1977, p. 114, afb. 77-78; De Coo 1979, p. 90 en 99.

²⁶¹ Van der Velde 2016, p. 52.

Vooreerst is het vrij zeker dat de geschilderde reeks van twaalf panelen compleet is, aangezien er geen hiaat is in de opvolging van de taferelen met het leven van de heilige. Na de restauratie van de Rochuspanelen in 2012 werd een eerste mogelijk reconstructie van het retabel geformuleerd. Dat zou uit drie boven elkaar geplaatste registers bestaan,²⁶² die telkens vier panelen bevatten. Op die manier ontstaat, bij het retabel in geopende toestand, een coherente lectuur van de taferelen uit het leven van de heilige [afb. 1]: ze begint bovenaan links en loopt over het bovenste register, daarna van links naar rechts over het middelste register en zo verder over het onderste. Ook met gesloten luiken [afb. 2] komen de semigrisailles met heiligen als een mooi geheel over, met zelfs een zekere hiërarchie: de patronen van de stad en de kerk, Onze-Lieve-Vrouw en Sint-Jacob, bevinden zich onderaan op de meest zichtbare plaats. Deze opstelling wordt ook ondersteund door de bevindingen van het materiaaltechnisch onderzoek.

De aan beide kanten beschilderde luiken zijn gevat in de groeven van de lijst en zijn dunner dan de panelen die geen beschilderde rugzijde hebben en waarvan de lijst voorzien is van een slag. Deze laatste dragen sporen van scharnieren die aansluiten bij de lezing van de taferelen.²⁶³ De geprofileerde lijsten waren, geheel volgens de gebruiken, aan de binnenzijde volledig verguld, alsook op de keerzijde rondom het tafereel en op de helling onderaan.

Een belangrijke vaststelling is dat de eerste acht schilderijen, in de bovenste twee registers, smaller zijn dan de vier van het onderste register.²⁶⁴ De kunstenaar heeft dit probleem vlot opgelost door ervoor te zorgen dat, op de keerzijde van de panelen, de binnenste cirkels van de ronde nissen waarin de figuren zitten, toch allemaal even groot zijn. Een belangrijke ontdekking is dat enkel de vier smallere zijluiken onder de semigrisailles voorzien zijn van een zwarte uniforme verflaag tussen twee witte preparatielagen.²⁶⁵ Toch wijzen de resultaten van het dendrochronologisch onderzoek voor de twaalf panelen in de richting van hetzelfde lot.²⁶⁶ Tijdens het technisch onderzoek werd dan als de meest aannemelijke hypothese gesteld dat er een wijziging in de opzet van het initiële project had plaatsgevonden.²⁶⁷ Het zou betekenen dat de oorspronkelijk zwarte vlakken op de keerzijden van de kleinere panelen bovenaan bedoeld waren geweest om beschilderd te worden met

wapenschilden,²⁶⁸ spreuken of deviezen, met dan onderaan, op de bredere luiken, de semigrisailles *Onze-Lieve-Vrouw met Kind* en *De heilige Jacobus de Meerdere*. Deze hypothese lijkt vanuit esthetisch standpunt niet zo evident. Omdat retabels doorgaans gesloten bleven, tenzij op kerkelijke feestdagen, mogen we veronderstellen dat de heilige Rochus ook op de keerzijde van het retabel moest verschijnen; hij is voorgesteld in een tondo op het eerste zijluik bovenaan links. Tenzij zijn houten beeltenis in een centrale structuur permanent te zien was.

In het kader van dit onderzoek werd er geopperd dat de aanwezigheid van twee formaten in de richting wijst van een Rochusretabel dat in twee fases tot stand is gekomen. Dit gegeven lijkt dan weer te worden tegengesproken door het feit dat de levenscyclus van de heilige in zijn geheel is uitgedacht, als een beeldverhaal bij de geschreven bron, met een logische volgorde die gespreid is over de twaalf panelen, van Rochus' geboorte tot zijn dood. Deze cyclus werd blijkbaar ook door één hand snel aangezet in een schetsmatige ondertekening. Wel kan de invulling van de keerzijden in twee bewegingen zijn gerealiseerd, waarbij het duidelijk is dat de grotere panelen onderaan – de panelen met het complete motief – eerst aan de beurt kwamen. Werd daarna pas besloten de oorspronkelijk zwart geschilderde oppervlakken van de bovenste luiken niet te vullen met bijvoorbeeld wapenschilden maar met dezelfde semigrisailles met heiligenfiguren in tondi, ook al dwong deze keuze de schilder om creatief om te springen met de beperktere ruimte?

Dat nieuwe concept voor de keerzijden met semigrisailles met heiligen over de volledige hoogte van het retabel heeft misschien te maken met het zoeken naar een geschikt ontwerp voor een hoog retabel tegen de relatief smalle wand van de kapel (met een max. breedte van 3,67 m).

Toch blijft het vreemd dat een vrij beperkt project met een duidelijk iconografisch programma tijdens de uitvoering aan dergelijke wijzigingen onderhevig is geweest.

Voor het functioneren van het geheel stelt M. Van der Velden een optie voor die steunt op de gelijkens met het retabel van Nürnberg [afb. 122-123]. Hierbij wordt ervan uitgegaan dat een beeld van de heilige Rochus ook in de Sint-Jacobskerk een rol speelde in de opstelling van de schilderijen. Het middeleeuwse cultusbeeld met baldakijn, vermeld in een kerkrekening uit de jaren 1485-1486, zou het centrale deel van een nieuw retabel voor de pas gebouwde Rochuskapel

²⁶² Depuydt-Elbaum 2012.

²⁶³ Zie 2.7.1. (De lijsten) Constructie.

²⁶⁴ De eerste acht panelen: 65-67,7 cm; de laatste vier: 76,4-78,9 cm; de hoogte ervan blijft dezelfde: 106-108 cm.

²⁶⁵ Zie 2.6. De keerzijden.

²⁶⁶ Zie 2.1. Drager.

²⁶⁷ Zie 2.6. De keerzijden.

²⁶⁸ Zie 2.6. De keerzijden.



[Afb. 124]

Hypothetische reconstructie 1 (open retabel). Werkdocument (Dominique Deneffe).



[Afb. 125]

Hypothetische reconstructie 1 (gesloten retabel). Werkdocument (Dominique Deneffe).

hebben opgesmukt.²⁶⁹ Onder de sokkel van het beeld zou zich mogelijk een paneel hebben bevonden met de boodschap voor de gelovigen, in sierletters, dat iedereen die tot de heilige Rochus bidt, van de pest gespaard zou blijven – een essentieel gegeven voor zijn cultus. Daarbij vormen de luiken van de twee bovenste registers als het ware een omslag rond het beeld en sluiten ze ook het geïntegreerde baldakijn en de voetsteun met het tekstpaneel eronder af. De bredere panelen van het derde register zouden onderaan aan weerszijden toeklappen op de twee middelste panelen.

Zoals het oudere Nürnbergse Rochusretabel zijn dit type retabels ontstaan uit gotische baldakijnretabels, waarvan de oudste van rond 1400 dateren. Een mooi voorbeeld van een kleinere versie is het *Torenretabel met scènes uit de kindsheid van Jezus* (Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, inv. MMB.0002), Zuidelijke Nederlanden, circa 1395, dat op een groter retabel gemonteerd stond.²⁷⁰

Als we de hypothetische reconstructie toetsen aan de locatie in de Sint-Rochuskapel, moeten we rekening

houden met een totale hoogte voor het retabel van ongeveer 3,24 m; de breedte van het centrale deel met beeldhouwwerk schommelt tussen 1,40 en 1,50 m. Er blijft nog ruimte aan de beide kanten vrij voor de twee panelen, waarbij de buitenste iets schuin dienden opgesteld te worden. Bij het retabel van Nürnberg is de achterkant van de eenzijdig beschilderde panelen ook onbeschilderd, naakt hout.²⁷¹ De resultaten van de hier uitgevoerde studie hebben echter aangetoond dat deze optie niet houdbaar is omdat de zes middelste panelen duidelijk tot een vast gedeelte en de zes buitenluiken tot een articulerend gedeelte behoren. Het probleem van het breedteverschil tussen de panelen blijft bestaan.

Gesteld dat er inderdaad een centraal element, zoals een cultusbeeld onder een baldakijn of een gebeeldhouwd retabelstuk, aanwezig was, dan kan het levensverhaal van de heilige Rochus zich chronologisch ontplooiën aan weerszijden van links naar rechts over twee registers [afb. 124-125]. Het begint links bovenaan met de jeugd van de heilige en zijn mirakels, tot hij zelf besmet raakt met de pest. Het derde register bestaat uit de vier bredere schilderijen, die in het verlengde van de sokkel van het beeld of de beeldengroep als een predella op het altaar rusten, met de scènes vanaf de zieke Rochus die zich terugtrekt in het bos, zijn genezing, tot zijn gevangenneming en dood.

²⁶⁹ Bij het Rochusretabel van Nürnberg bevond zich een relikw van de heilige onderaan in de buste van paus Fabianus. Over het bestaan van een relikw of een reliekschrijn in de Sint-Jacobskerk bleven er wat betreft de periode waarin de luiken tot stand kwamen geen gegevens bewaard. Later werd er wel een grote relikw verworven, namelijk een deel van de rib van de heilige, zie *Acta sanctorum mensis Augustus* 1739, p. 441: "pars quaedam spinæ dorsi S. Roch". Daarvoor werd een nieuw reliekschrijn gemaakt, zie Van Lerius 1855, p. 64.

²⁷⁰ Lapaire 1969; Lapaire 1972; Masschelein-Kleiner et al. 1994-1995, p. 90. In verband met het Antwerpse *Torenretabel met scènes uit de jeugd van Jezus*, zie Stroo 2009, p. 83-123.

²⁷¹ Van der Velden 2016, p. 51.



[Afb. 126]

Legende van het leven van de heilige Dymfna. © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, fotograaf Paul Hermans.

Een nauwkeurige observatie van de perspectief in de werken sluit hier wel bij aan. Bij de taferelen aan de binnenzijden van de polyptiek bemerken we zowel een continuïteit in de lectuur van de scènes als een symmetrie in de linker- en rechterluiken. In het bovenste register is deze continuïteit op de vier panelen aanwezig in de hemelpartijen en in de vluchtlijnen die allemaal naar het centrum convergeren. Voor het centrale register geldt die continuïteit op het niveau van de hemel en dat centrale vluchtpunt enkel voor de twee paar panelen rechts en links. De architecturale elementen die op de twee centrale panelen geschilderd zijn, zouden misschien wel overeen kunnen stemmen met een centraal verloren element. Wat het onderste register betreft, kan men stellen dat de scènes qua tekening op een meer onafhankelijke manier werden bedacht. Er werden picturale veranderingen doorgevoerd om een band te creëren tussen de panelen, en dit per paar. Dat is zichtbaar in de harmonische uitvoering van de hemelpartijen en de architectuur. Als het retabel gesloten is, verschijnen in het bovenste register de voorstellingen van de heilige Rochus (1B) en de heilige Hiëronymus (4B). Ze kijken naar beneden. De richting van hun blik is coherent. Die is als het ware gericht op de twee heiligen in het centrale en onderste register. De blik van de heilige Adrianus (5B) en de heilige Genoveva (8B) verloopt in horizontale richting. Die van de heilige Adrianus is op het centrum gericht, die van de heilige Genoveva op de vlam van haar kaars. De blik van de Onze-Lieve-Vrouw

met Kind (9B) en die van de heilige Jacobus de Meerdere (12B) tot slot is meditatief. Onze-Lieve-Vrouw aanschouwt haar Kind en Jacobus is in zijn lectuur verzonken.

Enkele bestaande veelluiken met heiligenlevens kunnen misschien een licht werpen op de oorspronkelijke opstelling en het functioneren van het Rochusveelluik.

De Rochusreeks kadert in de interesse van de vele laatmiddeleeuwse broederschappen en gilden om hun altaren te versieren met retabels waarop de belangwekkende scènes uit het leven van de vereerde patroon werden voorgesteld. De meeste panelen van dergelijke geschilderde ensembles doen of deden dienst als zijluiken van een centraal (al dan niet gebeeldhouwd) retabelstuk met één belangrijke of meerdere kleinere scènes, die soms zelfs herhaalden wat op de zijluiken al was voorgesteld. Een mooi voorbeeld – al ontbreekt het centrale element – is het veelluik van net voor 1483, met de *Legende van de heilige Ursula* door de gelijknamige meester.²⁷² De vorm van de panelen verwijst naar het uitzicht van een rechthoekig retabel met opstaand smaller bovenstuk. De 25 panelen met de *Legende van de heilige Rumoldus*, bestemd voor de Sint-Romboutskathedraal te Mechelen, vormen een

²⁷² Bewaard in het Groeningemuseum, Brugge (inv. 0000.GRO1542.I-1545.I).



[Afb. 127]

Retabel van de heilige Joris van Cappadocië, Keulen. © Rheinisches Bildarchiv Köln.

andere belangrijke reeks.²⁷³ Ze worden toegeschreven aan het Brusselse atelier van Colijn de Coter en waren bestemd om de wand boven het koorgestoelte te bekleden. Een navolger van deze meester zou de zijluiken met episodes uit het leven van de heilige Laurentius van Bocholt hebben geschilderd; die luiken werden na een ingrijpende restauratie aangepast aan een later Antwerps Mariaretabel.²⁷⁴ Uit 1501-1504 dateert het altaarstuk *Legende van het leven van de heilige Dymfna*, dat Goossen van der Weyden²⁷⁵ vervaardigd zou hebben voor de norbertijnenabdij van Tongerlo [afb. 126]. Typisch voor al deze voorbeelden is de gedetailleerde voorstelling van de taferelen uit het leven van de heilige, waarbij één tafereel op de voorgrond treedt, terwijl zich op de achtergrond secundaire scènes afspelen. De twaalf grote panelen die het leven van de heilige Rochus uitgebreid en zonder hiaat in beeld brengen, sluiten goed aan bij deze oudere voorbeelden, al werden ze iconografisch nog veel meer uitgewerkt als een draaiboek van een specifieke levensbeschrijving. Ze vormen wellicht de meest volwaardige en oudste geschilderde cyclus van het leven van deze pestheilige in de schilderkunst van de Nederlanden.

Bij de beschrijving van de panelen met de *Legende van de heilige Ursula* uit het Groeningemuseum is er sprake van twee 'deuren', elk bestaand uit vier afzonderlijke panelen die aan beide kanten beschilderd zijn, en bovenaan twee smallere paneeltjes met de voorstelling van de Kerk en de Synagoge, ook aan weerszijden beschilderd. Op de keerzijde staan in grisaille de evangelisten en de westerse kerkvaders en, op de smallere bovenluiken, de Engel en Maria van de Annunciatie.

Het type retabel is dus af te leiden uit de vorm van de 'deuren', namelijk een rechthoekige bak met een smal rechthoekig bovenstuk waarop de kleine paneeltjes sloten. De luiken van de Rochusreeks kunnen niet sluiten op een beeldhouwd middenstuk en zitten niet in een 'deur' maar elk afzonderlijk in een lijst zodat ze afzonderlijk kunnen articuleren.

Interessanter is de vergelijking met de *Legende van het leven van de heilige Dymfna*. Hier gaat het eveneens telkens om rechthoekige panelen waarvan slechts een deel aan weerszijden beschilderd is. De panelen met één beschilderde zijde worden tot het 'centrale stuk' gerekend. Ook hier zijn de keerzijden beschilderd met heiligenfiguren in grisaille.²⁷⁶

Dit voorbeeld geeft aan dat het ook mogelijk is dat het Rochusveelluik op zichzelf gefunctioneerd heeft, zonder cultusbeeld of beeldhouwd retabel. Hetzelfde geldt voor het *Retabel van de heilige Joris van Cappadocië*, in Keulen, van de Meester van de Georgslegende in het Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Sammlung Ferdinand Franz Wallraf. WRM 0114-0118) [afb. 127]. Het dateert van 1460-1465 en is ook voor de Keulse schilderkunst atypisch te noemen. In geopende toestand heeft het werk geen compositorisch of inhoudelijk centraal middendeel. Zo wordt het een zuivere beeldvertelling zonder een centraal element dat tot verering oproept. In beide vernoemde voorbeelden speelt het levensverhaal van de heilige zich wel af op twee registers, terwijl het bij Rochus in drie registers, dus meer in de hoogte, werd uitgewerkt.

²⁷³ Zie Périer-D'leteren 1993, nr. 12, p. 90, laatste dossier KIK 2017.13405. KIK, foto KN912.

²⁷⁴ Nieuwdorp 1993, cat. nr. 12, p. 84-93.

²⁷⁵ Phoebus Foundation.

²⁷⁶ Dit retabel wordt momenteel gerestaureerd en onderzocht, waardoor er voorlopig nog geen verdere gegevens met betrekking tot de aanwezigheid van scharnieren of de afwerking van de rugzijde van de centrale panelen beschikbaar zijn.

Gesteld dat het Rochusretabel zo was opgehangen aan de muur, dan moeten de luiken ook bovenaan makkelijk te openen en te sluiten zijn geweest, mogelijk met een lange stok die ergens achter kon haken. De lijsten zijn origineel en allemaal fijn afgewerkt. Buiten de scharnieren zijn er echter geen duidelijke sporen van bevestiging aan een andere structuur. In het licht van deze gegevens moet ook de vraag worden gesteld of het noodzakelijk op het altaar was aangebracht. Bleef die plaats niet voorbehouden voor het cultusbeeld, het oude exemplaar of een nieuwe sculptuur? In dat geval zouden de narratieve luiken ook tegen de westwand van de kapel gehangen kunnen hebben, waardoor het levensverhaal van de heilige Rochus zijn eigen plaats kreeg ter aanvulling en als vis-à-vis van het cultusbeeld. Deze laatste hypothese valt echter ook moeilijk te verifiëren; de lichtinval van links op de buitenluiken zou een hint kunnen zijn maar is geen sluitend bewijs.

De aanwezigheid en het uitzicht van een centraal gebeeldhouwd gedeelte is onbekend. Het zou ook een vorm kunnen hebben gehad die een verbreding van de panelen onderaan vereiste om het geheel mooi te kunnen omlijsten. De keuze voor tondi op de keerzijde is weliswaar niet exclusief maar toch vrij zeldzaam voor deze periode. Zoals vermeld treffen we ze ook aan bij Jheronimus Bosch²⁷⁷ en in een werk van Bernard van Orley, met name het schilderij van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Brugge. De zoektocht naar de oorspronkelijke opstelling is duidelijk nog niet ten einde.

²⁷⁷ Zie De keerzijden.

De kerk Onze-Lieve-Vrouw van de Zavel in 1517

Christina Ceulemans

Op het derde schilderij uit de reeks [afb. 128] wandelt de heilige Rochus door een stadspoort en komt aan bij een gotische kerk, waar zich langs de noordzijde van het koor en het transept – als we ervan uitgaan dat het gebouw correct georiënteerd is – een omheind kerkhof bevindt. Vooraan rechts staat een duidelijk door de renaissance geïnspireerd bouwwerk dat volgens de legende moet worden beschouwd als het hospitaal van de stad Aquapendente.

Na vergelijking met de vroege iconografie van de kerk Onze-Lieve-Vrouw van de Zavel en de situering van de woning van de familie Thurn en Tassis valt op dat zowel de inplanting van de gebouwen als het uitzicht van de kerk grote gelijkenissen vertonen met die op het derde tafereel van de Rochusreeks uit de Sint-Jacobskerk. Door de weergave van de perspectief ligt de hoek tussen koor en noordtransept van het kerkgebouw buiten het gezichtsveld. De zware westertoren op het schilderij lijkt het resultaat te zijn van een artistieke vrijheid.

De kunstenaar heeft op synthetische wijze de aankomst van de heilige in Brussel geschetst door enkele markante bouwwerken te citeren zoals, naast de kerk en het hotel van Thurn en Tassis, een stadspoort. Ook op de gravure van 1615 [afb. 129] bevindt zich in de achtergrond links een stadspoort, die mogelijk de poort van de Koudenberg voorstelt in de nabijheid van het gelijknamige Paleis.

In 1304¹ werd een terrein dat in één woord als begraafplaats, door het Brusselse Sint-Janshospitaal aan de Grote Kruisbooggilde geschonken om er een kapel op te richten ter ere van Onze-Lieve-Vrouw. Interessant is dat de parochiale rechten op de kapel en de begraafplaats aan het kapittel van Sint-Michiel en Sinte-Goedele toebehoorden, dat dus ook de rechten op begravenissen kon innen. De paramenten voor het begrafenisritueel werden door de Kathedraal zelfs uitgeleend aan de Zavelkerk. Buiten de zieken van het Sint-Janshospitaal mocht er niemand op het kerkhof begraven worden, tenzij wie er formeel om gevraagd had. De aanwezigheid van het kerkhof vormde in de zestiende eeuw een groot probleem in de drukbevolkte wijk zodat er naar een nieuwe locatie voor teraardebestellingen moest worden gezocht. Die werd pas in 1704 gevonden, op de plaats genaamd Montserrat.

De begraafplaats is bijzonder natuurgetrouw weergegeven; de begrafenissen zijn in volle gang, met monniken



[Afb. 128]

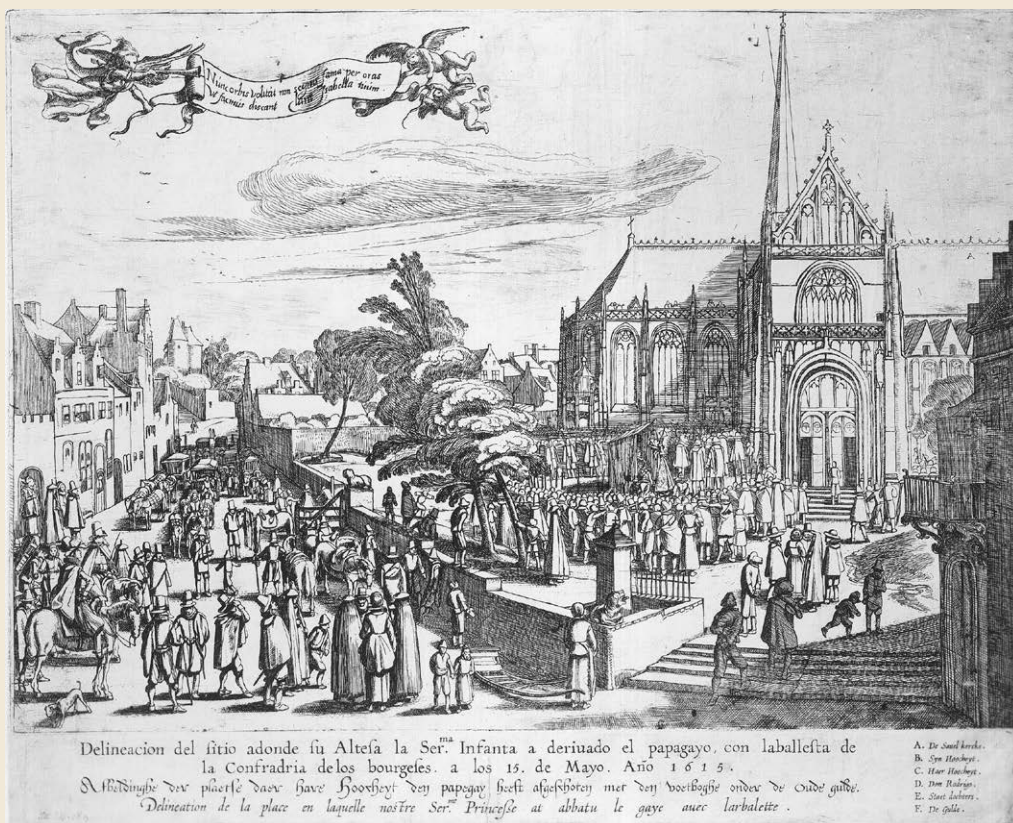
Detail uit *Rochus geneest pestlijders in het gasthuis van Aquapendente (3)*. X050138.

als grafdelvers – misschien alexianen of cellenbroeders² uit het nabije klooster – die een kist ter aarde laten, lege draagberies, terwijl een stoet van kanunniken in witte albe met het pelsje of *almuis* op het hoofd de kerk verlaat langs het noordportaal; in de processie worden ze voorafgegaan door enkele zusters, mogelijk augustinessen van het hospitaal, en rouwenden met lange kaarsen. Aan de westkant van het noordtransept bevindt zich een klein oratorium waarin een man zittend is voorgesteld.

Vooraan zien we een fantasierijk uitgewerkt gebouw op de locatie van het hotel van de familie Thurn en Tassis. Bij zijn aankomst bij de woning wordt Rochus ontvangen door een rijk uitgedoste oudere man in een groene tabbaard met bonten kraag; uit zijn open geldbeurs puilen papieren documenten. In de woning staat een tweede man met de rug naar de toeschouwer maar met het gezicht in profiel. Hij is gekleed in een gele paltrok, eveneens met een bonten kraag, en draagt ook een grote lederen beurs aan de gordel. Opvallend is dat vooral voor dit tafereel er een aantal belangrijke wijzigingen in de onderliggende tekening opvallen: zo

2 De Alexianen hadden vanaf de 14de eeuw een klooster buiten de eerste omwallingen van de stad Brussel. De Alexianenstraat bestaat nog steeds en leidt rechtstreeks naar de grote Zavel. Men kan dus aannemen dat de broeders instonden voor het begraven van de pestdoden op de begraafplaats van de O.-L.-Vrouw van de Zavelkerk.

1 Vanrie 2004, p. 24.



[Afb. 129]

Gravure, Aartshertogin Isabella schiet de vogel op het schuttersfeest van het Groot Serment op 15 mei 1615 op de Zavel te Brussel, 1615, papier (Brussel, KBR). B223313.

verschijnen twee personages op de trappen van het gasthuis en ontbreekt de man in gele tabbaard in het ontwerp.³

Franciscus van Tassis,⁴ organiseerde samen met zijn broer Janetto voor keizer Maximiliaan I een postdienst tussen de Nederlanden, Bourgondië, Oostenrijk en Spanje. Hij vestigde zich rond 1496 in Mechelen en werd achtereenvolgens in 1501 tot postmeester aangesteld en in 1505 tot verantwoordelijke van de post voor de Nederlanden. In 1512 ontving de familie de adellijke erfelijke titel van paltsgraaf. Franciscus verhuisde naar Brussel en in 1516 benoemde Karel V hem tot hoofdpostmeester en stelde de post nu ook open voor particulieren. Toen duidelijk werd dat Franciscus niet lang meer zou leven werd zijn neef Jan Baptista naar Valladolid ontboden voor een benoeming tot post- en koeriermeester (30 november 1517). Franciscus overleed tussen 30 november en 20 december 1517, datum waarop Jan Baptista door de Keizer werd benoemd.

Van Franciscus bestaat niet alleen een geschilderd portret, er is ook de bekende reeks wandtapijten met de *Legende van O.-L.-Vrouw van de Zavel* die rechtstreeks met zijn persoon in verband wordt gebracht.

Op het derde en vierde stuk van de reeks wordt hij herhaalde malen afgebeeld.⁵ De wandtapijten zijn gedateerd 1518, dus één jaar na de Rochustaferefen. Onder meer op het gebied van decoratieve vormtaal, zoals de hoornen des overvloeds en festoenen, de opbouw van de compositie in een open architectuur, zijn er tussen beide artistieke creaties gelijkenissen te vinden. Of er ook daadwerkelijk een relatie bestond tussen Franciscus van Thurn en Tassis en die andere Duitse familie die met de reeks in verband wordt gebracht, de familie Imhoff uit Nürnberg, kon niet worden bewezen.

Wil de kunstenaar hier een beeld schetsen van een telg van de familie Imhoff die Antwerpen verlaat om een dagreis later in Brussel aan te komen en zijn opwachting te maken bij zijn landgenoten, voor wie hij af en toe een postpakketje meenam op zakenreis? Dit paneel doet alleszins de historische realiteit oplichten tot een concreet en herkenbaar gebeuren en verbindt het geschilderde retabel uit Antwerpen nog sterker met de stad Brussel, een band die ook in de *Legende van Onze-Lieve-Vrouw van de Zavel* wordt beklemtoond.

³ Zie bijdrage Livia Depuydt.

⁴ Behringer 1992, p. 21-42.

⁵ De Meûter en Périer-D'leteren 2015; Bucken en De Meûter 2019, p. 224-231.

Conclusie

Christina Ceulemans

Het veelluik *Het leven van de heilige Rochus* uit de Sint-Jacobskerk in Antwerpen is uit meer dan één oogpunt merkwaardig te noemen.

Vooreerst is het een gaaf ensemble met een verhaal-lijn die tot in detail het leven van de pestheilige weergeeft volgens een scenario dat helemaal overeenkomt met een Middelnederlandse vertaling van de oorspronkelijk *Acta breviora* van rond 1485, een tekst waarover de opdrachtgever dus kon beschikken.

De kapelmeesters van de Rochuskapel, die in 1502-1504 was gebouwd als derde zuidelijke zijkapel van de Sint-Jacobskerk, komen als eerste in aanmerking om de bestelling te hebben geplaatst, al kan de impuls of extra sponsoring gegeven zijn door de familie Imhoff, nijvere handelaars uit Nürnberg die onder meer in Antwerpen actief waren. Door hun contacten in Venetië werden zij grote promotoren van de devotie tot de heilige Rochus waarvoor ze rond de jaren 1485-1490 een retabel lieten oprichten in hun familiekapel in de Sint-Laurentiuskerk van hun thuisstad. Dit werk vormde duidelijk de inspiratiebron voor de Antwerpse Rochusreeks.

Zowel op het eerste paneel, met de geboorte, als op het laatste schilderij, met de dood van de heilige, staat de datum 1517. Het is niet uitgesloten dat de grote pestepidemie van 1515 de onmiddellijke aanleiding was voor de bestelling van de schilderijen.

De schilderijen zijn uitgevoerd met materialen en technieken die in de Zuidelijke Nederlanden in gebruik waren in de late vijftiende en in de eerste helft van de zestiende eeuw. Het hout is afkomstig uit het Balticum; uit de dendrochronologische analyse blijkt dat de kapdatum van de onderzochte panelen na 1505 valt, en dat ze waarschijnlijk tot eenzelfde lot behoord hebben. De acht panelen van de twee bovenste registers zijn smaller dan de vier van het onderste register. Ze beschikken allemaal over hun originele lijsten. Vreemd is de zwarte laag die alleen op de vier smallere buitenluiken aanwezig is; in principe waren ze zo voorbereid om met een opschrift of een wapenschild te worden versierd. Uit het technologische onderzoek blijkt ook dat de ondertekening mogelijk door één kunstenaar snel en schetsmatig werd uitgevoerd met een droog medium. Het gebruik van onder meer het dure azuriet wijst erop dat de bestelling veel heeft gekost.

De kunstenaar – al valt niet uit te sluiten dat bij de uitvoering meerdere schilders betrokken waren – schilderde niet in de stijl die toen in de Scheldestad gangbaar was, namelijk het Antwerpse maniërisme met zijn

bewegelijkheid en gezochte poses. Heel wat elementen, ook op iconografisch gebied, vertonen meer gelijkenis met een Brussels atelier. Zo sluit de reeks aan bij enkele werken die worden toegeschreven aan de Meester van de heilige Michael, die in de directe omgeving van Bernard van Orley wordt gesitueerd. In het eerste decennium van de zestiende eeuw waren naast vader Valentijn ook de zonen Everaert en Bernard van Orley in het atelier werkzaam. Zoals andere Brusselse meesters trok Valentijn in 1515 naar Antwerpen; Everaert volgde in 1517. De voorstelling van een typisch Brusselse locatie, de Onze-Lieve-Vrouw-ter-Zavelkerk, maar ook de uitgesproken renaissance-elementen in de architectuur en sculpturale details, evenals de composities passen in de geest van het atelier van Van Orley. Voorts zijn er invloeden te bespeuren van het opkomende protestantisme, dat via de Duitse handelaren in de Scheldestad werd verspreid en waar de familie Van Orley interesse voor toonde, wat later tot een veroordeling leidde. De onconventionele houding van de zogende Onze-Lieve-Vrouw doet denken aan gravures van Albrecht Dürer, die zijn moeder ettelijke malen in die pose model liet staan voor de Heilige Maagd. Maar ook met Lucas Cranach de Oudere zijn er overeenkomsten in de sobere grisailles van zijn *Torgauer Altar* in Frankfurt.

Voor de volledigheid moeten archiefdocumenten vermeld worden die gegevens verstrekken over een andere kunstenaar, Hendrik van Wueluwe, die in 1517 deken werd van het Antwerpse Sint-Lucasgilde en bestuurder van het altaar van de heilige Rochus in de Sint-Jacobskerk. Hij werd er in 1533 begraven. Ook al wijzen deze elementen in zijn richting, bij gebrek aan bekende werken van zijn hand blijft deze piste te vaag om Van Wueluwe aan de reeks te verbinden.

Bij het voorbeeld van het Rochusretabel van Nürnberg sluiten de luiken als kastdeuren rond het centrale baldakijn waaronder Rochus met de engel staat opgesteld. Dergelijke articulatie van de luiken is niet mogelijk in het geval van het ensemble uit de Sint-Jacobskerk. De materiaaltechnische aspecten geven aan dat de aan weerszijden beschilderde luiken minder zwaar zijn en dat ze scharnieren op de dikkere panelen met een ruwe achterkant (die niet bedoeld was om zichtbaar te zijn); dit onderscheid wordt ook bevestigd door het uitzicht van de oorspronkelijke lijsten.

In 1485 stond er een gepolychromeerd houten Rochusbeeld in de kerk. Werd dit beeld hergebruikt in de nieuwe kapel en werden de luiken er langs weerszijden aan toegevoegd als een eigentijdse aanvulling? Of moeten we, naar het voorbeeld van andere polyp-tieken met heiligenlevens, de hypothese overwegen dat het hier om een retabel met een doorlopende opeenvolging van taferelen uit de vita ging, zonder centraal element. In dat geval kunnen de drie registers boven elkaar gehangen hebben tegen de westwand van de

Rochuskapel als iconografische aanvulling tegenover het cultusbeeld van de heilige Rochus.

Bij de Beeldenstorm werden vooral de onderste panelen beschadigd, maar het grootste deel van de picturale laag, zeker van de binnenzijden, bleef redelijk goed bewaard. Het werk werd ook vrij vroeg gerestaureerd en bleef een impact hebben op andere kunstenaars, wat blijkt uit een aan Otto van Veen toegeschreven paneel uit de vroege zeventiende eeuw dat rechtstreeks composities en details uit het oude retabel overneemt. In 1658 werd het veelluik ontmanteld en vervangen door een nieuw barokaltaar. In 1769 beschrijft Jean-Baptiste Descamps de twaalf panelen als losse schilderijen. Zoals in vele andere voorbeelden hingen de schilderijen met de beschilderde zijde naar de muur, zodat deze meer schade opliepen en ook minder vaak werden gerestaureerd. In latere tijd werden ze dan weer afzonderlijk opgesteld in drie kapellen waardoor de samenhang van het geheel verloren ging.

Dankzij de sponsoring van het Fonds Baillet Latour kon de reeks in het KIK onderzocht, geconserveerd en gerestaureerd worden. Deze bijdrage wil de bijzondere kenmerken van dit topwerk van de Vlaamse Gemeenschap opnieuw onder de aandacht brengen, in de hoop dat ooit een adequate opstelling in de Sint-Jacobskerk de reeks in haar oude luister zal herstellen.

Referenties

Acta sanctorum mensis Augustus 1739

Acta sanctorum mensis Augustus. Ex Latinis & Graecis, aliarumque gentium monumentis, servata primi genia collecta, veterum Scriptorum phrasi: collecta, digesta, commentariisque & observation. illustrata a Joanne Bapt. Sollerio, Joanne Pinio, Guilielmo Cupero, Petro Boschio P.M., Tomus III. Quo dies decimus tertius, decimus quartus, decimus quintus, decimus sextus, decimus septus, decimus octavus, decimus nonus continentur, Antwerpen, 1739.

Antwerpen 1935

Tentoonstelling van kunstwerken uit Antwerpsche verzamelingen: catalogus, met medewerking van J. Muls (tent. cat., Antwerpen, stad Antwerpen, Stedelijke feestzaal, 10 aug.-22 sept.), 2de reeks, Antwerpen, 1935.

Antwerpen 1948

Tentoonstelling kerkelijke kunst: catalogus (tent. cat., Antwerpen, stedelijke feestzaal, 16 okt.-15 nov. 1948), Antwerpen, 1948.

Antwerpen 1955

Antwerpens gouden eeuw: kunst en cultuur ten tijde van Plantin. Catalogus (tent. cat., Antwerpen, stedelijke feestzaal, 13 aug.-2 okt. 1955), Antwerpen, 1955.

Aschenheim 1907

C. Aschenheim, *Rochus*, in U. Thieme en F. Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler*, 1, 1907, p. 270.

Aschenheim 1909-1910

C. Aschenheim, *Der Rochusaltar der Jakobskirche zu Antwerpen. Ein Beitrag zur Geschichte der flämischen Malerei des 16 Jhs.*, in *Die christliche Kunst*, 6, München, 1909-1910, p. 169-182.

Aschenheim 1910

C. Aschenheim, *Der italienische Einfluss in der vlämischen Malerei der Frührenaissance*, Straatsburg, 1910.

Baillie, Hillam en Briffa 1985

M.G.L. Baillie, J. Hillam en K.R. Briffa, *Re-Dating the English Art-historical Tree-ring Chronologies*, in *Nature*, 315, 1985, p. 317-319.

Baudouin 1993

F. Baudouin, *Antverpia Pictorum Nutrix. Over het ontstaan van de Antwerpse schilderschool*, in *Van Bruegel tot Rubens: de Antwerpse schilderschool 1550-1650* (tent. cat., Keulen, Wallraf-Richartz-Museum/Antwerpen, Koninklijk Museum voor

Schone Kunsten/Wenen, Kunsthistorisches Museum), Antwerpen, 1993, p. 9-15.

Bolle 2005

P. Bolle, *Saint Roch de Montpellier, doublet hagiographique de saint Raco d'Autun. Un apport décisif de l'examen approfondi des incunables et imprimés anciens*, in *Scribere sanctorum gesta. Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Philippart*, E. Renard, M. Trigalet, X. Hermand en P. Bertrand (red.) (*Hagiologia. Études sur la sainteté en Occident / Studies on Western Sainthood*, 3), Turnhout, 2005, p. 525-572.

Bolle 2006

P. Bolle, *Saint Roch, une question de méthodologie*, in *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto: Incontro di Studio*, A. Rigon en A. Vauchez (red.) (*Subsidia hagiographica*, 87), Brussel, 2006, p. 9-56.

Bonde, Tyers en Ważny 1997

N. Bonde, I. Tyers en T. Ważny, *Where does the Timber come from? Dendrochronological Evidence of the Timber Trade in Northern Europe*, in A. Sinclair, E. Slater en J. Gowlett (red.), *Archaeological Sciences 1995, Proceedings of a conference on the application of scientific methods to Archaeology* (Oxford Books Monography Series, 64), Oxford, 1997, p. 201-204.

Boni [1953]

A. Boni, *Antwerpens roem: St. Jacobskerk. Een kultur-historische schets van Antwerpen en Sint Jacobskerk in de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw*, Antwerpen, [1953].

Born en Martens 2012

A. Born en M. P. J. Martens, *Goossen van der Weyden and the Transmission of the Rogeresque tradition from Brussels to Antwerp*, in Rogier van der Weyden in Context, *Proceedings of Symposium XVII* (Leuven, November 2009) (*Underdrawing and Technology in Painting. Symposium*, 18), Parijs/Walpole, MA, 2012, p. 340-351.

Bral et al. 1997

G.J. Bral, J.F. Dröge, P.M.C.I. Malcot, J.M.L. Van den Nieuwenhuizen en S.P.M. Peters, *Bouwhistorisch onderzoek Sint-Jacobskerk Antwerpen*, Antwerpen, 1997.

Brinkman en Kemperdick 2005

B. Brinkman en S. Kemperdick, *Deutsche Gemälde im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt am Main*, 5, heruitg. H. Beck en J. Sander, Mainz am Rhein, 2005, p. 204-225.

Burckhardt 1842

J. Burckhardt, *Kunstwerke der Belgischen Städte*, Düsseldorf, 1842.

Bücken en De Meüter 2019

V. Bücken en I. De Meüter (red.), *Bernard van Orley* (tent. cat., Paleis voor Schone Kunsten Brussel (BOZAR), 20 febr.-26 mei 2019), Brussel, 2019.

Conway, Borenius en Kenderick 1927

M. Conway, T. Borenius en A.F. Kenderick, *Catalogue Loan Exhibition Flemish and Belgian Art* (tent. cat., Londen, Burlington House, 1927), Londen, 1927.

Currie en Allart 2012

C. Currie en D. Allart, *The Brueg(H)el phenomenon: paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger, with a special focus on technique and copying practice* (*Scientia Artis* 8), Brussel, 2012.

Cyprianus 1921

Cyprianus, *Leven van den heilige Rochus: uit verschillende werken zoo nauwkeurig mogelijk samengesteld, gevolgd door een litanie en verschillende gebeden ter ere van de heilige*, Leiden, 1921.

Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer 1905

Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Königlichen Öffentlich. Bibliothek zu Dresden, heruitg. R. Bruck, Straatsburg, 1905, pl. 156.

De Boodt en Schäfer 2007

R. De Boodt en U. Schäfer, *Vlaamse retabels: een internationale reis langs laatmiddeleeuws beeldsnijwerk*, Leuven, 2007.

Decavele 1990

J. Decavele, *Vroege reformatoren in de grote Nederlandse steden: Claes van der Elst te Brussel, Antwerpen, Amsterdam, Leiden*, in *Nederlands archief voor kerkgeschiedenis*, 1, 70, 1990, p. 13-29.

De Coo 1977

J. De Coo, *Das Rochus-Retabel von 1517 in Antwerpen*, in *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde. Festschrift Paul Pieper*, 55, 1-2, 1977, p. 111-122.

De Coo 1979

J. De Coo, *Twee Orley-retabels*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 1979, p. 67-104.

De Mont 1907

P. de Mont, *Aldeg...*, in U. Thieme en F. Becker (red.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, 1. Aa-Antonio de Miraguel, Leipzig, 1907, p. 240.

Depuydt-Elbaum 2012

L. Depuydt-Elbaum, *Het KIK schept orde in het leven van Sint-Rochus: studie en restauratie van een polyptiek / L'IRPA remet de l'ordre dans la vie de Saint Roch: étude et restauration d'un polyptyque*, in *Science Connection*, 38, 2012, p. 16-20.

Derkinderen-Besier 1930

J.H. Derkinderen-Besier, met de medewerking van C. Neeb, *Mode-metamorphosen. De kledij onzer voorouders in de zestiende eeuw*, Amsterdam, 1930.

Descamps 1769 (2018)

J.-B. Descamps, *Le Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant de Jean-Baptiste Descamps (1769)*, geannoteerde uitgave door G. Maes, Brussel, 2018.

D'Hainaut-Zveny et al. 2005

B. d'Hainaut-Zveny, L. F. Jacobs, M. Serck-Dewaide, C. Dumortier, K. Wood, J.-P. Delville, P. Philippot, R. De Boodt en M. Buyle, *Miroirs du sacré: les retables sculptés à Bruxelles, XV^e – XVI^e siècle: production, formes et usages*, uitgegeven door D'Hainaut-Zveny, Brussel, 2005.

Dormeier 1985

H. Dormeier, *St. Rochus, die Pest und die Imhoffs in Nürnberg vor und während der Reformation. Ein spätgotischer Altar in seinem religiös-liturgischen, wirtschaftlich-rechtlichen und sozialen Umfeld*, in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, 1985, p. 7-72.

Dormeier 2004

H. Dormeier, *Der Rochusaltar von St. Lorenz in seinem religiösen, wirtschaftlichen und sozialen Umfeld*, in C. Schmidt en G. Stolz (red.), *Schriftenreihe des Vereins zur Erhaltung der St. Lorenzkerche in Nürnberg e.V., 2. Hundert Jahre Verein zur Erhaltung 1903-2003. Sammelband der Referate des Kolloquiums aus Anlass des Vereinsjubiläums am 29./30. März 2003*, Nürnberg, 2004, p. 27-34.

Dunkerton 2010

J. Dunkerton, *Retouching with Gamblin Conservation Colors*, in *Matching, Approaches to retouching Paintings*, Londen, 2010, p. 92-96.

Du Pays 1863

A.J. Du Pays, *Itinéraire descriptif, historique, artistique et industriel de la Belgique*, in *Collection des guides-Joanne*, Parijs, 1863.

Duverger 1977

J. Duverger, *Lutherse predicatie te Brussel en het proces tegen een aantal kunstenaars (april-juni 1527)*, in *Wetenschappelijke tijdingen*, 36, 1977, p. 221-227.

Eastaugh et al. 2004

N. Eastaugh, V. Walsh, T. Chaplin en R. Siddall, *The Pigment Compendium*, Elsevier, 2004.

Eckstein et al. 1986

D. Eckstein, T. Wazny, J. Bauch en P. Klein, *New Evidence for the Dendrochronological Dating of Netherlandish Paintings*, in *Nature*, 320, 1986, p. 465-466.

Eckstein en Wrobel 2007

D. Eckstein en S. Wrobel *Dendrochronological Proof of Origin of historic Timber – Retrospect and Perspectives*, in K. Haneca, A. Verheyden, H. Beekman, H. Gärtener, G. Helle en G. H. Schleser (red.), *Proceedings of the Symposium on Tree Rings in Archaeology, Climatology and Ecology (TRACE) (Jülich, 20-22 April 2006) (Schriften des Forschungszentrums Jülich, Reihe Umwelt/ Environment, 74)*, Tervuren, 2007, p. 8-20.

Ewing 1993

D. Ewing, *Archival Notes: Jan de Beer and Hendrik van Wueluwe (The Master of Frankfurt)*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Antwerpen, 1993, p. 29-34.

Ewing 2016

D. Ewing, *Jan de Beer: Gothic Renewal in Renaissance Antwerp (Me Fecit, 9)*, Turnhout, 2016.

Ferrier 1836

A. Ferrier, *Description historique et topographique de la ville d'Anvers*, Brussel, 1836.

Fliche 1950

A. Fliche, *Le problème de St. Roch (Analecta Bollandiana, 68)*, 1950, p. 343-361.

Fraiture 2007

P. Fraiture, *Les supports de peintures en bois dans les anciens Pays-Bas méridionaux de 1450 à 1650: analyses dendrochronologiques et archéologiques*, doctoraatsthesis in de kunstgeschiedenis en archeologie, Université de Liège, 2007.

Fraiture 2009

P. Fraiture, *Contribution of dendrochronology to understanding of wood procurement sources for panel paintings in the former Southern Netherlands from 1450 to 1650*, in *Dendrochronologia* 27, 2009, p. 95-111.

Friedländer 1930

M.J. Friedländer, *Jan Gossart, Bernart van Orley (Die Altniederländische Malerei, 8)*, Berlijn, 1930.

Fritz 1959

R. Fritz, *Heinrich Aldegrever als Maler*, Dortmund, 1959.

Fromentin 1912

E. Fromentin, *Correspondance et fragments inédits. Biographie et notes par P. Blanchon*, Parijs, 1912.

Galand 2013

A. Galand, *The Bernard van Orley Group*, voorwoord door V. Bücken, bijdragen door J. Hand en C. Christensen (*The Flemish Primitives: Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Art of Belgium*, 6), Brussel, 2013.

Galand 2019

A. Galand, *Biografie in Bernard van Orley*, V. Bücken en I. De Meûter (red.) (tent. cat., Paleis voor Schone Kunsten Brussel (BOZAR), (20 februari-26 mei 2019), Brussel, 2019, p. 16-17.

Génard 1856

P. Génard, *Verhandeling over O.L.Vrouwekerk te Antwerpen*, Antwerpen, 1856.

Génard 1863

P. Génard, *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers. 2. Arrondissement d'Anvers. Eglises paroissiales / Verzameling der graf- en gedenkschriften van de provincie Antwerpen. 2. Arrondissement Antwerpen. Parochiekerken*, Antwerpen, 1863.

Gens 1861

E. Gens, *Histoire de la ville d'Anvers*, Antwerpen, 1861.

Gettens en West Fitzhugh 1993

R.J. Gettens en E. West Fitzhugh, *Azurite and Blue Verditer in Artists' pigments: a handbook of their history and characteristics*, 2 (1993), p. 23-35.

Gilde de St-Thomas et de St-Luc 1892

Gilde de St-Thomas et de St-Luc, Bulletins de Séances, 8, Rijsel-Brugge, 1892.

Goddard 1983a

S.H. Goddard, *The Documents concerning Hendrik van Wueluwe*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1983, p. 33-52.

Goddard 1983b

S.H. Goddard, *The Master of Frankfurt and his Shop*, 2 vol., doctoraatsthesis, University of Iowa, 1983.

Goddard 1984

S.H. Goddard, *The Master of Frankfurt and his Shop (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, jaargang 46, 38)*, Brussel, 1984.

Gottfried 1983

R.S. Gottfried, *The Black Death: Natural and Human Disaster in Medieval Europe*, New York, 1983.

Greisenegger 1994

W. Greisenegger, *Synagoge*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie herausgegeben von E. Kirschbaum in Zusammenarbeit mit G. Bandmann et al.*, 4. *Allgemeine Ikonographie der Heiligen. Saba, königin von – Zypresse, Nachträge*, Rome/Freiburg/Bazel/Wenen, 1994, herdruk, kol. 231-232.

Guide des étrangers dans la ville d'Anvers 1821

Guide des étrangers dans la ville d'Anvers, Antwerpen, 1821.

Hartveld 1936

S. Hartveld, *Valentin Van Orley*, in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 69, 1936, p. 263-269.

Hass 2014

A. Hass, *Albrecht Dürer's devotional images of the Virgin and Child*, in *Art Journal*, 35, 2014.

Hendrikman 1999

L. Hendrikman, *Bernard van Orley's Washington Diptych, Art historical and technical Observations*, in H. Verougstraete, R. Van Schoute en A. Dubois (red.), *La peinture dans les Pays-Bas au 16^e siècle. Pratiques d'atelier, infrarouges et autres méthodes d'investigation* (akten van colloquium, 11-13 september 1997) (Underdrawing and Technology in Painting. Symposia, 12), Leuven, 1999, p. 63-72.

Hillam en Tyers 1995

J. Hillam en I. Tyers, *Reliability and Repeatability in Dendrochronological Analysis: Tests using the Fletcher Archive of Panel-Painting Data*, in *Archaeometry*, 37-2, 1995, p. 395-405.

Histoire de la bibliothèque de Sainte-Geneviève 1847

Histoire de la bibliothèque de Sainte-Geneviève, précédée de la Chronique de l'abbaye, de l'ancien collège de Montaignu et des monuments voisins, d'après des documents originaux et des ouvrages peu connus par A. De Bougy, suivie d'une monographie bibliographique ou catalogue des ouvrages, manuscrits et imprimés relatifs à Sainte-Geneviève, à son église, à son abbaye, aux chanoines réguliers de la congrégation de France ou Génovésains, et à leur bibliothèque par P. Pinçon, Parijs, 1847.

Jansen en Van Herck [1949]

A. Jansen en C. Van Herck, met een afzonderlijke bijdrage door F. Prims, *Kerkelijke kunstschaten: een rijk geïllustreerd documentatie- en herdenkingsalbum samengesteld en uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling "Kerkelijke Kunst" gehouden te Antwerpen van 16 oktober tot 15 november 1948*, Antwerpen, [1949].

Kerken van Antwerpen 1910

De kerken van Antwerpen (schilderijen, beeldhouwwerken, geschilderde glasramen, enz., in de XVIIIe eeuw beschreven door Jacobus de Wit), met aantekeningen door J. de Bosschere en grondplannen, Antwerpen/Den Haag, 1910.

Kimpel 1994

S. Kimpel, *Jacobus der Ältere (Major), Zebedäus, Broeder des Johannes (Santiago)*, in E. Kirschbaum en W. Braunfels (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. 7. Ikonographie der Heiligen. Innozenz bis Melchisedech*, Rome/Freiburg/Bazel/Wenen, 1994, kol. 23-39.

Kintsschots [1885]

L. Kintsschots, *Anvers et ses faubourgs. Guide historique et description des monuments. Contenant la classification de l'Exposition universelle 1885*, Brugge, [1885].

Koldewey 2000

J. Koldewey, *Edelman, bedelman, hartedief, kindjelief. Sier- en gebruiksvoorwerpen op een vroeg-zestiende-eeuwse Antoniusvoorstelling*, in D. Kicken, A.M. Koldewey en J.R. ter Molen (red.), *Gevonden voorwerpen. Opstellen over middeleeuwse archeologie voor / Lost and Found. Essays on medieval archeology for H.J.E. van Beuningen van (Rotterdam Papers, 11)*, Rotterdam, 2000, p. 230-246.

Koller 1982

M. Koller, *Die technische Entwicklung und künstlerische Funktion der Unterzeichnung in der europäischen Malerei vom 16. bis 18. Jahrhundert*, in D. Hollanders-Favart en R. Van Schoute (red.),

Le problème de l'auteur et l'œuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions (akten van colloquium, 29-31 okt. 1981) (*Le dessin sous-jacent dans la peinture*, 4), Louvain-la-Neuve, 1982, p. 173-190.

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België 1984

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Departement Oude Kunst. Inventarisatocatalogus van de Oude Schilderkunst, Brussel, 1984.

Konrad 1934

M. Konrad, *Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant*, Berlijn, 1934.

Lambert 2006

G.-N. Lambert, *Dendrochronologie, histoire et archéologie, modélisation du temps. Le logiciel Dendron II et le projet Historic Oaks*, doctoraatsthesis (habilitation à diriger les recherches), Université de Franche-Comté, 2 vol., 2006 (onuitgegeven).

Lampo 2017

J. Lampo, *Lutheranen en calvinisten op de vuist*, in *Eos*, 24/08/2017 (<https://www.eoswetenschap.eu/>).

Lapaire 1969

C. Lapaire, *Les retables à baldaquin gothiques*, in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 26, 1969, p. 169-190.

Lapaire 1972

C. Lapaire, *Les retables à tabernacle polygonal de l'époque gothique*, in *Revue suisse d'art et d'archéologie*, 29, 1972, p. 40-64.

Le Chanu 1999

P. Le Chanu, *Aperçu de l'évolution du dessin sous-jacent au XVI^{ème} siècle à travers quelques exemples des collections françaises*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque XII. La peinture dans les Pays-Bas au 16^{ème} siècle – Pratiques d'atelier, infrarouges et autres méthodes d'investigation*, H. Verougstraete en R. Van Schoute (red.), Leuven, 1999, p. 111-119.

Le Poittevin de la Croix 1835

E. Le Poittevin de la Croix, *The Traveller's Guide in Antwerp*, Antwerpen, 1835.

Leeflang 2004-2005

M. Leeflang, *Workshop Practices in Early sixteenth-century Antwerp Studios*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 2004-2005, p. 233-273.

Leeflang 2015

M. Leeflang, *Joos van Cleve: A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop*, Turnhout, 2015.

Leurs en Philippen 1938

S. Leurs en L.J.M. Philippen, *De kathedrale kerk van O.L.Vrouw te Antwerpen (Ars belgica, 9)*, Antwerpen, 1938.

Leydsman [1825]

Leydsman der vreemdelingen of belangrijke tweevoudige beschrijving der stad Antwerpen, Antwerpen, [1825].

Mannaerts 2008

R. Mannaerts, *De sleutel ter openbaring van de Sint-Jacobskerk te Antwerpen, eertijds de 'vermaarde collegiale'*, onuitgegeven didactische syllabus van Toerismepastoraal Antwerpen, 2008.

Maquet-Tombu 1943

J. Maquet-Tombu, *Bernard van Orley et son entourage*, in *Bernard van Orley 1488-1541* (tent. cat. Brussel, Société royale d'archéologie de Belgique, 1943), Brussel, 1943, p. 150-155.

Martens 2016

D. Martens, "Un saint noble", *Antoine ou Gilles? Additions à un cycle hagiographique peint à Bruxelles au début du XVI^e siècle*, in *Revue de l'art*, 191, 2016, 1, p. 41-50.

Masschelein-Kleiner et al. 1994-1995

L. Masschelein-Kleiner, L. Depuydt-Elbaum, J. Vynckier, L. Kockaert, S. Verfaillie, J. Sanyova, M. Van Bos, R. Didier, C. Ceulemans, *Le retable de saint Quirin de Huy*, in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique / Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, 26, 1994-1995, p. 55-117.

Metzger en Steyaert 2009

C. Metzger en G. Steyaert, *Schilderen, een vak apart*, in L. Campbell en J. Van der Stock, *Rogier van der Weyden, 1400-1464: de Passie van de Meester* (tent. cat., Leuven, M-Museum, 20 september – 6 december 2009), Leuven, 2009, p. 162-179.

Miehe 1994

R. Miehe, *Hieronymus*, in E. Kirschbaum en W. Braunfels (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. 6. Ikonographie der Heiligen. Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, Romel/Freiburg/Bazel/Wenen, 1994, kol. 519-530.

Mollaret en Brossolet 1965

H. Mollaret en J. Brossolet, *La peste, source méconnue d'inspiration artistique*, in *Jaarboek Koninklijk*

Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1965, p. 3-112.

Mornant 1853

F. Mornant, *Belgique (Guides-Cicerone)*, Parijs, 1853.

Muller 2000

J.M. Muller, *Confraternity and Art in the St Jacob's Church, Antwerp: A Case Study of the Altar of the Brotherhood of St Rochus*, in H. Vlieghe, A. Balis en C. Van de Velde (red.), *Concept, Design & Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout, 2000, p. 97-110.

Muller 2016

J.M. Muller, *St. Jacob's Antwerp Art and Counter Reformation in Rubens's Parish Church (Brill's Studies on Art, Art History and Intellectual History 13. Brill's Studies in Intellectual History, 253)*, Leiden/Boston, 2016.

Nieuwdorp 1993

H. Nieuwdorp, *Antwerpse retabels 15de – 16de eeuw*, 1. *Catalogus* (tent. cat., Antwerpen, O.-L.-Vrouwekathedraal, 26 mei-3 okt. 1993), Antwerpen, 1993.

Passavant 1833

J.D. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien: nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*, Frankfurt-am-Main, 1833.

Périer-D'Ieteren 1975a

C. Périer-D'Ieteren, *Le Maître de la Gilde de Saint-Georges: catalogue critique de cinq panneaux de la « Légende de St Rombaut »*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1975, p. 153-201.

Périer-D'Ieteren 1975b

C. Périer-D'Ieteren, *Précisions iconographiques et historiques sur la série de la Légende de Saint Rombaut*, in *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 79, 1975, p. 113-132.

Périer-D'Ieteren 1985

C. Périer-D'Ieteren, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV^{me} siècle*, Brussel, 1985.

Postec 2012

M. Postec, *Technical reconstitutions based on "The Seven Sacraments" by Van der Weyden: an experimental approach*, in *Rogier van der Weyden in Context* (akten van colloquium, Leuven, 22-24 oktober 2009) (Study of Underdrawing and

Technologie in Painting, 17), Leuven, 2012, p. 147-157.

Postec en Sanyova 2014

M. Postec en J. Sanyova, *Le dessin sous-jacent des Primitifs flamands: Étude des matériaux et des techniques employés – Complémentarité des approches pragmatique et scientifique*, in *Processus créatifs: vers une histoire de l'art expérimentale*, Centre de Recherche en Préservation des Biens Culturels (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne - HiCSA) - 21 juin 2014 (http://hicsa.univ-Paris1.fr/documents/pdf/Betelu%20actes%202018/20_Postec.pdf).

Postec en Sanyova 2016

M. Postec en J. Sanyova, *Were metalpoints used for the Van Eyck's Saint Barbara? A new hypothesis on the genesis based on its re-examination*, in Prof. Dr. A. Wallaert (ed.), *Painting Techniques – History, Material and Studio Practice* (akten van colloquium, Rijksmuseum Amsterdam, 18-20 sept. 2013), Amsterdam, 2016, p. 22-29.

Prims 1933a

F. Prims, *Antwerpiensia 1932: losse bijdragen tot de Antwerpsche geschiedenis*, 6de reeks, Antwerpen, 1933.

Prims 1933b

F. Prims, *De Sint-Rochusschilderijen in de collegiale kerk van Sint-Jacob te Antwerpen, met reproducties der 12 schilderijen en hunner 6 grisailles*, Antwerpen, 1933.

Prims 1939

F. Prims, *Antwerpsche altaarstudiën*, in *Bijdragen tot de geschiedenis*, 30, Antwerpen, 1939, p. 200-249.

Prims 1940

F. Prims, *Geschiedenis van Antwerpen*, 6. *Onder de Habsburgers (1477-1555)*, 3. *Geestelijke orde*, dl. 18, Antwerpen, 1940.

Réau 1956

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 2, *Iconographie de la Bible*, 1. *Ancien Testament*, Parijs, 1956.

Réau 1958a

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3, *Iconographie des saints*, 1, A-F, Parijs, 1958.

Réau 1958b

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3, *Iconographie des saints*, 2, G-O, Parijs, 1958.

Réau 1959

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 3, *Iconographie des saints*, 3, P-Z, Parijs, 1959.

Sanyova 2008

J. Sanyova, *Mild extraction of dyes by hydrofluoric acid in routine analysis of historical paint micro-samples*, in *Microchim Acta*, 2008, 162, p. 361-370.

Schnaase 1834

K.J.F. Schnaase, *Niederländische Briefe*, Stuttgart/Tübingen, 1834.

Schmitz-Eichhoff 1977

M.-T. Schmitz-Eichhoff, *St. Rochus: Ikonographische und medizin-historische Studien*, in *Arbeiten der Forschungsstelle des Instituts für Geschichte der Medizin der Universität zu Köln (Kölner medizinhistorische Beiträge, 3)*, Keulen, 1977.

Schleif en Schier 2009

C. Schleif en V. Schier, *Katharina's Windows. Donations and Devotion, Art and Music, as Heard and seen through the writings of a Birgittine Nun*, University Park, 2009.

Schütz 1994

L. Schütz, *Genovefa von Paris*, in E. Kirschbaum en W. Braunfels (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6. *Ikonographie der Heiligen. Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, Rome/Freiburg/Basel/Wenen, 1994, kol. 361-365.

Seeliger-Zeiss 1994

A. Seeliger-Zeiss, *Adrian von Nikodemien*, in E. Kirschbaum en W. Braunfels (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 5. *Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom*, Rome/Freiburg/Basel/Wenen, 1994, kol. 36-38.

Smeyers 1993

M. Smeyers (red.), *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380-ca.1420) Catalogus (Corpus van verluchte handschriften. Corpus of illuminated Manuscripts, Low Countries Series, 6)*, Leuven, Cultureel Centrum Romaanse Poort, 7 sept. – 7 nov. 1993.

Sohar, Vitas en Laanelaid 2012

K. Sohar, A. Vitas en A. Laanelaid, *Sapwood estimates of pedunculate oak (Quercus robur L.) in eastern Baltic, Dendrochronologia*, 30-1, 2012, p. 49-56.

Spiessens 2002

G. Spiessens, *De Sint-Jobskapel in de Antwerpse Sint-Jacobskerk*, in J. Veeckman (red.), *BRABOM. Berichten en rapporten over het Antwerps*

Bodemonderzoek en Monumentenzorg, 5, Antwerpen, 2002, p. 227-258.

Stege 2004

H. Stege, *Out of the blue? Considerations on the early use of smalt as blue pigment in European easel painting*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18 (2004), 1, p. 121-142.

Steyaert 2012

G. Steyaert, *'The seven sacraments': some technical aspects observed during the restoration* in L. Campbell, J. Van der Stock, C. Reynolds en L. Watteeuw, *Rogier van der Weyden in context*, Leuven, 2012, p. 123-124.

St Jakobskerk s.d.

De St Jakobskerk te Antwerpen. Gids voor vreemdelingen, s.l., s.d.

Stroo 2009

C. Stroo (red.), *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 9), 2 vol., Brussel, 2009.

Theunissen 1996

V. Theunissen, *Sinte Rochus. Functie, uiterlijk en verering van een laat-middeleeuwse heilige in Nederland (± 1480 - ± 1550): een aanzet*, doctoraalscriptie Mediëvistiek, Universiteit Utrecht, 1996.

Tombu 1927

J. Tombu, *Three Views of Rome in the Flemish Exhibition*, in *Burlington Magazine*, juni 1927, p. 325-332.

Tossavainen 1994

J. Tossavainen, *Dutch Forest Products' Trade in the Baltic from the Late Middle Ages to the Peace of Munster in 1648*, doctoraatsthesis, University of Jyväskylä (Finland), 1994 (http://www.cc.jyu.fi/~jojuto/df_int1.html).

Vandamme 1974

E. Vandamme, *Een 16de-eeuws Zuidnederlands receptenboek*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1974, p. 101-137.

Van den Branden 1883

F.J.P. Van den Branden, *Geschiedenis van den Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883.

Van den Brink 1995

P.B.R. Van den Brink, *Underdrawing in the Workshop: Production of Bernart van Orley. A first Impression*, in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque X. Le dessin sous-jacent dans le processus de*

création, H. Verougstraete en R. Van Schoute (red.), Louvain-la-Neuve, 1995, p. 177-185.

Van den Brink en Martens 2005

P. van den Brink en M.P.J. Martens (red.), *ExtravagAnt! A forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500-1530* (tent. cat., Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 okt.-31 dec. 2005/ Maastricht, Bonnefantenmuseum, 22 jan.-9 april 2006), Antwerpen/Maastricht/Schoten, 2005.

Van der Velden 2016

M. Van der Velden, *De 12 panelen met het leven van Rochus van Montpellier in de St.-Jakobskerk te Antwerpen. Leidraad voor het gidsen en voor de bezoekers*, 2016 (www.sintjacobantwerpen.be/cultuurhistorische-site/Rochuspanelen).

Van Eikema Hommes 2006

M. van Eikema Hommes, *Changing Pictures – Discoloration in 15th-17th-Century Oil Paintings*, Londen, 2006, p. 71-75.

Van Elewyck en Voet 1976

J. Van Elewyck en L. Voet, *Leven langs de Schelde: Antwerpen in de 16de en de 17de eeuw* (tent. cat., Antwerpen, Stedelijke feestzaal, 10 juli-26 aug. 1976), Antwerpen, 1976.

Van Grieken, Luijten en Van der Stock 2013

J. Van Grieken, G. Luijten en J. Van der Stock, *Hieronymus Cock. The Renaissance in Print*, (tent. cat., Leuven, M-Museum Leuven, 14 maart-9 juni 2013), Brussel, 2013.

Van Leries 1855

T. Van Leries, *Notice des œuvres d'art de l'église paroissiale et ci-devant insigne collégiale de St Jacques à Anvers, précédée d'une introduction historique et rédigée d'après des documents authentiques*, Borgerhout, 1855.

Van Looveren 1994

L.H.D. van Looveren, *Gudula von Brüssel*, in E. Kirschbaum en W. Braunfels (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie. 6. Ikonographie der Heiligen. Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, Rome/Freiburg/Bazel/Wenen, 1994, kol. 459-460.

Van Schevensteen 1931-1932

A.F.C. Van Schevensteen, *Documents pour service à l'étude des maladies pestilentielles dans le marquisat d'Anvers jusqu'à la chute de l'Ancien Régime*, 2 vol., Brussel, 1931-1932.

Vanwijnsberghe 2007

D. Vanwijnsberghe, "Moult bons et notables": *l'enluminure tournaisienne à l'époque de Robert Campin (1380-1430) (Corpus of Illuminated Manuscripts, 17)*, Parijs/Leuven, 2007.

Vauchez 1907

A. Vauchez, *Saint-Roch*, in *Dictionnaire encyclopédique du Moyen-Age*, Parijs, 1907, p. 1330-1331.

Vergara 2007

A. Vergara (red.), *Patinir: Essays and critical catalogue*, Madrid, 2007.

Verougstraete, Smeyers en Van Schoute 1981

H. Verougstraete, M. Smeyers en R. Van Schoute, *Usages relatifs aux volets de triptyques flamands au XVI^{ème} siècle. Quelques exemples pris dans l'œuvre de Pierre Coeck d'Alost*, in *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden, Archivum Artis Lovaniense*, Leuven, 1981, p. 313-314.

Verougstraete 2015

H. Verougstraete, *Frames and Supports in 15th and 16th Century Southern Netherlandish Painting* (<http://org.kikirpa.be/frames/>), Brussel, 2015.

Wadum 1998

J. Wadum, *Historical overview of panel-making techniques in the northern countries*, in K. Dardes, en A. Rothe (red.), *The structural conservation of panel paintings: proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum* (akten van colloquium, The Getty Conservation Institute, 24-28 april 1995), Los Angeles, 1998, p. 165.

Wauters 1881

A. Wauters, *Bernard van Orley, sa famille et ses œuvres. Notice*, in *Bulletin de l'Académie de Belgique*, 3de reeks, Brussel, 1, 1881.

Wauters 1901

A.J. Wauters, *Orley (Bernard Van)*, in *Biografie nationale*, 16. *Nucenus-Pepyn*, Brussel, 1901, kol. 257-287.

Weale 1859

J. Weale, *Belgium, Aix-la-Chapelle and Cologne: An entirely New Guide Book for Travellers, with numerous historical and archæological Notes*, Londen, 1859.

Welker 1976

K. Welker, *Rochus (Roch) von Montpellier*, in E. Kirschbaum en W. Braunfels (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8. *Ikonographie der*

Heiligen. Melitius bis zu zweiundvierzig Martyrer, Rome/Freiburg/Basel/Wenen, 1976, kol. 275-278.

Winkler 1924

F. Winkler, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlijn, 1924.

You 2004-2005

Y.-F. You, *Antwerp Mannerism and the Fabrication of Fashion*, in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004-2005, p. 141-157.

Zunde 1998-1999

M. Zunde, *Timber Export from Old Riga and its Impact on Dendrochronological Dating in Europe*, in *Dendrochronologia*, 16-17, 1998-1999, p. 119-130.

Onuitgegeven bronnen

Antwerpen, ARA, ASJK, R 1

Antwerpen, Rijksarchief, *Archief Sint-Jacobskerk*, R 1: *kerkrekeningen* (1465-1501).

Antwerpen, ARA, ASJK, 2358

Antwerpen, Rijksarchief, *Archief Sint-Jacobskerk*, 2358: *Litterae Institutionis Decem Capella in Ecclesia*.

Antwerpen, ARA, PA, A 115

Antwerpen, Rijksarchief, *Provinciaal archief*, A 115: 1: *Département des deux Nêthes / Canton et commune d'Anvers / Inventaire contenant la description sommaire des effets trouvés dans l'église Saint Jacques [17 februari 1798] 28 Pluoise an 6; fol 2: Chapelle no. 4 de St Rocque*. Inventaris van de Rochuskapel opgemaakt op 17 februari 1798.

Antwerpen, FAA, SR, 122

Antwerpen, Felixarchief Antwerpen, SR, 122: *stadsrekeningen* 1502.

Brussel, KBR, Inc. 1803

Brussel, KBR, Afdeling kostbare werken, Inc. 1803: *Legende ende leven des gloriosen confessoers Sinte Rochus*, incunabel, ca. 1482-1488.

Brussel, KIK, dossiers

P. Fraiture, *Rapport d'analyse dendrochronologique. Peintures sur panneaux. Evrard van Orley (attribué à), Série de la « Vie de saint Roch », Antwerpen, Sint-Jacobskerk* (intern verslag P378-P379-P380-P381), 2010. Brussel, KIK dossier, 2001.07414.

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR :: À la suite de la campagne de conservation-restauration des peintures illustrant la *Vie de saint Roch* (1517) provenant de l'église Saint-Jacques d'Anvers, l'IRPA a mené une étude interdisciplinaire ayant livré de nouvelles données intéressantes. Les douze panneaux peuvent fonctionner en un polyptyque structuré en trois registres de quatre panneaux chacun. Il faut certes tenir compte des différences manifestes entre les panneaux du registre supérieur et ceux du registre inférieur. Les épisodes de la vie du saint sont représentés sur les panneaux intérieurs selon le texte d'un incunable de 1482-1488. Les figures aux revers témoignent de la dévotion aux saints antipesteux et aux saints patrons locaux. C'est probablement la Confrérie de Saint-Roch qui en fit la commande, sous l'impulsion ou non de la famille Imhoff de Nuremberg, du moins avec son soutien. Au début du XX^e siècle, la série fut d'abord attribuée à Bernard van Orley, puis à Valentin et Everard van Orley. Récemment, on mentionna aussi le nom du peintre Hendrik van Wueluwe, doyen de la guilde de Saint-Luc et concepteur de l'autel de Saint-Roch, mais des éléments de comparaison manquent encore pour ce dernier. Des détails iconographiques permettent d'établir un lien avec le Maître de Saint Michel, issu de l'entourage de Van Orley, ainsi qu'avec les tapisseries de Notre-Dame du Sablon. L'église du Sablon apparaît d'ailleurs en évidence dans un des tableaux. Enfin, l'article démontre l'influence du protestantisme naissant, auquel les Van Orley se sont montrés sensibles.

Mots-clés : Everard van Orley; iconographie (saint Roch); autel peint (1517); recherche interdisciplinaire; conservation/restauration.

NL :: Naar aanleiding van de conservatie-restauratie van de schilderijen met het *Leven van de H. Rochus* (1517) uit de Sint-Jacobskerk te Antwerpen voerde het KIK een multidisciplinair onderzoek dat interessante nieuwe gegevens opleverde. De twaalf panelen kunnen als veelluik in drie registers van telkens vier panelen functioneren; wel moet rekening worden gehouden met afwijkingen tussen de panelen van de twee bovenste registers en die van het onderste register. De episodes van het heiligenleven worden op de binnenzijde voorgesteld volgens de tekst van een incunabel van 1482-1488. De figuren op de keerzijde getuigen van de devotie tot pestheiligen en lokale patroonheiligen. Waarschijnlijk gaf de Broederschap van de H. Rochus de opdracht om het werk te realiseren, al dan niet onder impuls en met de steun van de Nürnbergse familie Imhoff. In de vroege twintigste eeuw werd de reeks eerst toegeschreven aan Bernard van Orley, later aan Valentijn en Everaert van Orley. Recent werd ook schilder Hendrik van Wueluwe, deken van het Sint-Lucasgilde en tevens bestuurder van het Rochusaltaar, genoemd, maar ook voor hem ontbreekt elk vergelijkingsmateriaal. Iconografische details leggen wel een link met de Meester van de H. Michaël uit de entourage van Van Orley, en met de wandtapijten van de O.-L.-Vrouw van de Zavel. Op één schilderij is de kerk van de Zavel zelfs prominent aanwezig. Ten slotte wordt de invloed aangetoond van het opkomende protestantisme waar de Van Orleys gevoelig voor waren.

Trefwoorden: Everaert van Orley, Iconografie (Rochus), Geschilderd retabel (1517), Multidisciplinair onderzoek, Conservatie/restauration.

EN :: Following the conservation-restoration of the paintings of the *Life of Saint Roch* (1517) from the Sint-Jacobskerk in Antwerp, KIK-IRPA conducted a multidisciplinary study that yielded interesting new data. The 12 panels can function as a polyptych in three registers of four panels each; but with due account taken of the differences between the panels of the two upper and those of the lower register. The episodes of the saints' life are depicted on the insides, based on the text of an incunable dating from 1482-1488. The figures on the reverse of the panels witness to a devotion to plague and local patron saints. It was probably the Brotherhood of St. Rochus that commissioned the work, possibly at the instigation and with the financial support of the Imhoff family from Nuremberg. In the early 20th century, the series was first attributed to Bernard van Orley, and later to Valentijn and Everaert van Orley. Recently, painter Hendrik van Wueluwe, dean of the Guild of Saint Luke and also warden of the Rochus altar, has been named as the possible painter, but in the absence of any material for comparison. Iconographic details do establish a link with the Master of St. Michael from Van Orley's entourage, and with the tapestries of Our Lady of the Sablon. In one painting the church of the Sablon is even prominently shown. Finally, the influence of the emerging Protestantism to which the Van Orleys were attracted is demonstrated.

Keywords: Everaert van Orley; iconography (Rochus); painted altarpiece (1517); multidisciplinary research; conservation/restoration.

CHARLOTTE ROLAND

Après un parcours universitaire à Namur, Florence et Louvain-la-Neuve, Charlotte Roland est historienne de l'art et agrégée depuis 2019 (UCLouvain). Elle a présenté un mémoire dédié au retable des Féries de la collégiale Sainte-Waudru de Mons. Elle y développe une étude historique, matérielle, stylistique et iconographique de ce retable. Actuellement, elle poursuit des recherches sur la typologie micro-architecturale dans l'art sculpté des Borman en comparaison avec le retable des Féries.

Le retable des Féries de la collégiale Sainte-Waudru. Critique d'authenticité d'une œuvre monumentale de l'atelier des Borman

Charlotte Roland

Le retable des Féries de la collégiale Sainte-Waudru [fig. 1] fait partie des rares retables médiévaux en pierre encore conservés aujourd'hui sur le territoire des anciens Pays-Bas méridionaux. Alors que plusieurs de ces ouvrages ont été largement étudiés, le peu d'articles consacrés à celui de la collégiale de Mons reflètent le manque d'intérêt qu'il a suscité.

En 1965, Josée Mambour-Deboulle est la première autrice à s'être intéressée au retable des Féries¹. Nous lui devons les premiers rapprochements stylistiques avec les retables d'Estinnes-au-Mont, d'Horrués et de Brou. En 1968, avec le comte Joseph de Borchgrave d'Altena, elle suggère un rapprochement stylistique avec l'œuvre de Pasquier Borman et les statues d'apôtres de la collégiale de Nivelles. En outre, elle rédige une brève chronologie du retable au XIX^e siècle et avance que Rooms en est le seul restaurateur². Pour étudier le retable de Mons, ces deux auteurs se sont basés sur des inventaires et des travaux des XIX^e et XX^e siècles. En 1970, Lucy Tondreau, alors conservatrice de la collégiale Sainte-Waudru, consulte les archives relatives au retable et y consacre un court article³ dans lequel elle en établit une chronologie détaillée, en se concentrant uniquement sur la seconde campagne de restauration menée par Remi Rooms. Elle y propose également des pistes d'attribution à un centre de production montois ou brabançon, et réitère les rapprochements stylistiques déjà établis en 1968. Très récemment, en 2018, le mémoire de master en histoire de l'art rédigé par Noémie Petit⁴, portant sur les retables néogothiques de la collégiale de Mons, a provoqué un

regain d'intérêt pour le retable des Féries. Elle en dresse l'histoire matérielle et a mis en évidence les deux campagnes de restauration des XIX^e et XX^e siècles par deux



[Fig. 1]

Retable des Féries à la collégiale Sainte-Waudru de Mons, état actuel.
X122251.

1 Mambour-Deboulle 1965, p. 2830-2833.
2 De Borchgrave d'Altena et Mambour 1968, p. 29-30.
3 Tondreau 1970, p. 91-95.
4 Petit 2018.

artistes différents. Toutefois, son étude matérielle détaille seulement les restaurations dues à Rooms, le second restaurateur. Dans notre mémoire de master⁵, rédigé sous la direction des professeurs Ralph Dekoninck et Michel Lefftz, nous avons tenté d'approfondir les connaissances sur le retable des Féries en élargissant l'étude selon une approche croisée : historique, matérielle, stylistique et iconographique.

La critique d'authenticité du retable des Féries est le résultat du croisement des données disponibles dans les archives et dans l'iconographie (photographies) avec nos observations réalisées *in situ* à l'œil nu directement sur le retable. Ces observations ont été rendues possibles grâce à l'installation d'échafaudages et à la collaboration de spécialistes. L'étape essentielle de la critique d'authenticité devait effectivement nous permettre de distinguer, *in primis*, les parties originales de celles restaurées, dont celles créées de toutes pièces par les deux restaurateurs aux XIX^e et XX^e siècles. Dans un deuxième temps, elle était indispensable pour comprendre la méthodologie des intervenants, les motivations justifiant ou non leurs choix, ainsi que le rôle clé joué par la Commission royale des Monuments (CRM) dans l'orchestration de ces campagnes de restauration. Enfin, la critique d'authenticité était fondamentale pour procéder à l'analyse stylistique sur des bases solides en nous concentrant uniquement sur les parties originales. En effet, notre mémoire avait notamment pour objectif de situer le retable dans son contexte de production. Nos conclusions feront bientôt l'objet d'une prochaine publication dans les *Annales du Cercle archéologique de Mons* et s'inscriront dans le sillage de cet article.

Description

Situé dans la chapelle des Féries-Notre-Dame, la première chapelle à droite dans le déambulatoire de la collégiale Sainte-Waudru, dénommée au XIX^e siècle « chapelle de Saint-Joseph »⁶, le retable s'élève sur une hauteur de 6,50 mètres et s'étend sur 3 mètres en largeur. Réalisé en pierre blanche (calcaire d'Avesnes-le-Sec), il présentait autrefois une polychromie dont n'ont été conservées que d'infimes traces.

Il se compose d'une prédelle et de deux registres distincts, ces derniers étant divisés en trois hautes travées, les centrales étant plus larges et plus hautes que les latérales. Chaque compartiment est paré d'une arcade ornée de motifs végétaux et floraux et d'un fond pourvu d'un réseau de remplage. Au registre inférieur, le programme recouvrant l'ensemble des scènes présente l'Annonciation et la Visitation encadrant l'Assomption.

Dans un sous-registre, au-dessus des scènes de l'Annonciation et de la Visitation, figurent les sculptures des quatre Évangélistes. L'iconographie présentée au registre supérieur met en scène sainte Anne trinitaire et saint Jean-Baptiste encadrant le Couronnement de la Vierge par la Sainte Trinité.

Sources historiques et iconographiques

Grâce au travail de dépouillement des chartes relatives au chapitre de Sainte-Waudru par Léopold Devillers⁷, nous savons que la réédification de l'église, du chœur et de ses dépendances touche à sa fin en l'an 1502. La chapelle des Féries n'est achevée qu'en 1503⁸, année où les chanoines proposent de la consacrer à la Conception de la Vierge⁹. Henry Rousseau relate comme telle cette information en 1896¹⁰, probablement connue grâce aux archives antérieures au XIX^e siècle conservées à l'ancien dépôt de l'État à Mons jusqu'au terrible incendie du 14 mai 1940.

Avant l'intervention des restaurateurs sur le retable des Féries, celui-ci se trouvait manifestement très détérioré puisque son registre inférieur avait été presque entièrement dépouillé de ses groupes sculptés, à l'exception des anges dans la niche centrale. On peut supposer que ces dommages étaient probablement dus aux pillages durant la Révolution brabançonne¹¹. Le retable était alors décrit comme étant recouvert d'un « affreux barbouillage », fruit probablement des divers surpeints recouvrant l'œuvre¹². En 1896, la CRM rapporte que le retable doit être restauré « après en avoir enlevé la couleur à l'huile » et ajoute que « cette belle production a été gravement mutilée, surtout à sa base »¹³. Une photographie du retable [fig. 2], prise avant les premières interventions, atteste effectivement de son état de dégradation avancé, en particulier de la prédelle.

La première campagne de restauration débute en 1897, lorsque Séraphin De Maertelaere¹⁴ dépose son projet pour remplacer les groupes sculptés du registre inférieur¹⁵. Son croquis, représentant uniquement le registre inférieur [fig. 3], présente les scènes du mariage

7 Premier président du Cercle archéologique de Mons et archiviste aux Archives de l'État à Mons.

8 Rousseau 1891, p. 109.

9 Rousseau 1896, p. 107.

10 *Ibidem*.

11 Bergen 2006, p. 349 et Devillers 1857, p. 28.

12 Tondreau 1970, p. 91.

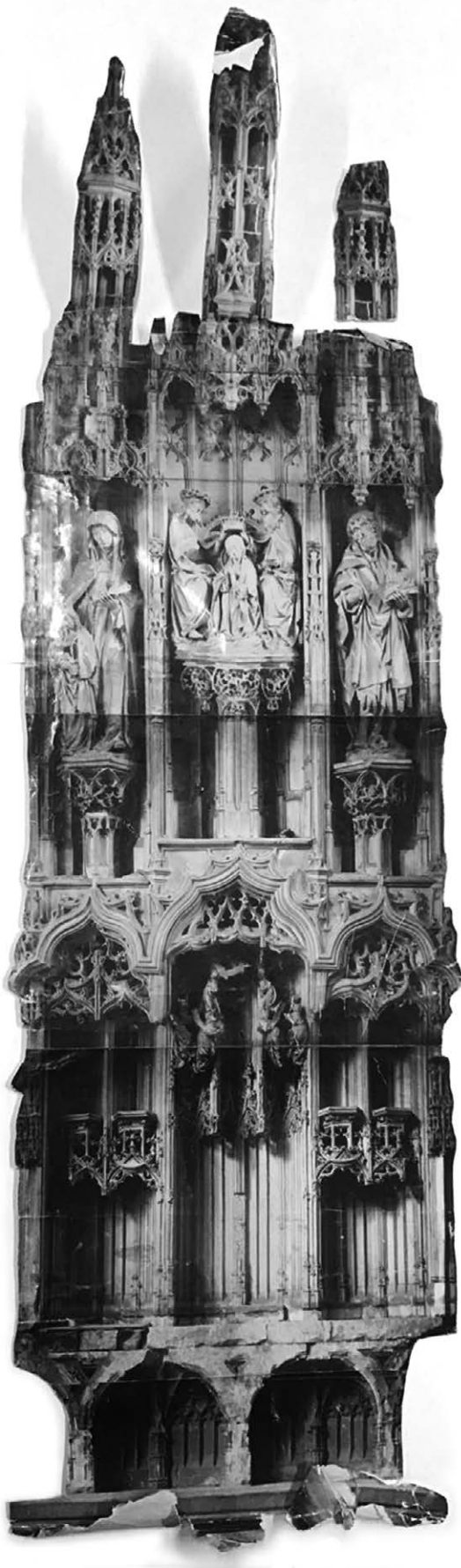
13 *Commission royale des monuments*, 1896, p. 143.

14 Séraphin de Maertelaere (ou Serafien de Martelaere) est né en 1855 à Wetteren. Membre de la Gilde de Saint-Luc et Saint-Joseph de Gand à partir de 1892, il a notamment œuvré pour des églises, telles que l'église Notre-Dame de Schaarbeek ou encore la cathédrale de Bruxelles pour laquelle il a réalisé une statue de l'archange saint Michel (de Maeyer 1988, p. 364).

15 Mons, AEM, *Paroisse Mons. Sainte-Waudru*, 230, fol. 51r et 53r.

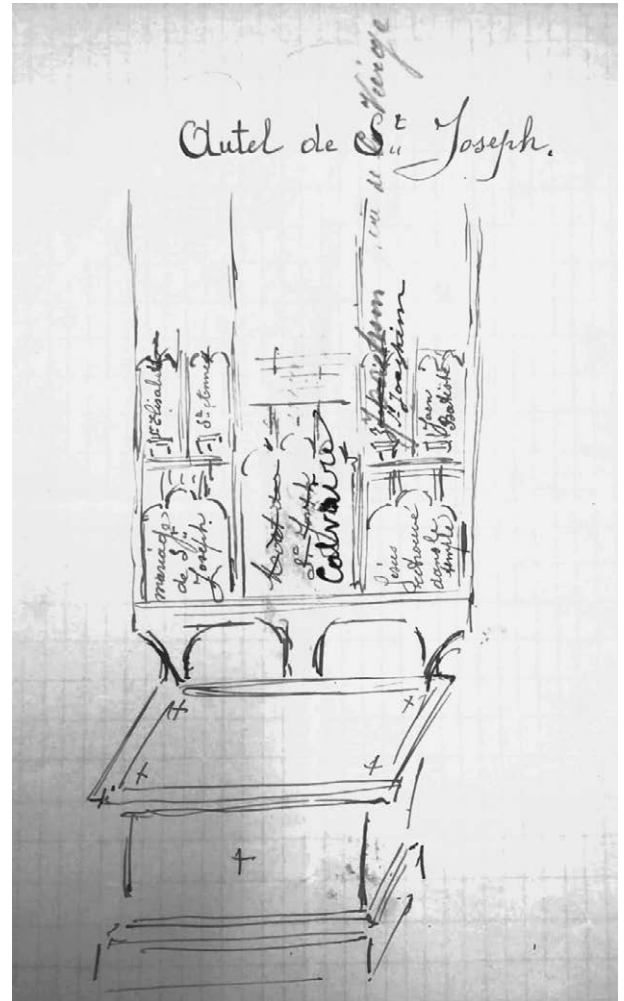
5 Roland 2019.

6 Devillers 1899, p. 521.



[Fig. 2]

Retable des Féries à la collégiale Sainte-Waudru de Mons, avant 1897.
© Archives de l'État à Mons.



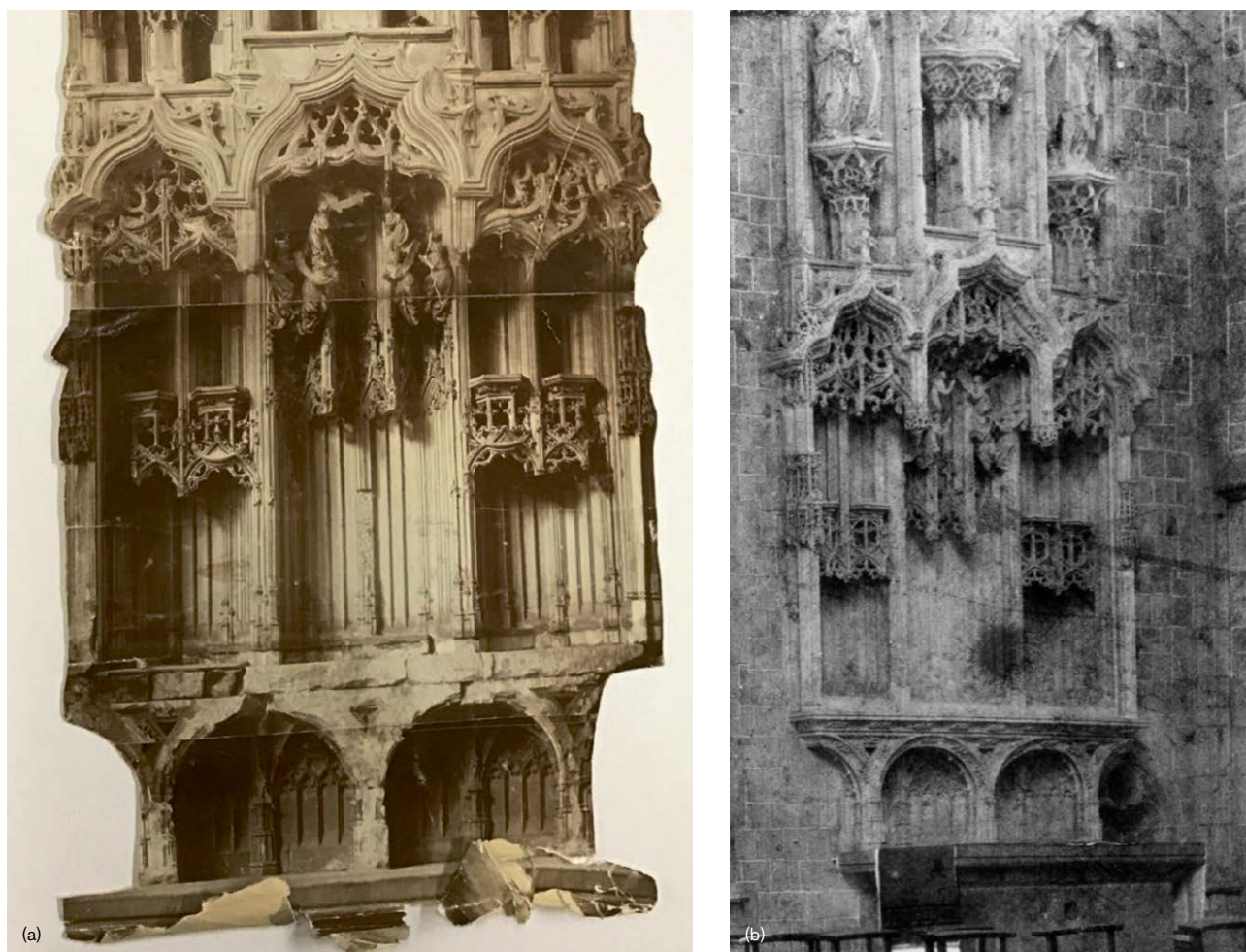
[Fig. 3]

Séraphin De Maertelaere, Retable des Féries de la collégiale Sainte-Waudru à Mons, à partir de 1897, croquis préparatoire pour la restauration.
© Archives de l'État à Mons.

de saint Joseph et de Jésus dans le Temple encadrant le Calvaire. Au-dessus de ces scènes, l'artiste souhaite représenter sainte Élisabeth, sainte Anne, saint Joachim et saint Jean-Baptiste. Cependant, suite à l'avis émis par la CRM, De Maertelaere remplace les scènes latérales par le Portement de Croix et la Descente de Croix. Une première évaluation sur le chantier de restauration rapporte que les membres du collège de la CRM ont examiné les travaux du restaurateur en avril 1897 et les ont jugés négativement car peu harmonieux avec les parties préexistantes¹⁶. En outre, les archives le mentionnent aussi comme étant à l'origine de la restauration des ornements, des moulures et du décapage du retable des Féries¹⁷.

¹⁶ *Ibidem*, fol. 61v.

¹⁷ *Ibidem*, fol. 45r.



[Fig. 4]

Comparaison de clichés photographiques du retable, état avant 1897 (a) et le 16 novembre 1903 (b).

© Anonyme, collection privée de Benoît Van Caenegem.

Après un litige avec la Fabrique d'église de Sainte-Waudru en 1898, De Maertelaere poursuit les restaurations jusqu'en 1901¹⁸. Aucune information n'a été découverte sur la période entre 1901 et 1904, mais une photographie du retable datée du 16 novembre 1903 montre la reconstitution de la prédelle, les nouvelles pierres servant de base pour les futurs groupes sculptés au registre inférieur et la reconstitution de l'avant-bras de saint Jean-Baptiste au registre supérieur. En la comparant avec la photographie des Archives de l'État à Mons (AEM) [fig. 4], nous pouvons donc mettre en évidence l'importante contribution de Maertelaere au niveau de la structure du retable, des ornements de l'arcature du registre inférieur et de l'anatomie des groupes du XVI^e siècle.

À partir de juillet 1904 et jusqu'en 1905¹⁹, Remi Rooms²⁰ entreprend la sculpture des groupes actuellement visibles au registre inférieur, en suivant l'iconographie des scènes proposée par Stephan Mortier en 1901²¹. Suivant les recommandations de la CRM, Rooms s'est inspiré de fragments d'origine et en a réalisé des moulages. Pour le groupement des scènes, il s'est également basé sur le retable de la Salle maximilienne de l'hôtel de ville de Bruxelles²², ce dernier présentant les mêmes scènes²³. Après une deuxième évaluation en 1905, les travaux se sont terminés durant la seconde moitié de l'année, voire au début de 1906²⁴.

¹⁹ Tondreau 1970, p. 92.

²⁰ Remi Rooms (1861-1934) est un sculpteur gantois qui a suivi sa formation à l'école Saint-Luc de Gand. Sa grande carrière lui a permis d'œuvrer pour les églises en créant et restaurant du mobilier religieux, en suivant les principes de la sculpture médiévale (de Maeyer 1988, p. 370).

²¹ Petit 2018, p. 63. Stéphane Mortier était un architecte gantois en charge du programme de restauration de la collégiale Sainte-Waudru de Mons.

²² Il s'agit du retable de Saluces, œuvre de Jan III Borman, aujourd'hui conservé au Musée de la Ville de Bruxelles. Debaene et Lefftz 2019, p. 274.

²³ Mons, AEM, *Paroisse Mons. Sainte-Waudru*, 230, fol. 58v.

²⁴ Commissions royales d'art et d'archéologie (Bruxelles) 1905, p. 96.

¹⁸ *Ibid.*, fol. 29r.

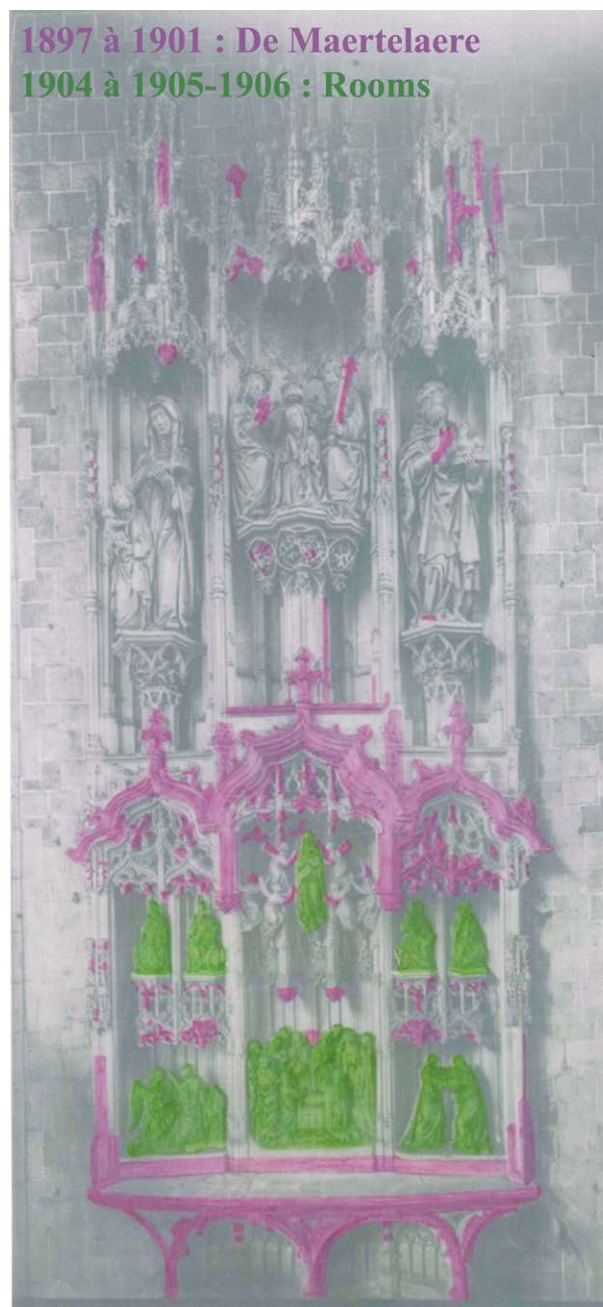
Étude matérielle

L'étude matérielle réalisée *in situ* a été essentielle pour différencier les éléments d'origine de ceux qui ont été restaurés ou créés de toutes pièces. Afin de mettre en exergue ces différents éléments, nous avons procédé à la réalisation de schémas légendés et colorés du retable sur base de clichés photographiques pris au préalable. Toutes les parties du retable ont pu être observées de près, à l'exception des dais et des pinacles du registre supérieur, situés trop en hauteur pour pouvoir y accéder avec l'échafaudage installé pour l'étude. Ils ont néanmoins pu être analysés de loin et ont été comparés avec la photographie du retable antérieure aux restaurations de 1897 [fig. 2]. Étant donné la qualité moindre de ce cliché, il est probable que certaines parties restaurées des dais et des flèches n'aient pas pu être identifiées. Il nous faudra donc rester prudent dans les interprétations qui concerneront ces parties.

La majorité des parties du XVI^e siècle conservées se situent principalement au registre supérieur [fig. 5]. La pierre d'origine est une pierre blanche du Cambrésis, provenant de la commune d'Avesnes-le-Sec²⁵. Ce matériau s'avère parfaitement adéquat pour la réalisation du retable, comme il le fut pour un grand nombre d'éléments sculptés du gothique flamboyant dans les anciens Pays-Bas, entre autres à l'hôtel de ville de Louvain²⁶.

Comme les sources historiques et iconographiques nous l'ont confirmé, nous devons à De Maertelaere toutes les restaurations du retable (éléments d'architecture, ornements et figures), hormis les groupes sculptés du registre inférieur qui sont la création de Rooms [fig. 5]. Ces deux restaurateurs se sont distingués par leurs tendances d'intervention et par l'emploi de matériaux divers.

La prédelle était la partie la plus endommagée, elle a donc subi de nombreuses restaurations [fig. 6]. Pour sa reconstitution, Séraphin de Maertelaere a notamment employé de la pierre de Savonnières, provenant de la commune de Savonnières-en-Perthois²⁷. Dans le cas présent, celle-ci se différencie de la pierre d'Avesnes par sa tonalité gris foncé. Cette pierre se caractérise par sa facilité de taille, ce qui en fait un matériau de choix pour les restaurations ornementales. Elle fut d'ailleurs très souvent employée à la fin du XIX^e siècle par les



[Fig. 5]

Schéma des éléments du XVI^e siècle et des deux campagnes de restauration. B015279 et © Charlotte Roland.

architectes de l'Art nouveau, tel Victor Horta²⁸. De Maertelaere a recouru à d'autres matériaux, comme deux types de mortier, dont un pour le ragréage. Un autre mortier²⁹, utilisé pour la nouvelle corniche de la prédelle, se différencie du mortier de ragréage par sa plus haute teneur en sable argileux, ce qui le rend plus

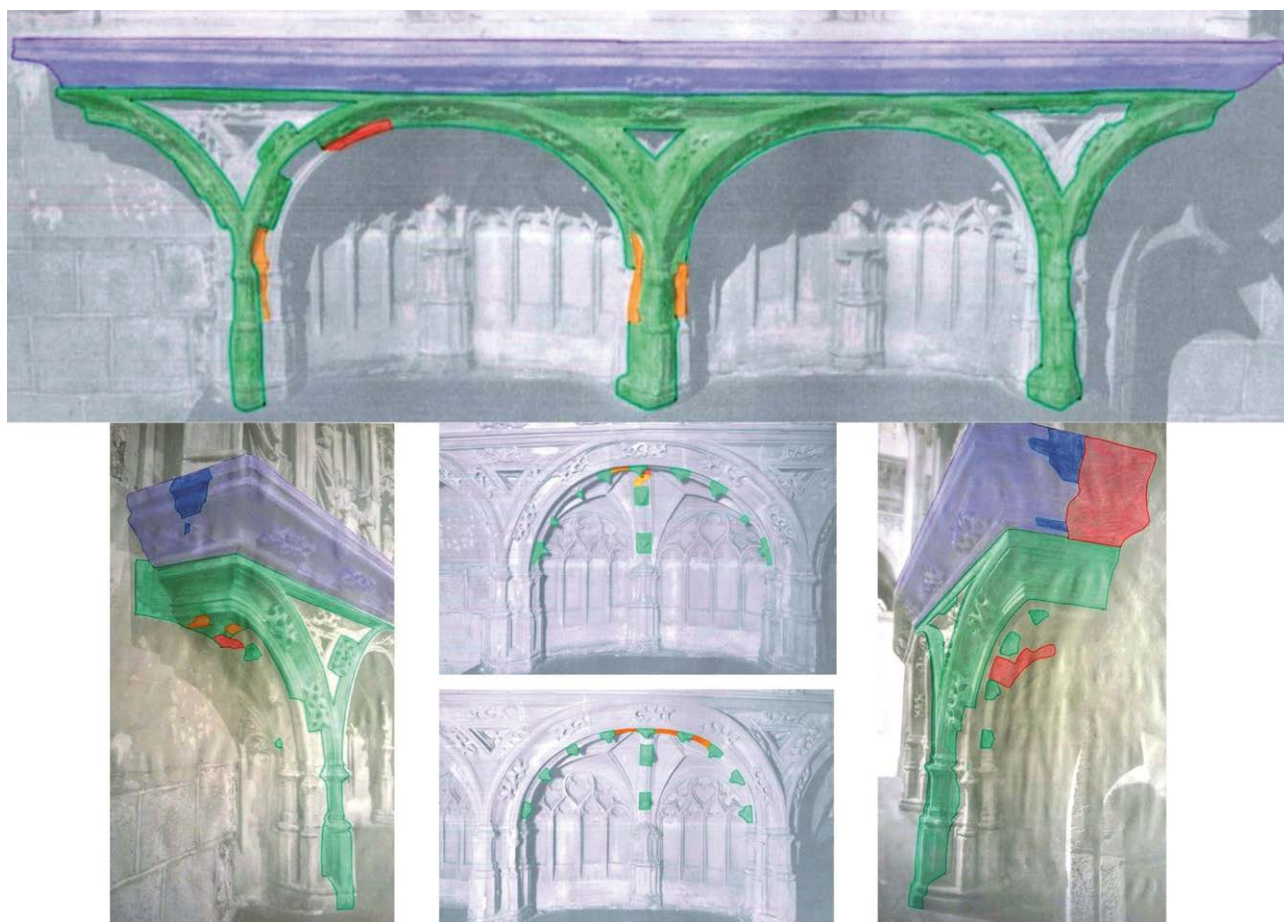
25 La pierre d'Avesnes-le-Sec, plus couramment appelée « pierre d'Avesnes », se caractérise par un aspect très crayeux et de couleur grisâtre et se compose de glauconite, identifiable par la présence de petits points noirs à la surface, ainsi que par des veines de couleur rouille dues à la présence de fer (informations rapportées par Francis Tourneur, docteur en géologie et secrétaire général de l'ASBL Pierres et Marbres de Wallonie, à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, le 05/02/2019).

26 Commissions royales d'art et d'archéologie (Bruxelles) 1910, p. 376.

27 La pétrographie de ce calcaire oolithique et coquillier se caractérise par un aspect vacuolaire. La pierre de Savonnières présente également des tonalités allant du beige au gris (informations rapportées par Francis Tourneur, docteur en géologie et secrétaire général de l'ASBL Pierres et Marbres de Wallonie, à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, le 05/02/2019; Le Mausolée 1976, p. 75).

28 Informations rapportées par Francis Tourneur, docteur en géologie et secrétaire général de l'ASBL Pierres et Marbres de Wallonie, à la collégiale Sainte-Waudru à Mons, le 05/02/2020.

29 Peut-être du mortier de ciment.



Pierre d'Avesnes - Pierre de Savonnières - Mortier de ragréage - Autre type de mortier - Plâtre

[Fig. 6]

Schémas des restaurations de la prédelle, par De Maertelaere, entre 1897 et 1901.
B015279 et © Charlotte Roland.

gras et plus robuste. Le restaurateur s'est aussi servi de plâtre, lequel est reconnaissable par son aspect irrégulier et sa résonance creuse.

Dans son *modus operandi*, De Maertelaere s'est soit basé sur des ornements du XVI^e siècle conservés pour reconstituer ceux qui avaient disparu, soit en a créé de toutes pièces, dans une recherche d'harmonie ornementale. La première tendance est surtout visible au registre supérieur [fig. 7], et la deuxième sur la prédelle³⁰ [fig. 6] et au registre inférieur³¹ [fig. 8 et 9]. Nous avons également pu mettre en évidence des remaniements de la syntaxe et de la forme d'éléments pourtant en bon état de conservation, notamment au niveau des supports des Évangélistes [fig. 10] et de la grande arcature du registre inférieur [fig. 11].



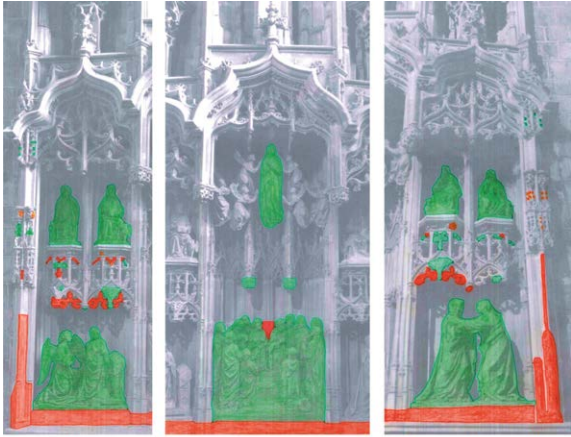
Pierre d'Avesnes - Pierre de Savonnières - Mortier de ragréage

[Fig. 7]

Schémas des restaurations au registre supérieur, par De Maertelaere, entre 1897 et 1901. © Charlotte Roland.

30 Pour les entrelacs végétaux de la corniche, des arcades et des redents.

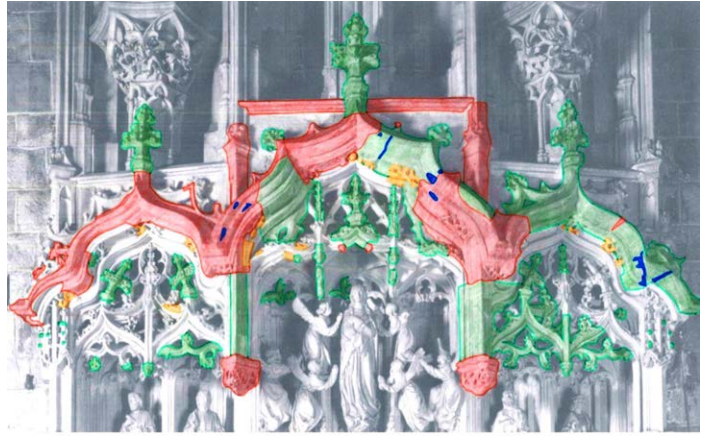
31 Pour les rampants végétaux, les redents et les fleurons courbés des remplages sous la grande arcature.



Pierre d'Avesnes - Pierre de Savonnières - Mortier de ragréage

[Fig. 8]

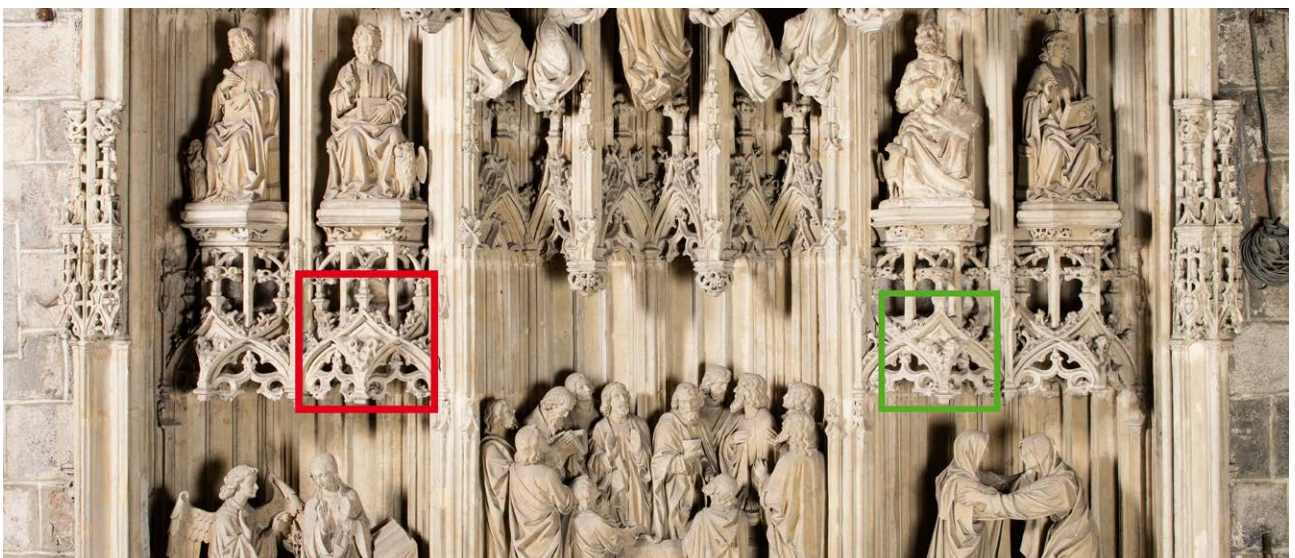
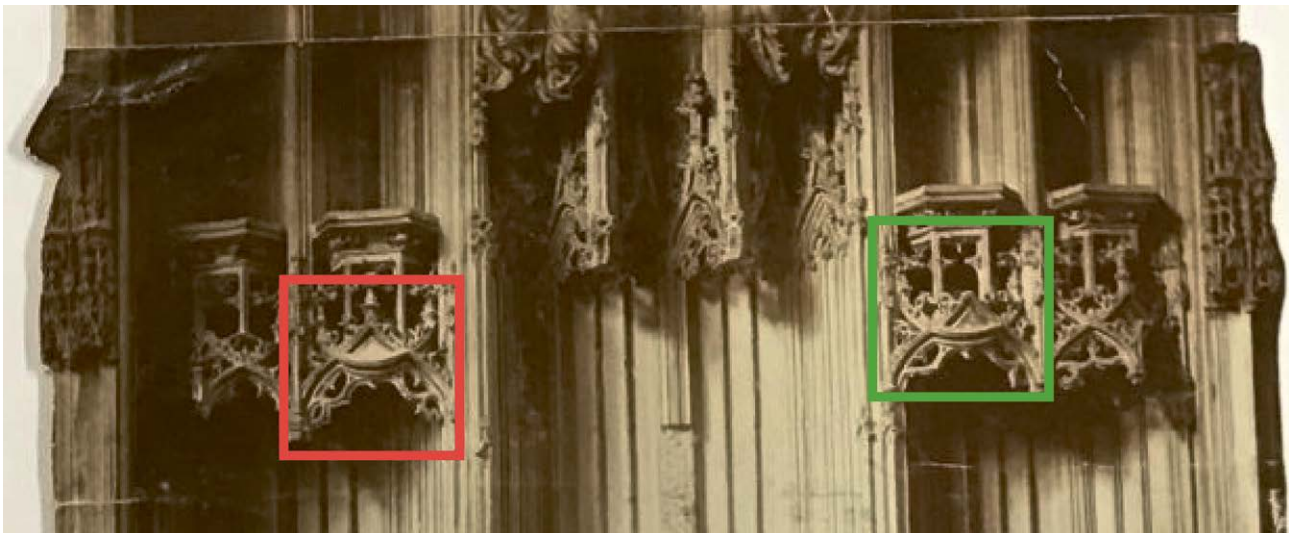
Schémas des restaurations sur les compartiments au registre inférieur, par De Maertelaere, entre 1897 et 1901. © Charlotte Roland.



Pierre d'Avesnes - Pierre de Savonnières - Mortier de ragréage - Plâtre

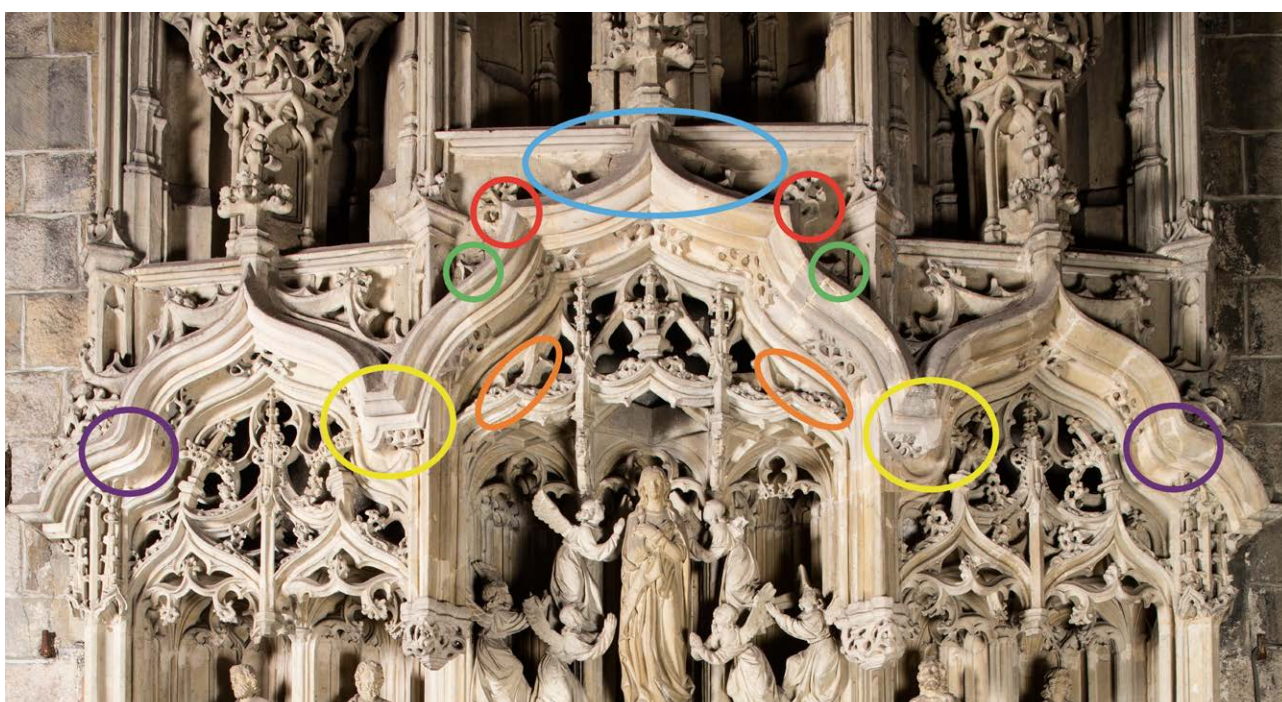
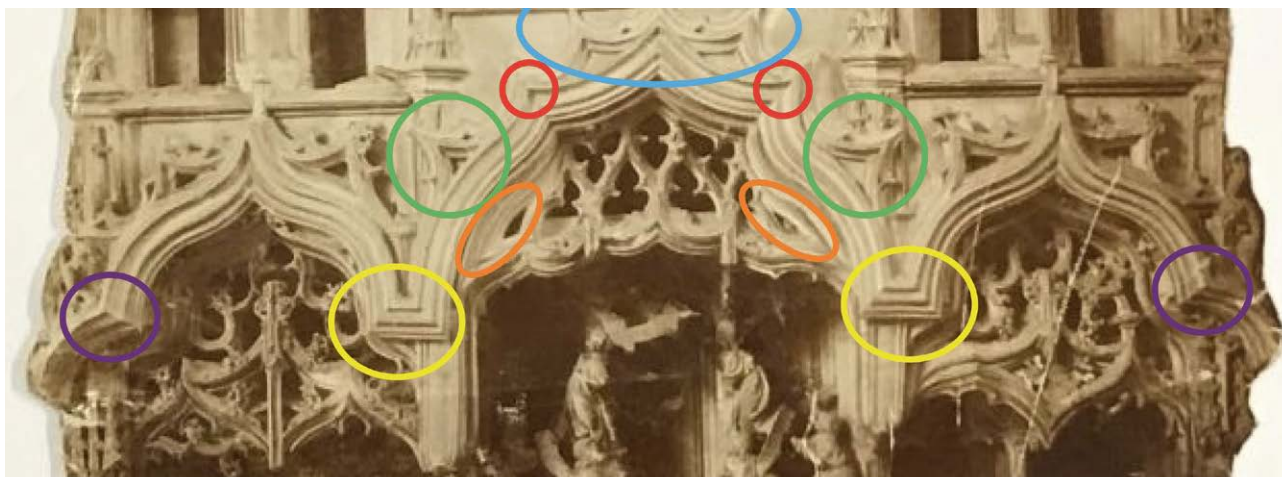
[Fig. 9]

Schéma des restaurations sur l'arcature au registre inférieur, par De Maertelaere, entre 1897 et 1901. X122251 et © Charlotte Roland.



[Fig. 10]

Comparaisons de la syntaxe des petits dais au registre inférieur, avant 1897 et en 2020.
© Archives de l'État à Mons et X122252.



[Fig. 11]

Comparaisons de la syntaxe et des formes de l'arcature au registre inférieur, avant 1897 et en 2020.
© Archives de l'État à Mons et X122252.

Avant le début des restaurations, seuls les personnages du registre supérieur [fig. 7], ainsi que six anges au registre inférieur, avaient été conservés. Légèrement endommagés, ils avaient cependant dû être restaurés par De Maertelaere [fig. 12], car certaines parties plus fragiles, comme les têtes, les ailes et les bras manquaient. Quant à Remi Rooms, il avait été chargé de sculpter les nouveaux groupes du registre inférieur, c'est-à-dire l'Annonciation, l'Assomption, la Visitation, ainsi que les quatre Évangélistes [fig. 13]. Au registre supérieur, seule sainte Anne trinitaire a été entièrement préservée. De Maertelaere a remplacé l'avant-bras manquant du Christ, le sceptre de Dieu le Père, l'avant-bras droit de saint Jean-Baptiste ainsi que les orteils de ce dernier [fig. 14].

Pierre d'Avesnes - Pierre de Savonnieres



[Fig. 12]

Schéma des restaurations des angelots de l'Assomption au registre inférieur, par De Maertelaere, entre 1897 et 1901. © Charlotte Roland.

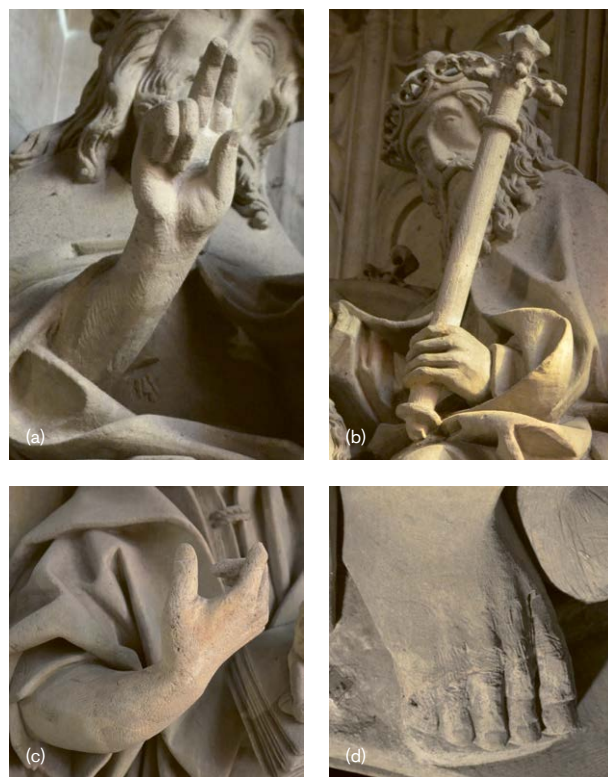


[Fig. 13]

Scènes de l'Annonciation (a), la Visitation (b), l'Assomption (c) et les quatre Évangélistes (d), par Rooms, entre 1904 et 1905-1906. X122252 et © Charlotte Roland.

Notre étude *in situ* nous a révélé de rares traces de polychromie à trois endroits du retable : au niveau des plis au revers de la tunique de saint Jean-Baptiste (polychromie bleu clair), dans l'espace vide au-dessus de la Vierge en Assomption du registre inférieur (polychromie bleu clair du même type que la première) et à l'extérieur des montants latéraux du retable, surtout au niveau du registre inférieur (traces de polychromie noire) [fig. 15]. En outre, le décapage de la polychromie a laissé des traces de ripe, reconnaissables par les sillons parallèles dus à l'extrémité dentée³².

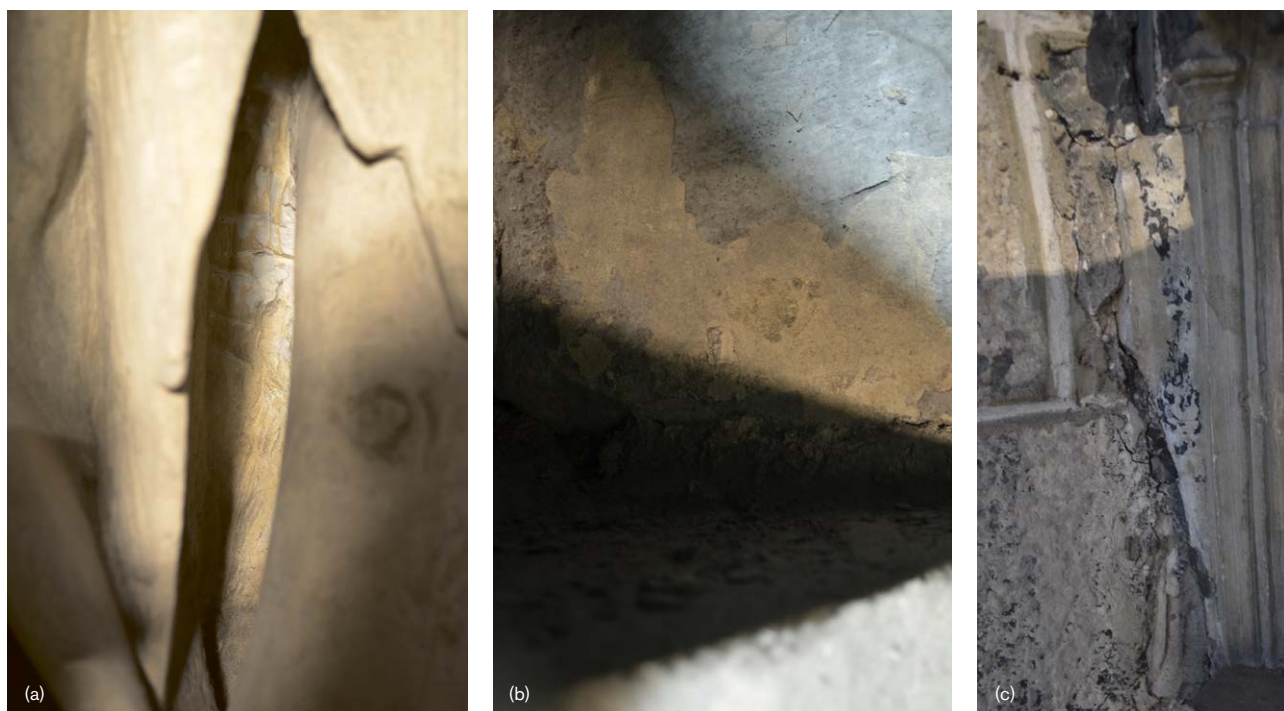
Bien que Remi Rooms ait pris soin d'utiliser uniquement de la pierre d'Avesnes-le-Sec, conformément à l'usage en cours au XVI^e siècle en rendant ainsi à l'ensemble une harmonie matérielle dans la texture et la couleur, De Maertelaere ne semble pas avoir suivi de logique particulière dans l'emploi des pierres d'Avesnes et de Savonnières. L'analyse des parties reconstituées met en évidence qu'il a agi différemment pour l'usage



[Fig. 14]

Détail de l'avant-bras droit du Christ couronnant la Vierge (a), du sceptre de Dieu le Père (b), de l'avant-bras droit de saint Jean-Baptiste (c) et de ses orteils (d), par De Maertelaere, entre 1897 et 1901. © Charlotte Roland.

³² Notamment au niveau de l'arcade de la niche centrale au registre inférieur, ainsi que sur les personnages sculptés du registre supérieur. Ces abrasions de la surface ont modifié l'épiderme de la pierre originale et donc son rendu formel.



[Fig. 15]

Traces de polychromie bleu clair au revers de la tunique de saint Jean-Baptiste (a) et au-dessus de la Vierge en Assomption (b), et de polychromie noire à l'extérieur des montants latéraux au registre inférieur (c). © Charlotte Roland.

des mortiers et du plâtre. Le mortier de ragréage a servi à des restaurations plus délicates et minimales, tandis que le second mortier, plus gras, a servi pour la corniche de la prédelle afin de supporter efficacement le poids de la structure sus-jacente. Quant au plâtre, celui-ci a été employé pour combler des pertes de matière lors de la taille des restaurateurs.

L'analyse comparée des deux restaurations a également permis de démontrer leurs différences d'approche méthodologique. Le *modus operandi* de Maertelaere a mis en exergue sa dépendance vis-à-vis du courant néogothique, dans sa manière d'atténuer les formes débridées qui caractérisent la sculpture du gothique flamboyant, puisqu'il n'hésita pas à créer de nouveaux éléments en tempérant la dynamique des éléments originaux du retable. Cette tendance à « gothiciser » davantage un ensemble médiéval qui ne correspondrait pas suffisamment au gothique primaire s'inscrit dans une mouvance interventionniste qui a connu son heure de gloire dans nos régions vers la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Elle est le fruit des campagnes de restaurations menées en France à la même époque et de l'influence des travaux de Viollet-le-Duc qui se propagea jusqu'en Belgique, notamment à travers des personnalités telles que celle de Jean-Baptiste de Béthune ou de Jules Helbig. Contrairement à De Maertelaere, la méthodologie de Rooms s'inscrit dans une recherche harmonieuse des proportions en réalisant des moulages des parties originales et en s'inspirant du retable de Saluces appartenant au même milieu de production que celui de Mons.

Après avoir situé les interventions des restaurateurs dans le retable, nous nous sommes posé la question du réemploi des matériaux d'origine lors des différentes campagnes. Il est possible que certains éléments en pierre d'Avesnes, détachés de l'ensemble lors des attaques dévastatrices perpétrées par les révolutionnaires dans la collégiale à la fin du XVIII^e siècle, aient été sauvegardés par la Fabrique d'église³³. Les restaurateurs auraient-ils pu en disposer et les auraient-ils replacés à leur emplacement d'origine ? Malheureusement, les archives de la Fabrique ne fournissent pas d'indices qui permettraient de valider cette hypothèse.

Conclusion

Au terme de nos recherches, l'étude matérielle *in situ*, associée aux informations issues des documents d'archives et à l'analyse de clichés photographiques pris avant et après les restaurations, a permis de préciser l'étendue du travail effectué par De Maertelaere. En effet, bien que ce dernier ne soit pas l'auteur des groupes du registre inférieur, ses restaurations se sont particulièrement étendues à la structure, aux ornements et aux personnages sculptés. En étudiant sa méthodo-

³³ Comme cela a été le cas pour plusieurs sculptures et fragments provenant de l'ancien jubé de Jacques Du Breucq.

logie de restauration, caractéristique de l'époque néogothique, nous pensons que ce type d'intervention mériterait à l'avenir d'être davantage étudié par les chercheurs, surtout lorsqu'il est question d'ensembles ayant fait l'objet de campagnes de restauration aussi importantes³⁴.

Le décapage de la polychromie du retable des Féries souligne un autre aspect important du travail des restaurateurs de cette époque. Il semble qu'il existe, en effet, une tendance à enlever systématiquement toute polychromie ancienne afin de, soit en appliquer une nouvelle se rapprochant le plus possible du style originel de l'œuvre, soit de revenir au matériau brut apparent. Dans notre cas, les restaurateurs ont opté pour la seconde option, en nous laissant quelques maigres vestiges de polychromie sauvées du décapage car situées à des endroits difficiles d'accès. L'exemple du retable des Féries n'est malheureusement qu'un cas parmi des centaines d'autres de ce type. Les techniques de laboratoire actuelles permettraient aux restaurateurs d'analyser les divers pigments utilisés par les ateliers du passé, et une étude en ce sens constituerait un grand apport pour la discipline, mais elle s'avère très difficile à réaliser, non par manque de moyens mais bien de matière.

Cette étude a naturellement aussi permis de rappeler l'importance d'établir une critique d'authenticité préalablement à toute étude stylistique et ce, particulièrement pour les productions sculptées de ce type. Alors que le début de l'année 2020 a été couronné par le succès de l'exposition *Borman et fils*, notre travail ouvre la voie vers de nouvelles perspectives. En effet, une prochaine étude, que nous tâchons actuellement de mener, portera sur la typologie de la microarchitecture du mobilier religieux produit par l'atelier des Borman³⁵. Nous savons que les œuvres réalisées par cet atelier ont aussi, en grande partie, été sujettes à des campagnes de restauration dans cet esprit néogothique. En établissant au préalable une critique d'authenticité de ces divers ensembles, nous pourrions ainsi mener une analyse comparative pertinente de la microarchitecture et de l'ornementation qui, nous l'espérons, aboutira à des résultats probants nous permettant d'approfondir nos connaissances sur ce grand atelier de sculpteurs brabançons.

Remerciements

Au terme de ce travail, je souhaite remercier les personnes qui ont contribué aux résultats de mon étude. Merci à MM. Pierre Dufour et Benoît Van Caenegem, ainsi qu'aux membres du personnel de la collégiale, pour avoir mis à ma disposition l'échafaudage de la collégiale. Mes remerciements vont aussi à MM. Francis Tourneur, Frans Doperé et Alexandre Callet qui se sont aimablement déplacés jusqu'à Mons et sans qui je n'aurais pas pu aboutir à des résultats précis et pertinents. Je remercie également le Pr Ralph Dekoninck pour son suivi et ses recommandations durant la rédaction de mon mémoire. Ma reconnaissance s'adresse aussi au Pr Michel Lefftz pour son soutien, ses précieux conseils et ses relectures attentives du mémoire et de cet article.

Références

Bergen 2006

X. Bergen, *Mons, une ville dans la tourmente (1560-1579)*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. 80, Mons, 2006, p. 297-326.

de Borchgrave d'Altena et Mambour 1968

J. de Borchgrave d'Altena et J. Mambour, *Fragments de retables en bois et retables en pierre du Hainaut*, Mons, Fédération du tourisme et de la province de Hainaut, 1968.

Commissions royales d'art et d'archéologie 1896

Commissions royales d'art et d'archéologie (Bruxelles), *Commission royale des monuments. Résumé des procès-verbaux. Séances des 7, 14, 21 et 28 novembre; des 5, 12, 19 et 24 décembre 1896. Travaux de restauration*, dans *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 35^e année, Bruxelles, 1896, p. 129-147.

Commissions royales d'art et d'archéologie 1905

Commissions royales d'art et d'archéologie (Bruxelles), *Commission royale des monuments. Résumé des procès-verbaux. Séances des 1^{er}, 8, 15 et 29 juillet; des 5, 12, 19 et 26 août 1905. Peinture et sculpture*, dans *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 44^e année, Bruxelles, 1905, p. 85-108.

Commissions royales d'art et d'archéologie (Bruxelles) 1910

Commissions royales d'art et d'archéologie (Bruxelles), *Assemblée générale et réglementaire du 17 octobre 1910 au Palais des Académies*, dans *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 49^e année, 2, Bruxelles, 1910, p. 323-399.

34 La thèse de doctorat de Delphine Steyaert, intitulée *La Sculpture néogothique vue par la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc (1863-1913)*, a récemment permis, pour la première fois, une compréhension des tendances selon lesquelles les œuvres sculptées de la période gothique ont été restaurées entre 1863 et 1913 (https://journalbelgianhistory.be/fr/system/files/edition_data/articlepdf/Doctorat_Steyaert_Bleu_2015_2_3.pdf).

35 Ce futur article se verra différent des études menées par Ethan Matt Kavalier sur la microarchitecture. Nos recherches s'articuleront autour d'une étude typologique comparative du retable des Féries avec d'autres retables, niches, tabernacles en pierre issus de l'atelier Borman en étudiant leur microarchitecture dans l'objectif de créer des groupes régionaux.

Debaene et Lefftz 2019

M. Debaene et M. Lefftz, *Summary catalogue of the Borman dynasty and Workshop*, dans M. Debaene (dir.), *Borman. A family of Northern Renaissance Sculptors* (cat. exp., Louvain, M-Museum, 20 sept. 2019-26 janv. 2020), Londres/Turnhout, 2019, p. 178-293.

De Maeyer 1988

J. de Maeyer, *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek, 1862-1914*, Kadoc Studies 5, Universitaire Pers Leuven, 1988, p. 364.

Devillers 1857

L. Devillers, *Mémoire histoire et descriptif sur l'église de Sainte-Waudru à Mons*, Mons, 1857.

Devillers 1899

L. Devillers, *Chartes du Chapitre de Sainte-Waudru*, Bruxelles, 1899.

Le Mausolée 1976

Le Mausolée, *Essai de nomenclature des carrières françaises de roches de construction et de décoration*, Givors-France, 1976.

Mambour-Debouille 1965

J. Mambour-Debouille, *Trois retables hennuyers du XVI^e siècle*, dans *Savoir & Beauté*, 1-2, La Louvière, 1965, p. 2830-2833.

Petit 2018

N. Petit, *La Présence néogothique dans la collégiale Sainte-Waudru de Mons. Étude approfondie de dix retables*, mémoire de master en histoire de l'art et archéologie, Université libre de Bruxelles, 2018.

Roland 2019

C. Roland, *Le Retable des Fêtes Notre-Dame de la collégiale Sainte-Waudru à Mons. Étude historique, matérielle, stylistique et iconographique*, mémoire de master en histoire de l'art et archéologie, Université catholique de Louvain, 2019.

Rousseau 1891

H. Rousseau, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. Les retables (suite) (1)*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, 1891, p. 79-115.

Rousseau 1896

H. Rousseau, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique: les retables*, Bruxelles, 1896.

Steyaert 2015

D. Steyaert, *La Sculpture polychromée néogothique en Belgique vue par la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc (1863-1913)* (<https://www.journalbelgianhistory.be/en/node/1530>), 2015.

Tondreau 1970

L. Tondreau, *Le retable des « Fêtes Notre-Dame » dans la collégiale Sainte-Waudru à Mons*, dans *Hainaut-Tourisme*, Mons, juin 1970, p. 91-95.

Sources non publiées**Mons, AEM, Paroisse Mons. Sainte-Waudru, 230**

Mons, Archives de l'État à Mons (AEM), *Paroisse Mons. Sainte-Waudru, 230*

- fol. 29r: lettre de Séraphin de Maertelaere à A. Le Tellier le 4 juin 1901 (1901).
- fol. 45r: Séraphin de Maertelaere, lettre à A. Le Tellier le 2 août 1898 (1898).
- fol. 51r et fol. 53r : Séraphin de Maertelaere, lettre à A. Le Tellier [avec croquis] le 26 janvier 1897 (1897).
- fol. 58v: Commission royale des Monuments, Rapport transmis au gouverneur de la province de Hainaut le 21 janvier 1905 (1905).
- fol. 61v: Ministre de l'Agriculture, lettre à la Fabrique d'église de Sainte-Waudru le 29 mai 1899 (1899).

Résumé – Samenvatting – Abstract

FR:: Le retable des Féries, daté du *xvi*^e siècle, a fait l'objet d'études menées par quelques spécialistes ces cinquante dernières années, sans pour autant fournir suffisamment d'informations quant à l'authenticité de cette œuvre partiellement restaurée entre 1897 et 1905-1906. À travers cet article, nous souhaitons mettre au service des chercheurs nos résultats issus d'une longue étude *in situ*, réalisée dans le cadre de notre mémoire de master en histoire de l'art. Ces recherches nous permettent aujourd'hui de différencier les parties et les matériaux d'origine de ceux des *xix*^e et *xx*^e siècles, de distinguer précisément la contribution des deux restaurateurs et de déceler quelques traces de polychromie. Nos constatations ont notamment été l'occasion d'émettre des hypothèses sur leur méthodologie de travail et de questionner leur tendance interventionniste, influencée par une recherche d'idéalisation de l'art gothique caractéristique de leur époque.

Mots-clés: Mons; retable; Borman; Séraphin de Maertelaere; Remi Rooms.

NL:: Het retabel des Féries, uit de zestiende eeuw, werd de afgelopen vijftig jaar door verschillende specialisten bestudeerd, maar gaf onvoldoende informatie over de authenticiteit van dit werk, dat gedeeltelijk werd gerestaureerd tussen 1897 en 1905-1906. Met dit artikel willen we de resultaten van ons lange onderzoek *in situ*, als onderdeel van onze masterproef kunstgeschiedenis, ter beschikking stellen van onderzoekers. Dankzij dit onderzoek kunnen we vandaag de originele delen en materialen onderscheiden van die uit de negentiende en twintigste eeuw, om de bijdrage van de twee restaurateurs te onderscheiden en sporen van polychromie te ontdekken. Onze bevindingen waren een gelegenheid om veronderstellingen over hun werkmethode te maken en hun interventionistische aanpak in vraag te stellen, die werd beïnvloed door een zoektocht naar de idealisering van de gotische kunst die kenmerkend was voor hun tijd.

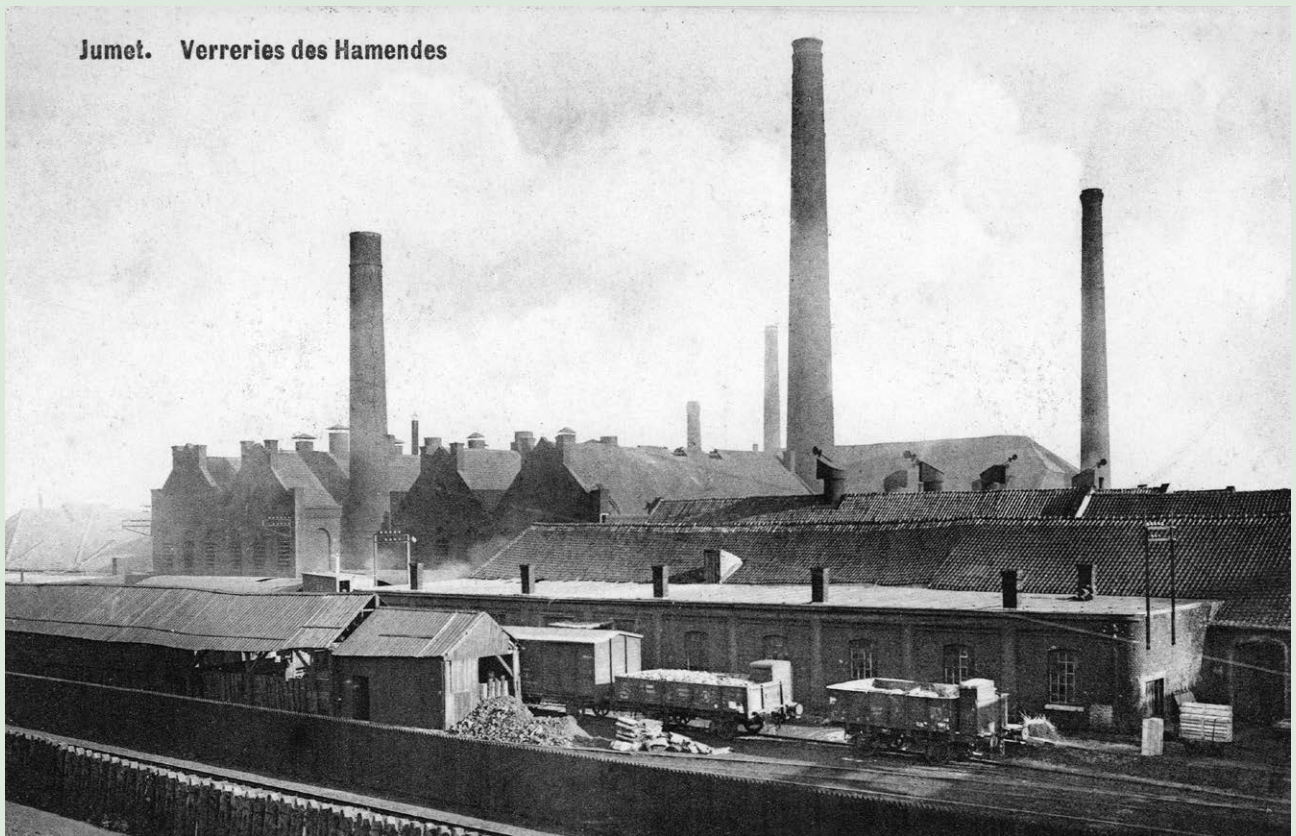
Sleutelwoorden: Bergen; retabel; Borman; Séraphin De Maertelaere; Remi Rooms.

EN:: The Féries altarpiece, dated from the 16th century, has been studied by a handful of specialists over the past fifty years, without providing sufficient information as to the authenticity of this work, which was partially restored between 1897 and 1905-1906. With this article, we wish to make available to researchers the results our extensive study, undertaken *in situ*, done in the context of our MA dissertation in art history. This research allows us today to differentiate the original parts and materials from those of the 19th and 20th centuries, to distinguish precisely the contribution of the two restorers, and to detect some traces of polychromy. Our observations have served in particular to advance hypotheses concerning the latter's working methodology and to question their interventionist tendency, influenced by a search for an idealized Gothic art characteristic of their time.

Keywords: Mons; altarpiece; Borman; Séraphin de Maertelaere; Remi Rooms.

Chroniques

Kronieken



[Fig. 1]

La verrerie des Hamendes à Jumet, vers 1900 (Collection privée).

Sur les traces de notre passé industriel. La restauration d'un canon en verre des Verreries des Hamendes à Jumet, vers 1900

Chantal Fontaine-Hodiamont et Géraldine Bussienne



[Fig. 2]

Le canon dans les réserves du Musée, après sa restauration à l'IRPA en 2018-2019. X138457.

À première vue, le canon en verre des Verreries des Hamendes [fig. 1], objet de cette chronique, semble être une pièce énigmatique. Conservé au Musée du Verre de Charleroi sous le numéro d'inventaire 2318, il se présente comme une longue bouteille cylindrique de 1,70 m de haut et d'environ 30 cm de diamètre, à col court et sans fond, en verre blanc opaque [fig. 2]. Au musée, jusqu'il y a peu, il accueillait le visiteur, accompagné de trois autres canons en verre coloré, l'un turquoise opaque plus petit et les deux autres rouge foncé translucide [fig. 3 et 4]. Plusieurs autres canons, en verre incolore, étaient exposés non loin. Collée en haut de la panse du canon blanc, subsiste une grande étiquette en papier, quelque peu endommagée, sur laquelle on peut encore lire « St^e A^{me} des VERRERIES DES HAMENDES », en dessous « L. LA[MB]ERT » et plus bas « J [UMET] » [fig. 5 a-b]. Cette mention nous révèle clairement l'origine de l'objet : il s'agit de la Société anonyme des Verreries des Hamendes à Jumet, propriété de Louis Lambert. La date de fabrication du canon pourrait remonter à l'extrême fin du XIX^e ou au tout début du XX^e siècle. Toutefois, il n'est pas impossible qu'il soit plus récent puisque la verrerie des Hamendes, spécialisée

dans la fabrication des verres colorés et opales, a produit des canons jusqu'en 1963, date de sa fermeture¹.

Le canon en verre

Le canon n'est pas une œuvre d'art en soi et quelques précisions s'imposent d'emblée, d'ordre terminologique d'une part et technologique d'autre part. Dans le domaine du verre, le mot « canon » est utilisé par les verriers wallons pour qualifier un long cylindre en verre creux. Dans les faits, le canon constitue une étape dans la fabrication du verre plat – verre à vitres – par le procédé du soufflage en *manchon* ou en *cylindre* (en anglais : *muff process*)². Il s'agit d'un procédé ancestral

¹ Laurent et Delande 1999, p. 59.

² Dans le cadre verrier, « canon » est signalé comme synonyme de « cylindre » en dialecte wallon : voir Glossaire 1999, p. 231. Une autre technique pour la réalisation du verre plat par soufflage, appelée soufflage en *couronne* (dite aussi en *plateau* ou en *cive*, en anglais *crown windowpanes* ou *bull's eye type*) est attestée dès le V^e siècle et a connu son heure de gloire en Normandie au XIV^e siècle. La vitre qui en résulte a la forme d'un disque : Foy et Fontaine 2008, p. 439.



[Fig. 3 & 4]

Le canon en verre blanc opaque, entouré d'autres canons, en 2017 dans l'entrée du Musée du Verre de Charleroi. Photos de travail (Chantal Fontaine-Hodiamont).



[Fig. 5]

L'étiquette avant (a) et après (b) traitement. Photo de travail (Chantal Fontaine-Hodiamont) et X138458.

de soufflage à la canne qui remonte à l'Antiquité romaine en Occident, plus précisément au tournant du III^e au IV^e siècle³ et qui a perduré jusqu'au début du

XX^e siècle dans nos régions⁴. Étant fonction de la taille des cylindres, les vitres d'époque romaine obtenues par soufflage en manchon sont de petit gabarit, la plaque

3 Foy et Fontaine 2008, p. 410 sv.

4 Pour l'obtention du verre à vitres dans nos verreries du Centre, c'est dans les années 1920 que le soufflage à la bouche de canons disparut, supplanté par le procédé d'étrépage mécanique à la verticale (procédé Fourcault, breveté dès 1901, avec un brevet de perfectionnement en 1903): Delaet 1989, p. 203-205; Palaude et Thomas 2018, p. 94-101.

ne dépassant pas 30 cm de côté⁵. En revanche, les vitres fabriquées à partir des grands canons de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle dans nos verreries du Centre, sont de grand format, les cylindres pouvant atteindre de 1 mètre à près de 3 mètres de long, donnant des plaques de plusieurs mètres carrés, qui seront ensuite débitées en vitres de tailles diverses.

Plusieurs phases doivent être distinguées dans le processus opératoire du verre plat par le procédé du soufflage en canon [fig. 6].

Sans trop entrer dans les détails, nous en pointurons les quatre grandes étapes :

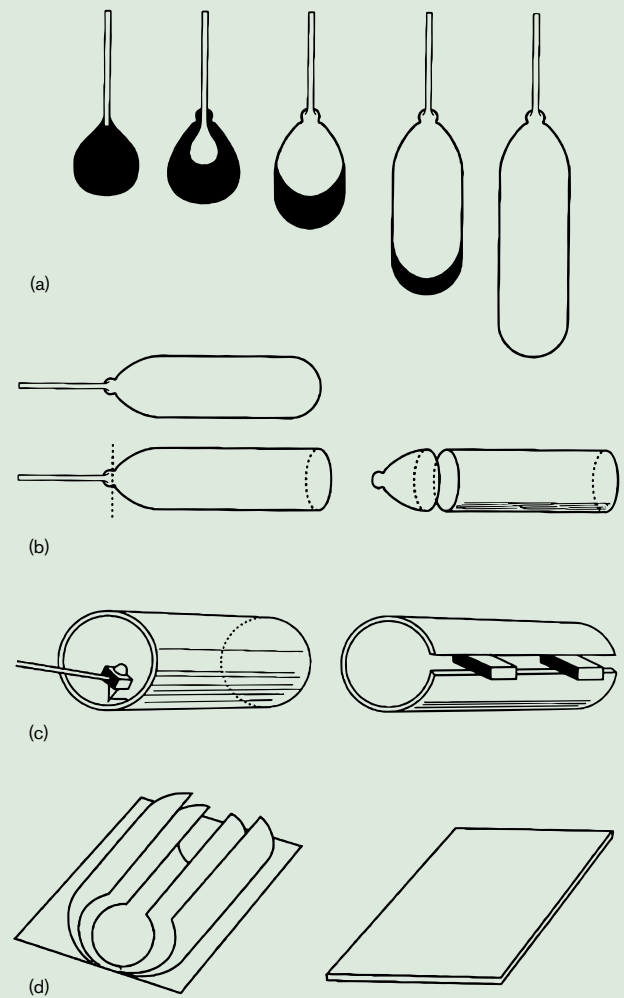
1. Le cueillage, le soufflage et le longage : tout d'abord, à l'aide de sa canne, le verrier récolte une masse de verre par cueillages successifs. Ensuite, il l'insuffle pour lui donner, par rotation, balancement et sous l'effet de la pesanteur, la forme d'une longue bouteille [fig. 6a, 7 et 8];
2. L'ouverture : le fond, dit *calotte*, est ôté, puis la partie supérieure, dite *cape*, est détachée de la canne. C'est à ce stade que l'on peut réellement parler de « canon » [fig. 6b];
3. Le fendage : le canon est fendu sur toute sa longueur à l'aide d'une pointe diamantée ou d'une barre en fer chauffée au rouge [fig. 6 c];
4. L'étenderie (ou l'étendage) : placé dans un grand four et réchauffé jusqu'à 700/800 °C, le canon s'ouvre, aidé par un polissoir en bois, pour s'étendre en une feuille de verre plat [fig. 6 d]. Cette dernière étape est aussi celle du recuit, opération essentielle qui permet d'éliminer les tensions internes accumulées au sein de la matière⁶.

D'un point de vue technologique, le canon n'est donc qu'une étape dans le processus de fabrication. Il n'était pas destiné à rester à l'état de canon. Et à proprement parler, le canon blanc de Charleroi, dans l'état que nous lui connaissons, n'en est même pas un. Il s'agit plutôt d'un canon « en devenir », tel un arrêt sur image, puisque le décalottage de la partie supérieure, rétrécie en col, n'a pas été effectué.

Témoin exceptionnel d'une technique révolue, le canon blanc de Charleroi l'est d'autant plus par sa couleur rarissime, la plupart des canons fabriqués étant incolores. Pourvu de son étiquette, et présentant une base dont les contours ont été adoucis au feu, il devait très vraisemblablement être exposé à titre documentaire, à l'instar des autres canons étiquetés.

Souffler un canon n'est pas seulement une prouesse technique, c'est un véritable exploit physique, un exercice

Fabrication d'un canon



[Fig. 6]

Schéma du procédé du soufflage en canon (d'après Laurent et Thiry 1999, p. 221).

- (a) Formation du canon par soufflage et longage.
- (b) Ouverture des deux extrémités du cylindre.
- (c) Fendage du canon sur la longueur.
- (d) Déploiement du canon dans le four d'étendage.

extrême. Le verrier manipule une canne de 1,5 m de long pesant jusqu'à 8 kg, au bout de laquelle vient s'attacher une très lourde masse de verre pouvant atteindre de 10 à 15 kg⁷. Et il souffle jusqu'à s'en déformer les joues.

Quant au transport des canons vers l'étenderie, il était assuré exclusivement par de jeunes femmes, douées d'une adresse et d'une habileté inouïes. Sur d'anciens clichés, on les voit avancer en file indienne, concentrées, portant à bout de bras deux canons à la fois⁸ [fig. 9].

⁵ Foy et Fontaine 2008, p. 433.

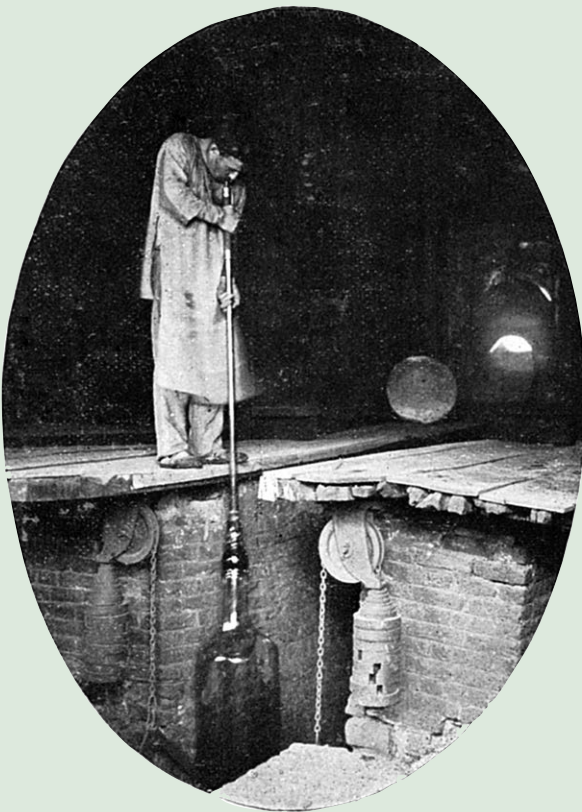
⁶ Le verre se refroidit de façon inégale : la surface extérieure se refroidit en premier et, par conséquent, se fige plus rapidement que la partie interne, ce qui crée des tensions au sein de la matière, favorisant la casse du verre. Pour éliminer ces tensions, le verre est recuit vers 500°C/550°C afin de permettre un réarrangement des atomes, puis la température est ensuite descendue lentement et régulièrement.

⁷ Pour plus de détails sur la confection des canons, voir par ex. Poty 1986, p. 125-154 et Pélégot 1877, p. 152-179, en particulier p. 161.

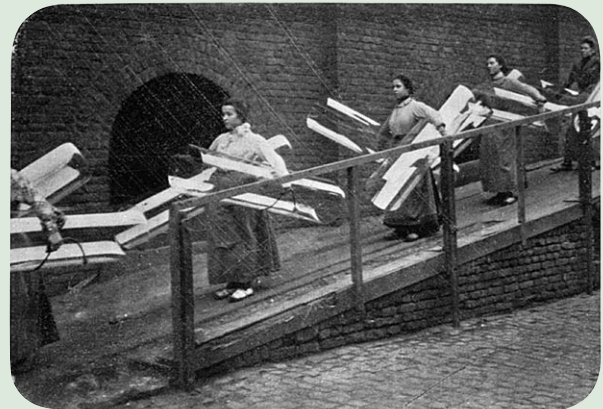
⁸ Palaude et Thomas 2018, p. 82-83. Dans ces « ruches humaines » que sont les verreries, les enfants n'étaient pas en reste, assistant les souffleurs, chauffant les outils et tenant les moules : Delzant 2016.



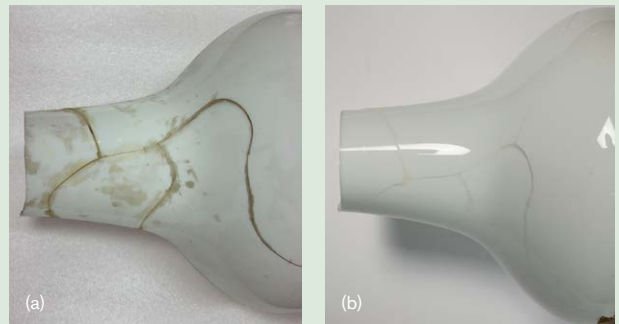
[Fig. 7]
Soufflage de canons (extrait du *Journal pour tous*, n° 830, 13 septembre 1865, p. 768, Collection privée).



[Fig. 8]
Un verrier soufflant et allongeant un canon en le balançant dans la fosse, Verreries de l'Étoile, Marchienne-au-Pont, vers 1900. © Le Bois du Cazier.



[Fig. 9]
Porteuses de canons : les jeunes femmes maintiennent les cylindres par les deux extrémités d'une corde tenue en main et attachée à leur taille, Verreries de l'Étoile, Marchienne-au-Pont, vers 1900. © Le Bois du Cazier.



[Fig. 10]
Collages de la partie supérieure du canon, avant (a) et après (b) traitement à l'IRPA. Photo de travail (Chantal Fontaine-Hodiamont) et X138462.



[Fig. 11]

Vue intérieure du canon montrant des résidus qui pourraient correspondre à des traces de façonnage. Photo de travail (Géraldine Bussienne).

Objectif du traitement

Le canon était très encrassé et fragmenté dans sa partie supérieure, anciennement recollée avec un adhésif épais et jauni, débordant très largement sur la surface du verre [fig. 10 a]. Les anciens collages présentaient aussi des décalages importants. Pour le reste, l'état du verre était sain. Le défi consistait à améliorer l'aspect du canon par le nettoyage et la réfection des collages, tout en conservant l'étiquette très fragile, elle-même traversée par un ancien collage. À ces difficultés s'ajoutait la grande taille du canon limitant les manipulations.

Traitement de restauration

À son arrivée à l'atelier de conservation-restauration des verres de l'IRPA, le canon a été couché et toutes nos interventions ont été effectuées dans cette position. Le traitement a débuté par un nettoyage général de l'extérieur avec un mélange d'eau/acétone (50/50), appliqué à l'aide d'un papier absorbant de type Kleenex®. Plusieurs résidus brunâtres dans le bas du canon ont été éliminés mécaniquement à la pointe du scalpel. La surface supérieure externe, au niveau des anciens collages, a été nettoyée à l'aide d'acétone puis, après divers essais, avec un nettoyant industriel à base

de plusieurs solvants, la Bondérite® C-MC 21130⁹. Ce produit peu toxique et peu volatile a donné de bons résultats. Quant à l'intérieur, il n'a été nettoyé qu'au niveau des collages car les importantes traces noirâtres visibles au centre du canon constituent peut-être des résidus de fabrication¹⁰ [fig. 11].

Le démontage des fragments s'est avéré plus laborieux. La dureté de la colle employée, sa couleur devenue jaunâtre avec le temps et sa résistance aux solvants classiques nous ont permis de penser qu'il s'agissait d'une résine époxy. Dans un premier temps, ce sont les débordements de colle sur la surface extérieure qui ont été éliminés. Zone par zone, ils ont été ramollis avec de l'acétone infiltré à la seringue dans des compresses non tissées (Medicomp®) et étanchéifiées avec un film polyester (Mélinex®), le tout fixé sur le verre avec des bandes de sparadrap microporeux (Micropore®). L'infiltration d'acétone a dû être renouvelée plusieurs fois par jour. Ensuite, après l'enlèvement des compresses, la résine a pu être lentement dégagée au scalpel.

Les fragments de verre mesurant de 3 à 4 mm d'épaisseur, un solvant plus puissant s'est avéré nécessaire pour ramollir la colle à cœur. Il nous a fallu recourir à des compresses imbibées de dichlorométhane stabilisé avec 0,2 % d'éthanol, rechargées de solvant plusieurs fois par jour (compresses étanchéifiées comme précédemment) [fig. 12]. Après l'enlèvement des compresses appliquées tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du canon, la résine a été dégagée mécaniquement au scalpel et à la lame de rasoir, infiltrée tout doucement dans les joints. Au niveau de l'étiquette, l'élimination de la colle s'est faite progressivement uniquement par l'intérieur (la surface de l'étiquette fragile ayant été protégée pendant tout le traitement par une feuille de Mélinex®) [fig. 13]. La grande toxicité du dichlorométhane nous a bien sûr contraintes à prendre des précautions de sécurité : travailler sous hotte aspirante durant toutes les imprégnations, et s'équiper de gants et d'un masque adéquats. Le démontage a progressé du haut du canon vers la panse, centimètre par centimètre. L'un après l'autre, les anciens collages ont finalement cédé après trois mois de traitement, permettant le détachement de quatre grands fragments dans le haut du canon [fig. 14].

En essayant de repositionner correctement les fragments, il apparut qu'ils n'étaient plus parfaitement jointifs et cela, sans aucun doute, dès leur casse, à la suite d'importantes ruptures de tension. À notre avis,

ces ruptures pourraient peut-être résulter d'une absence de recuit¹¹. Dès lors, au cours du remontage, il a été décidé de répartir les inévitables décalages en privilégiant le côté de l'étiquette, considéré comme le beau côté. Pratiquement, les quatre morceaux ont été collés en deux temps afin de pouvoir accéder aisément à l'intérieur du canon pour enlever les éventuels débords de colle et, si nécessaire, corriger le positionnement en cours de collage.

Pour ce faire et après nettoyage des tranches à l'acétone, les quatre fragments ont tout d'abord été positionnés à blanc à l'aide de bandes de ruban adhésif (placées en quinconce, à l'extérieur et à l'intérieur). Pour renforcer l'assemblage de ces fragments assez lourds, des agrafes métalliques ont été fixées (uniquement à l'extérieur) avec une colle thermoplastique appliquée à l'aide d'un pistolet à colle [fig. 15]. Une résine époxy incolore et fluide (Araldite® 2020), chargée d'un peu de blanc de titane (sous forme de pigments secs), a été infiltrée pour coller les deux grands fragments du bas dont celui traversant l'étiquette. Pour réaliser le collage en deux temps, les joints des deux plus petits fragments du sommet ont été préalablement enduits d'une résine cellulosique (Culminal® MC 2000 à 2,25 % dans l'eau), appliquée à l'aide d'un pinceau et ceci, pour éviter temporairement tout contact avec la colle très fluide qui aurait pu s'infiltrer dans les joints. Après polymérisation de la colle époxy fixant les deux premiers fragments de façon satisfaisante, les deux plus petits, ceux du haut, ont été démontés et leurs tranches nettoyées à l'eau. Les quelques débords internes de colle ont alors pu être nettoyés. Puis, les deux plus petits fragments ont été repositionnés et collés selon la technique mise en œuvre pour le collage des deux premiers fragments.

Afin de combler certains vides laissés par l'écart entre les fragments, des bouchages ont été réalisés à l'aide d'Araldite® 2020 chargée de blanc de titane, en plus grande proportion que pour le collage. Cette opération a dû être réalisée en plusieurs étapes. Les complements ont été mis à niveau au fin scalpel et/ou à la lame de rasoir puis recouverts d'une fine couche de résine époxy chargée afin améliorer la brillance de surface. En finale, les tout petits fragments détachés de l'étiquette ont été recollés à l'aide d'une colle vinylique à pH neutre Evacon® R (polyvinyle éthylène acétate en solution aqueuse), appliquée avec un pinceau fin. Les bords de l'étiquette qui avaient tendance à se décoller ont été refixés à l'aide de cette même résine [fig. 5 b].

9 Nous remercions Monsieur Philippe Leemans (Société Saphonyx) de nous avoir fait découvrir ce produit.

10 Il pourrait s'agir des traces d'un manchon introduit à chaud pour régulariser la forme cylindrique.

11 Ce qui n'est pas impossible car l'étape du recuit se clôturait avec la phase de l'éten-derie à laquelle le canon blanc n'a pas été soumis (voir *supra*).



[Fig. 12]

Pose de compresses imbibées de solvant afin de ramollir l'ancien adhésif.
Photo de travail (Chantal Fontaine-Hodiamont).



[Fig. 13]

Infiltration de la lame de rasoir par l'intérieur du canon pour permettre le détachement des fragments tout en préservant l'étiquette. Photo de travail (Chantal Fontaine-Hodiamont).



[Fig. 14]

Vue du canon après l'enlèvement des fragments supérieurs. Photo de travail (Chantal Fontaine-Hodiamont).



[Fig. 15]

Assemblage provisoire des fragments à l'aide de bandes de ruban adhésif et d'agrafes métalliques fixées avec une colle thermoplastique. Photo de travail (Chantal Fontaine-Hodiamont).



[Fig. 16]

Détail du haut du canon après traitement, montrant les décalages dans l'assemblage des fragments. X138461.

En conclusion, le nettoyage du canon lui a rendu son éclat d'antan. Bien que les fragments déformés n'aient pu être remplacés parfaitement [fig. 16], les collages ont été réalisés de manière à minimiser les défauts du côté de l'étiquette qui a pu être conservée [fig. 2 et 5b]. Néanmoins, ce canon non recuit (ou mal recuit ?) reste très fragile et devra, à l'avenir, être manipulé avec la plus grande prudence, le moindre choc ou les vibrations pouvant lui être fatals.

Signalons enfin que ce canon ainsi que les huit autres appartenant à la collection du Musée du Verre de Charleroi ont été classés « Trésors » de la Fédération Wallonie-Bruxelles, le 24 avril 2019, en tant que témoins de notre glorieux passé verrier.

Remerciements

Nous tenons à remercier les collectionneurs privés de nous avoir accordé de reproduire leur document, ainsi que Mme Catherine Thomas, conservatrice au Musée du Verre de Charleroi, de nous en avoir fourni les clichés numérisés. Merci à M. Philippe Leemans (Société Saphonyx) pour ses conseils et l'intérêt qu'il a manifesté lors de la mise au point du traitement.

Références

Delaet 1989

J.-L. Delaet, *Époque contemporaine. Le contexte économique et social*, dans L. Engen (dir.), *Le verre en Belgique des origines à nos jours*, Liège, 1989.

Delzant 2016

C. Delzant, *Le travail de l'enfance dans les verreries*, dans *Agone*, 58, 2016, p. 175-194.

Foy et Fontaine 2008

D. Foy et S.D. Fontaine, *Diversité et évolution du vitrage de l'Antiquité et du haut Moyen Âge: un état de la question*, dans *Gallia, Archéologie de la France Antique*, 65, Paris, 2008.

Glossaire 1999

Glossaire des techniques, dans *Musée du Verre* (catalogue), Gilly, 1999, p. 231-241.

Laurent et Delande 1999

I. Laurent et J.-P. Delande, *De l'artisanat à l'industrie. Techniques du verre*, dans *L'aventure du cristal en Wallonie*, Tournai, 1999, p. 33-69.

Laurent et Thiry 1999

I. Laurent et M. Thiry, *De l'artisanat à l'industrie: l'Odyssée du verre plat au Pays de Charleroi*, dans *Musée du Verre* (catalogue), Gilly, 1999, p. 217-228.

Palaude et Thomas 2018

S. Palaude et C. Thomas, *La verrerie, une ruche humaine? Le cas de la région de Charleroi, de la Belle Époque aux Années Folles (1880-1930)*, Charleroi, 2018.

Péligot 1877

E. Péligot, *Le verre, son histoire, sa fabrication*, Paris, 1877.

Poty 1986

F. Poty, *Petit guide de la fabrication d'un canon*, dans F. Poty et J.-L. Delaet, *Charleroi, pays verrier, des origines à nos jours*, Charleroi, 1986, p. 125-154.



[Fig. 1]

Henri Bles, *Siège de Théroouanne*, peinture sur bois, 117,9 × 181,1 cm (Suisse, collection privée). X134823.

Le Siège de Théroouanne.

Étude matérielle et stylistique d'une œuvre majeure et atypique dans le corpus d'Henri Bles

Claire Toussat et Christina Currie

Introduction

L'étude du *Siège de Théroouanne* [fig. 1], provenant d'une collection privée suisse, a été confiée en 2018 à l'IRPA afin de la documenter, d'analyser ses matériaux constitutifs, de déterminer son état de conservation et de discuter son attribution à Henri Bles¹.

Les spécialistes s'accordent sur la difficulté d'attribution des œuvres à Henri Bles². Sa vie nous est en effet mal connue. Il serait né à Bouvignes-sur-Meuse ou Dinant vers 1500 et est mort avant 1567³. Certains auteurs l'identifient au peintre Herry de Patenir, inscrit à la guilde d'Anvers en 1535⁴. Henri Bles a connu un vif succès, entrant dans les collections de Charles Quint et d'acheteurs privés. Il s'est peut-être rendu en Italie où il est devenu célèbre sous le nom de *Civetta* en raison de la chouette qu'il se plaisait à dissimuler dans ses peintures, et qui l'accompagne d'ailleurs sur son portrait gravé attribué à Jan Wierix, tirée du *Pictorum aliquot Germaniae inferioris effigies* (1572) de Dominique Lampson. Notons cependant qu'aucune de ses œuvres connues n'est dûment signée et que la seule présence d'une chouette ne peut permettre d'établir une attribution. À ce manque d'informations biographiques s'ajoute l'hypothèse selon laquelle Bles aurait été à la tête d'un atelier très prolifique, rendant ainsi l'attribution de ses œuvres particulièrement complexe, d'autant que son style a été imité par de nombreux suiveurs.

Le sujet

Théroouanne, une enclave stratégique

Aujourd'hui, Théroouanne est une modeste bourgade du Pas-de-Calais, mais, à l'époque de cette représentation, il s'agissait d'une enclave française au sein de l'empire des Habsbourg, à proximité de la place de Calais, alors aux mains des Anglais. Son importance géostratégique lui a valu bien des vicissitudes. Après avoir multiplié les sièges et les batailles, elle a été totalement rasée par les troupes de Charles Quint en 1553. S'il arrivait fréquemment aux villes d'être lourdement endommagées lors d'engagements armés, Théroouanne est une exception dans l'histoire car c'est la ville tout entière, y compris la cathédrale, qui a été méticuleusement détruite, pour ne pas dire démontée. Charles Quint a voulu en faire un exemple éclairant et s'assurer que cette épine en plein cœur de ses terres ne puisse plus être utilisée par ses ennemis⁵.

Une estampe dissimulée sous la peinture

La représentation de la ville de Théroouanne dans le tableau est fidèle à ce que nous en connaissons d'après les documents d'époque. Le panorama s'offre à notre regard depuis le nord-ouest des remparts, surmontés par la cathédrale. Un peu plus bas, sur la droite, apparaît l'église Saint-Nicolas alors qu'au pied des remparts, on peut apercevoir les vestiges de l'ancienne abbaye de Saint-Jean-au-Mont détruite lors d'un précédent siège. À gauche, on reconnaît également

1 Vendu à Christie's London, le 8 décembre 2009 (lot 4). Toussat et Currie 2019.

2 Voir notamment Serck 1990, Muller, Rosacco et Marrow 1998; Toussaint 2000a; Toussaint 2000b; Weemans 2013.

3 Van Mander 1604; Guicciardini 1567.

4 Rombouts et Van Lerius 1864-1876, p. 124; Gibson 1998, p. 132.

5 Blagangin, Dalmau et Maniez 2014; Martens 2017.



[Fig. 2]

Cornelis Anthonisz., *Siège de Théroouanne*, gravure, 54,9 x 72,5 cm (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-B1136).



[Fig. 3]

Relevé du premier dessin sous-jacent et de la mise au carreau superposé sur la peinture. Document de travail (Sophie De Potter).



[Fig. 4]

(a) Détail d'un soldat cuisinant. X134823. (b) Détail de soldats tuant un mouton. X134823.

Saint-Martin- au-Mont et, dans le fond, probablement l'abbaye de Saint-Augustin.

La vue de la ville et de ses environs reprend celle d'une estampe du siège de Théroouanne dessinée en 1537 par Cornelis Anthonisz. [fig. 2]. Selon le phylactère coiffant le document, elle se présente comme une représentation fidèle, *ad vivum* ou « sur le vif ». La gravure n'est pas datée, mais 1553 étant l'année tristement célèbre de la destruction totale de la ville par les troupes de Charles Quint, elle a été retenue comme *terminus post quem* pour la datation de la gravure⁶. Cependant, De Monnecove et Martens ont démontré qu'il s'agissait du siège de 1537 en fondant leur datation sur certaines opérations militaires spécifiques et les noms de capitaines mentionnés dans les cartels⁷. Quoi qu'il en soit, les deux datations de la gravure correspondent à la période d'activité d'Henri Bles qui recourait fréquemment à des œuvres graphiques pour créer ses compositions⁸.

La réflectographie infrarouge a révélé que cette estampe avait été fidèlement copiée dans le tableau, par le biais d'une mise au carreau, sur la couche de préparation du panneau au moment de la réalisation d'un premier dessin sous-jacent [fig. 3]. L'artiste a ensuite décidé de modifier sa composition. Il a rehaussé la ville, abaissé la ligne d'horizon, agrandi les tentes et le cortège au premier plan, supprimé certains campements et ajouté quelques éléments, comme les pics rocheux du fond de la composition.

Quand l'estampe se fait paysage intemporel

Les changements apportés à la première composition témoignent de l'appropriation du sujet par l'artiste. Il crée un nouveau paysage où se mêlent réalisme et imaginaire. La peinture fourmille de détails de la vie militaire, allant de moments solennels comme la parade de cavalerie au premier plan, aux scènes de la vie quotidienne comme la chasse ou la cuisine [fig. 4a et b], pour s'achever par l'engagement armé et la mort [fig. 5]. Cette description particulièrement animée ne se veut cependant pas une retranscription littérale de la réalité historique. Le paysage vallonné et rocheux n'a en effet rien à voir avec la topographie de la région de Théroouanne. Quant aux inscriptions et aux blasons figurés sur les tentes, ils sont tout autant fantaisistes. Même la présence de Charles Quint, montant fièrement son destrier en bas à gauche, est fictive puisque



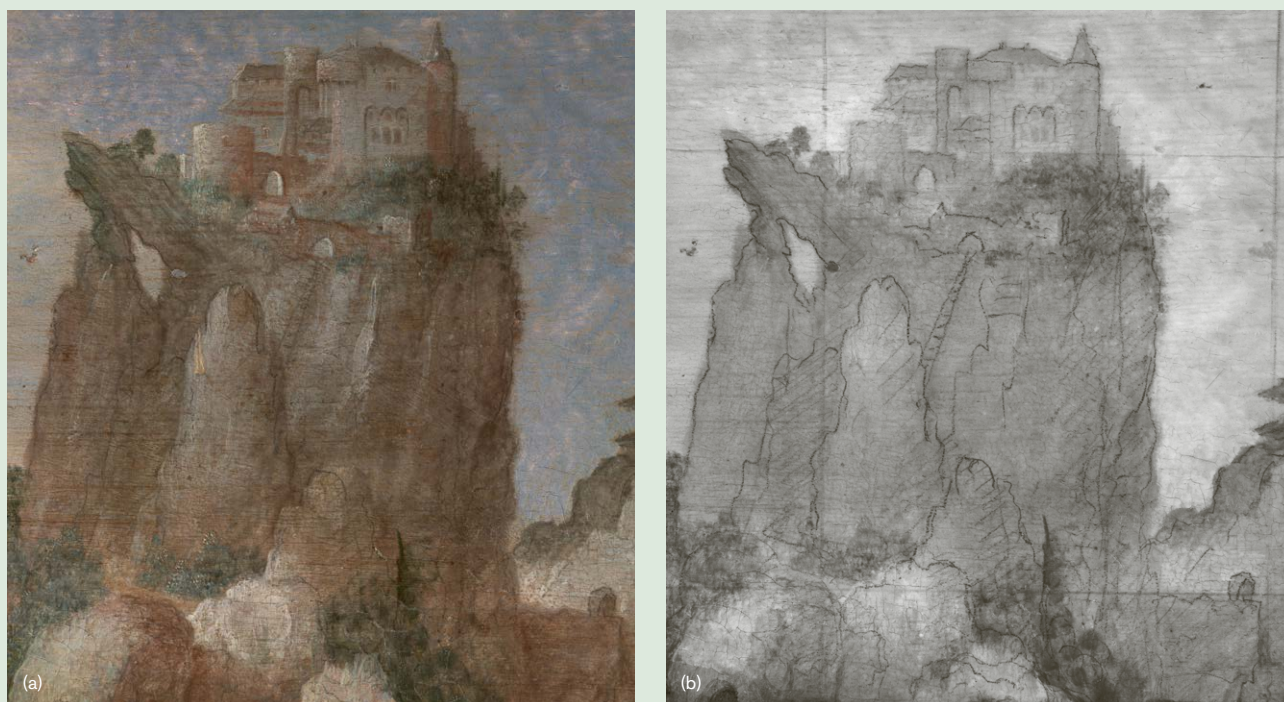
[Fig. 5]

Détail de soldats morts. X134823.

⁶ Van Eeghen 1986; Luijten et De Hoop Scheffer 1986.

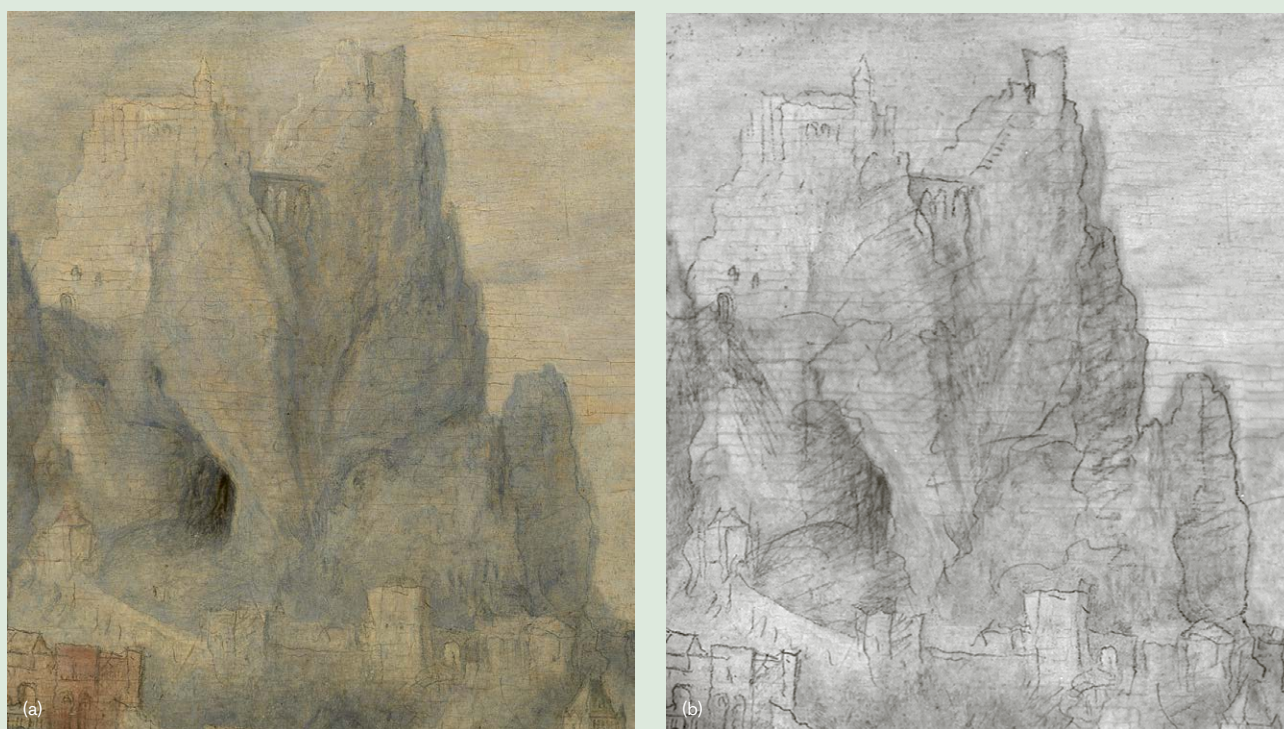
⁷ De Monnecove 1875, p. 447-449; Martens 2011; Martens 2019.

⁸ Allart 2000, p. 26-27.



[Fig. 6]

Détail du piton rocheux, photographie en lumière du jour (a) et photographie infrarouge (b). X129719 et X129720L.



[Fig. 7]

Henri Bles, *La Fuite en Égypte*, peinture sur bois, 42,6 × 73,2 cm (collection De Jonckheere en 2011), détail d'un piton rocheux, photographie en lumière du jour (a) et réflectographie infrarouge (b). X050314 et IR000708L.



[Fig. 8]

Détail des arbres dans le fond de la composition, réflectographie infrarouge. IR001265L.

l'empereur ne s'est jamais rendu sur place. Tout porte à croire que l'artiste s'est servi du siège de Théroouanne comme motif de base afin de représenter une scène militaire au sens large, lui conférant du même coup un caractère plus intemporel et universel.

Le *Siège de Théroouanne* dans le corpus d'Henri Bles

Le *Siège de Théroouanne* fait figure d'exception dans le corpus d'œuvres attribuées à Henri Bles. Tout d'abord en raison de son sujet, puisque les œuvres conservées de l'artiste figurent majoritairement des scènes religieuses. Ensuite, il surprend par ses dimensions imposantes – 117,9 x 181,1 cm – qui font de cette peinture la plus grande connue de l'artiste⁹.

Malgré la nature atypique de l'œuvre, nombre d'éléments matériels et stylistiques soutiennent l'attribution à Henri Bles. Les pigments utilisés, analysés par Steven Saverwyns et Alexia Coudray, sont cohérents avec ceux dont les artistes disposaient au XVI^e siècle¹⁰. La dendrochronologie effectuée par Pascale Fraiture montre que les planches constituant le support de l'œuvre proviennent d'un chêne de la Baltique abattu au plus tôt en 1532¹¹. Bles étant actif jusqu'en 1567, la datation du support ne contredit en rien l'attribution.

Le dessin sous-jacent est très proche de ceux documentés sur d'autres œuvres de l'artiste. Tracées avec un matériau sec, les lignes frémissantes traduisent un geste nerveux et rapide. Des hachures sont parfois ajoutées pour indiquer les ombres [fig. 6a et 6b]. La confronta-



[Fig. 9]

Détail, richesse et finesse des costumes. X129718.

tion du dessin du *Siège de Théroouanne* avec celui de *La Fuite en Égypte* appartenant jadis à la Galerie de Jonckheere montre des similarités frappantes [fig. 7a et b]. On retrouve également le traitement des arbres, figurés par une tige surmontée d'une boule [fig. 8], jugé par Molly Faries comme caractéristique de Henri Bles¹².

Sur l'ensemble de l'œuvre, un intéressant décalage peut s'observer entre la représentation stylisée et le souci du détail. Le soin apporté au traitement des feuillages et aux ornements des vêtements des personnages et des tentes – même de taille restreinte – traduit la volonté de l'artiste d'obtenir un effet d'ensemble décoratif. La richesse des couleurs et des costumes va également dans ce sens [fig. 9]. Malgré son sujet dramatique, l'œuvre cherche à séduire et invite au voyage. Ce vaste panorama pousse en effet le spectateur à errer sur ses chemins sinueux, traversant rivières et vallées, se frayant un passage au cœur des sous-bois, avant de gravir ces montagnes. Chacun peut ainsi

⁹ Le plus grand format de Henri Bles connu jusqu'à présent est la *Conversion de Saul*: 110x142 cm (Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, inv. 245b).

¹⁰ Saverwyns et Coudray 2018.

¹¹ Fraiture 2019 et Fraiture 2002.

¹² Faries et Bonadies 1998, p. 79.



[Fig. 10]

Détail, variété de la végétation. X129562L.



[Fig. 11]

Détail, traitement curviligne des feuillages. X129557L.



[Fig. 12]

Détail, groupe de soldats témoignant de la position et de l'expressivité des personnages. X129684.



[Fig. 13]

Détail, groupement d'oiseaux. X134823.



[Fig. 14]

Détail, arbre sans feuilles au milieu d'une végétation verdoyante. X129552L.

admirer au passage la finesse des détails architecturaux, des costumes et de la végétation, tout en étant confronté aux violences de la guerre surgissant au détour d'un buisson. En faisant cohabiter le particulier et le général, le *Siège de Théroouanne* s'inscrit donc totalement dans l'esprit des productions d'Henri Bles qualifiées parfois de « paysages cosmiques »¹³.

Dans cette œuvre, la végétation mérite une attention toute particulière. Comme souvent chez Bles, à sa valeur décorative s'ajoutent une volonté de diversité et un souci d'exactitude qui permet d'identifier chaque espèce¹⁴ [fig. 10]. Le traitement des feuillages de certains arbres, suggérés par des boucles, se retrouve dans de nombreuses autres peintures de l'artiste¹⁵ [fig. 11].

¹³ Von Baldass 1918, p. 11-157 ; Allart 2000, p. 19.

¹⁴ Gillet 2000, p. 129-137.

¹⁵ Voir Van Schoute, Verougstraete et Bodiaux 2000, p. 31-62.



[Fig. 15]

Détail, ensemble architectural sur le piton rocheux. X129719.



[Fig. 16]

Détail, ensemble architectural sur le piton rocheux du *Bon Samaritain* d'Henri Bles (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. 1005). © KHM-Museumsverband.

Les personnages, souvent barbus, ont une gestuelle excessive et théâtrale, l'orientation de la tête est presque toujours différente de celle du reste du corps¹⁶ [fig. 12]. On remarque aussi les motifs récurrents de l'escadrille d'oiseaux, dont certains au cou en «S» [fig. 13], ainsi que l'arbuste desséché¹⁷ [fig. 14]. Ces éléments sont particulièrement intéressants car, absents de la gravure, ils traduisent clairement la fantaisie du peintre ou de son atelier.

Parmi les éléments ne figurant pas sur l'estampe, les pitons rocheux de l'arrière-plan sont les plus marquants car ils ne correspondent en rien à la topographie de la région de Théroouanne. Introduits par le peintre Joachim Patinir, ils sont récurrents dans les paysages du XVI^e siècle et ne peuvent donc être retenus pour attribuer le *Siège de Théroouanne* à Henri Bles. En revanche, il est intéressant de constater que l'ensemble architectural juché sur le piton rocheux central se retrouve quasiment à l'identique dans *Le Bon Samaritain* d'Henri Bles conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne [fig. 15 et fig. 16]. La réutilisation de motifs est typique de la pratique de l'artiste qui transfère des compositions, des groupes de figures et des éléments architecturaux d'une œuvre à l'autre. Selon les spécialistes, cette pratique s'expliquerait par une démarche de rationalisation de la production de

masse des peintures sortant de son atelier¹⁸. Enfin, si la chouette – attribut d'Henri Bles – apparaissant sur la tente au premier plan [fig. 17, p. 238] ne constitue pas une preuve en soi, il s'agit bel et bien d'un élément supplémentaire allant dans le sens de l'attribution suggérée.

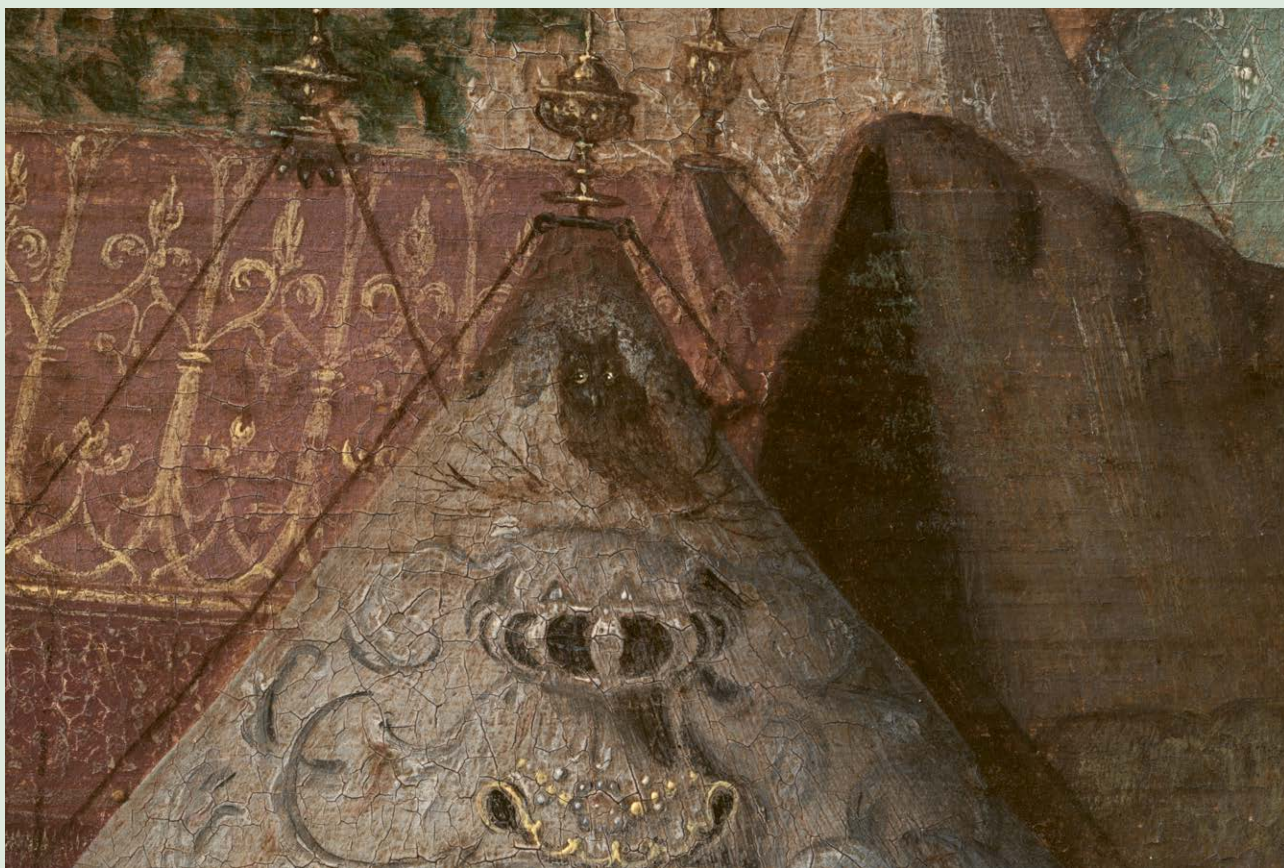
Conclusion

L'étude technique du *Siège de Théroouanne* a permis de documenter et d'analyser la construction du support, les dessins préparatoires et la couche picturale. Les informations ainsi rassemblées datent la peinture du XVI^e siècle et témoignent de son bon état général. À l'image des autres œuvres du corpus d'Henri Bles, une attribution certaine est malaisée à établir, du fait du manque d'informations biographiques, de l'absence de signature sur l'ensemble de ces œuvres et de l'abondante production supposée de son atelier. Un certain nombre d'éléments matériels et stylistiques jugés par les experts comme caractéristiques de la production d'Henri Bles et/ou de son atelier sont néanmoins identifiables. Le sujet et les dimensions de cette œuvre en font cependant une œuvre à part, répondant peut-être à une commande spécifique destinée à un collectionneur de premier plan.

¹⁶ Voir Currie et Serck 2007, p. 35.

¹⁷ Voir Gillet et Darchambeau 2000, p. 119-140.

¹⁸ Serck 1998; Allart 2000.



[Fig. 17]

Détail, chouette représentée sur une tente au premier plan. X129667.

Remerciements

Nous remercions nos collègues ayant participé au projet, Alexia Coudray, Sophie De Potter, Pascale Fraiture, Steven Saverwyns et Katrien Van Acker. Nous sommes également reconnaissant à Luc Serck et Pieter Martens et Marianne Thys pour leur collaboration.

Références

Allart 2000

D. Allart, *Henri Bles: un paysagiste à redécouvrir*, dans Toussaint 2000a, p. 21-30.

Blagangin, Dalmau et Maniez 2014

O. Blagangin, L. Dalmau et J. Maniez, « *Il commanda qu'elle fut rasée et démolie jusques aux fondemens* ». *La destruction de la ville et de la cathédrale de Thérouanne (Pas-de-Calais) en 1553*, dans *Archéopages*, 39, 2014, p. 22-31 (<https://journals.openedition.org/archeopages/536#quotation>).

Currie et Serck 2007

C. Currie et L. Serck, *Henri Bles, La Montée au Calvaire du Musée de Namur*, dans *Guide du visiteur du Musée provincial des Arts anciens du Namurois*, 11, Namur, 2007.

De Monnecove 1875

F. De Monnecove, *Observations sur l'estampe du siège de Thérouanne par Cornelis Anthonisz*, dans *Bulletin historique trimestriel de la Société académique des antiquaires de la Morinie*, 5, 96, (1872-1876), p. 447-449 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208442z/f450.image>).

Faries et Bonadies 1998

M. Faries et S. Bonadies, *The Cincinnati Landscape with the Offering of Isaac by Herri met de Bles: Imagery and Artistic Strategies*, dans Muller, Rosacco et Marrow 1998, p. 73-84.

Fraiture 2002

P. Fraiture, *Contribution of scientific methods to the understanding of the work of the 16th century painter, Henri Bles*, dans *Dendrochronologica*, 20/3, 2002, p. 285-299.

Gibson 1998

W. Gibson, *The Man with the Little Owl: The Legacy of Herri Bles*, dans Muller, Rosacco et Marrow 1998, p. 131-142.

Gillet 2000

C. Gillet, *Les plantes et leur représentation dans les tableaux de Henri Bles conservés au Musée des Arts anciens du Namurois*, dans Toussaint 2000a, p. 129-137.

Gillet et Darchambeau 2000

C. Gillet et F. Darchambeau, *Motifs naturalistes et similitudes entre les tableaux de Henri Bles*, dans Toussaint 2000b, p. 119-140.

Guiccinardini 1567

L. Guicciardini, *Description de tout le Païs-Bas, autrement dict la Germanie Inférieure ou Basse-Allemagne*, Anvers, 1567, p. 131-132.

Luijen et De Hoop Scheffer 1986

G. Luijen et D. De Hoop Scheffer, *Cornelis Anthonisz (T[h]jeunissen) to Johannes Den Uyl (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, 30)*, Amsterdam, 1986, p. 41 (n° 44).

Martens 2011

P. Martens, *La puissance de l'artillerie de Charles Quint au milieu du XVI^e siècle: le siège de Théroouanne en 1553*, dans N. Prouteau, E. De Crouy-Chanel et N. Faucherre (éd.), *Artillerie et fortification, 1200-1600*, Rennes, 2011, p. 119-142.

Martens 2017

P. Martens, *La destruction de la cathédrale de Théroouanne en 1553 et le sort de son portail*, dans *Revue du Nord*, hors-série, coll. Art et Archéologie, 25, 2017, p. 51-55.

Martens 2019

P. Martens, *Cities under Siege Portrayed Ad Vivum in Early Netherlandish prints*, dans T. Balfe, J. Woodall et C. Zittel (éd.), *Ad Vivum? Visual Materials and the Vocabulary of Life-Likeness in Europe before 1800*, Leyde, 2019, p. 151-199.

Muller, Rosacco et Marrow 1998

N.E. Muller, B.J. Rosacco et J.H. Marrow (éd.), *Herri Met de Bles. Studies and Exploration of the World Landscape Tradition*, Princetown/Turnhout, 1998.

Rombouts et Van Leries 1864-1876

P. Rombouts et T. Van Leries, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, onder zinspreuk Wt ionsten versaemt*, 2 vol., Anvers, 1864-1876.

Serck 1990

L. Serck, *Henri Bles et la peinture de paysage dans les Pays-Bas méridionaux avant Bruegel*, thèse de doctorat, Université catholique de Louvain, 1990 (non publiée).

Serck 1998

L. Serck, *La Montée au Calvaire dans l'œuvre d'Henri Bles: Création et composition*, dans Muller, Rosacco et Marrow 1998, p. 51-72.

Toussaint 2000a

J. Toussaint (dir.), *Autour de Henri Bles* (cat. exp., Namur, Musée des Arts anciens du Namurois, 13 mai-1^{er} nov. 2000), Namur, 2000.

Toussaint 2000b

J. Toussaint (dir.), *Autour de Henri Bles* (actes du colloque, Namur, Maison de la Culture de la Province de Namur, 9-10 oct. 2000), Namur, 2000.

Van Eeghen 1986

I.H. Van Eeghen, *Jacob Cornelisz, Cornelis Anthonisz en hun familierelaties*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 37, 1986, p. 95-132.

Van Mander 1604

K. van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604, fol. 219 r-v.

Van Schoute, Verougstraete et Bodiaux 2000

R. Van Schoute, H. Verougstraete et C. Bodiaux, *Examen technologique des œuvres de Bles et de son entourage conservées au musée des arts anciens du Namurois*, dans Toussaint 2000a, p. 31-62.

Von Baldass

L. von Baldass, *Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 43, 1918, p. 11-157.

Weemans 2013

M. Weemans, *Herri Met de Bles: les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Érasme*, Paris, 2013.

Sources non publiées

Fraiture 2019

P. Fraiture, *Rapport d'analyse dendrochronologique*, 14 août 2019, dossier IRPA 2018.13895.

Saverwyns et Coudray 2018

S. Saverwyns et A. Coudray, *Rapport de laboratoire*, 19 novembre 2018, dossier IRPA 2018.13895.

Toussat et Currie 2019

C. Toussat et C. Currie, *Rapport d'étude technique et stylistique*, février 2019, dossier IRPA 2018.13895.

Le *Bulletin* de l'Institut royal du Patrimoine artistique est une revue scientifique consacrée à l'étude, la conservation et l'analyse scientifique du patrimoine culturel et artistique de la Belgique. Le premier numéro de la revue est paru en 1958.

Het *Bulletin* van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium is een wetenschappelijk tijdschrift gewijd aan de studie, conservatie en wetenschappelijke analyse van het Belgische culturele en artistieke erfgoed. Het tijdschrift verscheen voor het eerst in 1958.

Vous aussi, publiez un article dans le prochain *Bulletin* !
Wilt u een artikel publiceren in het volgende *Bulletin* ?

Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA)
Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK)
Bruxelles – Brussel
www.kikirpa.be



ISSN 0085-1892



9 770085 189006