

S.O.S. OUDE SCHILDERIJEN



S.O.S. PEINTURES ANCIENNES



## 12. DE TRIOMF VAN DE KERK

**E**r zijn veel overeenkomsten - ook naar afmetingen - tussen deze reeks van *De Triomf van de Kerk* en zes panelen van Otto van Veen, bewaard in de Staatsgalerie te Bamberg.

Otto van Veen (Leiden 1556 - Brussel 1629) was een humanistisch geschoolde en overtuigd katholieke *pictor doctus*, afkomstig uit Leiden, en werkzaam in verscheidene belangrijke centra: Luik, Rome, Praag, München, Antwerpen, Leiden en Brussel. Hij verwierf vooral bekendheid als een van de leermeesters van Peter Paul Rubens. Zijn intens humanistische vorming en zijn literaire interesses wogen sterk door en maakten hem onder meer tot een van de vooraanstaande emblematici in de Nederlanden. Zijn geleerde, literaire en iconografische inventies zijn belangrijker dan zijn picturale kwaliteiten, hoewel die ook niet mogen worden onderschat. Na 1600 ontwikkelde hij krachtige, plastische figuren met een antikiserende, een pre-Rubensiaanse vormgeving. Na de terugkeer van Rubens uit Italië, in 1608, werd hij echter al snel door de jongere meester definitief van zijn leidinggevende plaats verdrongen.

Het is niet uitgesloten dat de hier tentoongestelde werken uit het atelier van Van Veen stammen; zij zijn echter van beduidend mindere kwaliteit en de eigen hand van de meester is er ons inziens niet aan te pas gekomen.

De zes taferelen zijn op eenzelfde, bijna stereotiepe wijze opgebouwd: steeds zien wij "triumferende" figuren op een triomfwagen die van rechts komt aangereden in een bosrijk landschap, met vooraan een aantal begeleiders die de paarden bij de teugels leiden, en achteraan een groep onderworpen tegenstrevers. Van Veen demonstreert in deze composities zijn grote eruditie en zijn theologische onderlegdheid. Men weet dat hij goed vertrouwd was met de algemene filosofie en met de twistpunten van de dogmatiek, getuige enkele theologische geschriften die op zijn naam staan.

Voor zijn uitbeeldingen put hij uit zeer verscheiden tekstbronnen. Een belangrijk element is het consequent symbolisch gebruik van kleuren, onder meer voor de mantels van de figuren. Veel elementen en motieven getuigen van zijn eigen iconografische inventiviteit. Begrijpelijkerwijs is een juiste interpretatie niet steeds eenvoudig.

De originele reeks van Bamberg bevat de sleutel waarmee de voorstellingen te ontcijferen zijn. Om het complexe theologische betoog voor de toeschouwer te verduidelijken, heeft Van Veen zijn schilderijen immers voorzien van heel wat teksten, die een wezenlijk deel van zijn inventies uitmaken. Bijna alle personages

## 12. LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE

**C**ette série du *Triomphe de l'Église* correspond dans une large mesure - également du point de vue des dimensions - aux six panneaux d'Otto van Veen conservés à la Staatsgalerie de Bamberg.

Otto van Veen (Leyde 1556 - Bruxelles 1629) était un *pictor doctus* originaire de Leyde, catholique convaincu et grand humaniste, qui travailla dans plusieurs importants foyers artistiques: Liège, Rome, Prague, Munich, Anvers, Leyde et Bruxelles. Il devint surtout célèbre pour avoir été l'un des maîtres de Pierre Paul Rubens. Sa formation profondément humaniste et ses intérêts littéraires firent de lui une figure marquante aux Pays-Bas. Ses savantes inventions littéraires et iconographiques sont plus importantes que ses qualités picturales, même s'il ne faut pas sous-estimer celles-ci. Après 1600, il se mit à peindre des figures puissantes d'une grande plasticité dans un style antiquisant pré-rubénien. Mais lorsque Rubens revint d'Italie en 1608, Van Veen ne tarda pas à être éclipsé par son jeune confrère.

Il n'est pas exclu que les œuvres exposées ici proviennent de l'atelier de Van Veen; elles sont toutefois de qualité nettement inférieure, et ne sont donc pas, selon nous, de la main du maître.

Les six scènes sont construites selon un même schéma presque stéréotypé: dans chacune d'entre elles, des figures "triumphantes" se tiennent sur un char qui, venant de la droite, évolue dans un paysage boisé, précédé de plusieurs personnages qui guident les chevaux et suivi d'un groupe d'ennemis vaincus. Dans ces compositions, Van Veen fait montre de sa grande érudition et de ses connaissances théologiques. On sait qu'il était très versé dans la philosophie en général, et qu'il était au fait des points controversés de la dogmatique, comme il ressort de quelques écrits théologiques de sa plume.

Ses images, il les tire de sources littéraires très variées. Relevons tout particulièrement l'usage symbolique systématique qu'il fait des couleurs, notamment pour les manteaux des personnages. De nombreux éléments et motifs peuvent être considérés comme des trouvailles personnelles, et témoignent de son inventivité iconographique. Il n'est bien entendu pas toujours aisé de les interpréter correctement.

La série originale de Bamberg nous donne la clé de lecture des représentations qui nous occupent. Pour aider le spectateur à mieux comprendre toute la complexité de sa démonstration théologique, Van Veen a en effet assorti ses tableaux de nombreux textes qui font partie intégrante de ses créations.

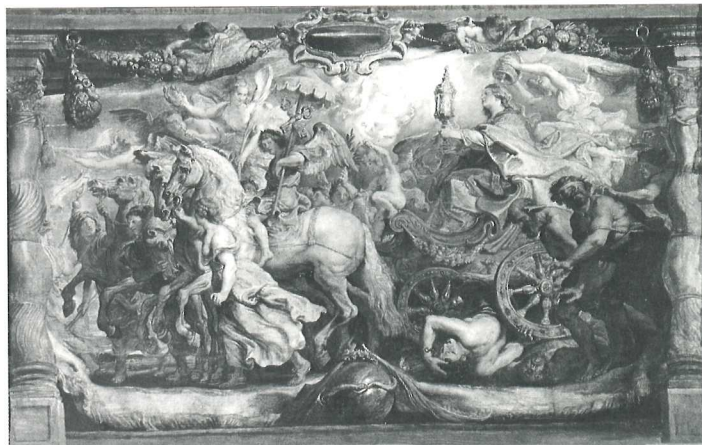
(allegorische personificaties of historische figuren) worden geïdentificeerd door een duidelijk leesbaar Latijns opschrift. Op elk origineel paneel is bovendien onderaan een strook papier geplakt met een uitvoerige verklarende tekst in het Latijn. De letters ervan zijn echter nagenoeg volledig vervaagd en onleesbaar geworden. Wel kunnen wij er nog de algemene titel uit afleiden, die Van Veen aan de reeks gaf: *Fvndamenta et principia fidei et catholicae religionis in sex trivmphales cvrrvs dispartita* (Grondslagen en beginselen van het geloof en van de katholieke godsdienst verdeeld over zes triomfwagens).

Bovendien ging de oorspronkelijke inhoud niet geheel verloren: in 1787, toen de teksten nog leesbaar waren, werden ze in een Duitse bewerking gepubliceerd door een zekere Johann Sebastian von Rittershausen. Ook op de hier tentoongestelde panelen van Houx waren teksten aangebracht, maar er is nagenoeg niets meer van bewaard gebleven, zodat wij ons bij de beschrijvingen hieronder steeds steunen op de opschriften van de originelen (in onze tekst geciteerd tussen aanhalingstekens).

Het is niet uitgesloten dat Van Veen het plan had opgevat om een reeks gravures met deze of gelijkaardige voorstellingen uit te geven. Over het ontstaan van zijn *Triomf van de Kerk* en over een eventuele opdrachtgever ontbreken echter alle gegevens. Wel kunnen de Bambergse panelen op stilistische gronden omstreeks 1615-1620 worden gedateerd, dit is in Van Veen's laatste periode, toen hij in dienst van de Aartshertogen in Brussel verbleef. Ongetwijfeld sluit deze reeks met contrareformatorische thematiek aan bij de interessesfeer van deze vorsten, maar aanwijzingen dat zij een rol zouden gespeeld hebben in het ontstaan ervan, zijn er niet.

Reeds meermaals werd er op gewezen dat Rubens Van Veen's religieuze triomftocht zeker moet gekend hebben. Een aantal elementen heeft hij immers overgenomen in zijn *Triomf van de Eucharistie*, een tapijtenreeks die hij een tiental jaar later, omstreeks 1626, ontwierp in opdracht van Aartshertogin Isabella. Meer nog dan de overeenkomsten wordt bij een vergelijking ook het verschil tussen beide kunstenaars duidelijk. Naast Van Veen's wat droge en belerende composities, die vooral een erudiete en goed gefundeerde uiteenzetting willen geven, staan Rubens' werkelijke Triomfen, die geheel aansluiten bij de geest van de Contrareformatie. Het triomfschema is voor Van Veen weinig

Presque tous les personnages (allégories ou figures historiques) sont identifiables grâce à une inscription latine parfaitement lisible. En outre, chaque scène originale est accompagnée d'un texte explicatif détaillé en latin qui est collé sur une bande de papier dans le bas du panneau. Malheureusement, les caractères se sont presque entièrement effacés avec le temps, à tel point qu'ils sont devenus illisibles. Il est néanmoins encore possible de déchiffrer le titre général que Van Veen a donné à la série: "*Fvndamenta et principia fidei et catholicae religionis in sex trivmphales cvrrvs dispartita*" (Fondements et principes de la foi et de la religion catholique répartis sur six chars de triomphe).



De plus, le contenu original n'a pas été totalement perdu: au XVIII<sup>e</sup> siècle, les textes étaient encore lisibles, et en 1787 ils ont été publiés dans une adaptation allemande par un certain Johann Sebastian von Rittershausen. Les panneaux de Houx exposés ici étaient également assortis de textes, mais on n'en a pratiquement rien conservé: dans les

descriptions qui suivent, nous nous baserons donc sur les inscriptions des originaux (toujours citées entre guillemets dans notre texte).

Il n'est pas exclu que Van Veen ait nourri le projet d'éditer une série de gravures avec des scènes identiques ou analogues. Nous ne disposons malheureusement d'aucune information sur la genèse de son *Triomphe de l'Eglise* et sur l'éventuel commanditaire des tableaux. Le style des panneaux de Bamberg permet toutefois de les dater des environs de 1615-1620, c'est-à-dire de la dernière période de la carrière de Van Veen, celle qu'il passa à Bruxelles au service des Archiducs. Cette série consacrée à la thématique de la Contre-Réforme épouse incontestablement les préoccupations des Archiducs, mais rien n'indique que ceux-ci aient été à l'origine de leur production. Nombreux sont les auteurs qui ont déjà fait observer que Rubens devait certainement connaître le triomphe religieux de Van Veen. Il en a en effet repris plusieurs éléments dans son *Triomphe de l'Eucharistie*, un cycle de tapisseries qu'il dessina une dizaine d'années plus tard, vers 1626, à la demande de l'Archiduchesse Isabelle. Plus encore que les analogies, c'est la différence entre les deux artistes qui ressort de la comparaison des deux œuvres. A côté des compositions un peu sèches et doctorales de Van Veen, qui sont avant tout une sorte d'exposé érudit et argumenté sur un thème, les créations de Rubens sont de



meer dan een middel om op een overzichtelijke manier in een “antikiserende” vorm een abstract idee aanschouwelijk voor te stellen. Rubens daarentegen gaat terug naar de essentie van het thema. Zijn *Triomf van de Kerk* is een dynamisch en heroïsch tafereel dat vooral uitdrukking geeft aan een onstuitbare overwinningskracht.

1. DE REDE, DE GENADE, DE HEILIGE SCHRIFT EN DE TRADITIE -  
DE GRONDSLAGEN VAN DE CHRISTELIJKE KENNIS VAN GOD  
Eik, 73 x 106,7 cm

Op de eerste triomfwagen zitten vier allegorische vrouwengestalten, waarvan de identificatie niet onmiddellijk duidelijk is. Hun namen komen niet voor op de schilderijen, maar werden wel opgetekend door Von Rittershausen. Van links naar rechts zien wij de Rede, de Genade, de Traditie en de Heilige Schrift, die, zoals uit hun betogende gebaren blijkt, verdiept zijn in een levendige discussie. Het onderwerp van hun discussie is de verhouding tussen de Rede en de Genade. Deze voorstelling hangt dus rechtstreeks samen met de Genadeleer, een belangrijk theologisch strijdpunt tussen het katholicisme en reformatie. Het onderwerp van deze triomf is de katholieke kennisleer (van God). De vier vrouwen houden allen hetzelfde attribuut in de hand, namelijk een paardentoom met gebitstang. Meer algemeen is dat het attribuut van de Matigheid (*Temperantia*), maar het moet hier ongetwijfeld worden gezien als een verwijzing naar de

vérifiables “Triomphes” qui adhèrent tout à fait à l’esprit de la Contre-Réforme. Pour Van Veen, le schéma du triomphe n’est guère plus qu’un moyen de représenter concrètement et de manière synoptique une idée abstraite sous une forme “antiquisante”. Rubens, en revanche, remonte à l’essence même du thème. Son *Triomphe de l’Eglise* est une œuvre à la fois dynamique et héroïque qui exprime surtout la force irrésistible de la victoire.

1. LA RAISON, LA GRÂCE, L’ECRITURE SAINTE ET LA TRADITION -  
LES FONDEMENTS DE LA CONNAISSANCE CHRÉTIENNE DE DIEU  
Chêne, 73 x 106,7 cm

Quatre figures féminines allégoriques, dont l’identification n’est pas immédiatement évidente, sont assises sur le premier char de triomphe. Leurs noms n’apparaissent pas sur les tableaux, mais ils ont été consignés par Von Rittershausen. Ce sont, de gauche à droite, la Raison, la Grâce, la Tradition et l’Ecriture sainte, qui, comme leurs gestes démonstratifs l’indiquent, sont plongées dans une discussion animée dont le sujet est le rapport entre Raison et Grâce. Cette représentation est donc directement liée à la doctrine de la Grâce, important point de dissension théologique entre catholicisme et Réforme. Le sujet de ce triomphe est la doctrine catholique de la connaissance (de Dieu). Les quatre femmes tiennent chacune le même attribut à la main, une bride avec un mors. De manière plus générale, il s’agit de



Gehoorzaamheid (tegenover God en de Kerk).

Het vierspan wordt bij de teugels geleid door kerkvaders, en dit in chronologische volgorde: eerst de twee oudchristelijke apologeten Justinus en Tertullianus, dan twee bisschoppen, Eusebius van Caesarea en (op de voorgrond) Augustinus. Naast de triomfwagen loopt Thomas van Aquino met, onder de arm, zijn boek *Summa contra gentiles* (tegen de heidenen).

De overwonnen vijanden achteraan de wagen zijn drie mannen die de antieke heidense filosofie en de twee andere monotheïstische godsdiensten verbeelden: een Jood ("Judaeus") met de Talmud, een heiden ("Ethnicus") met lange baard en met een groot boek met de geschriften van Aristoteles ("physica metaphysica moralia", op het exemplaar van Houx staat te lezen: "logica physica..."), en tenslotte een getulbande Turk ("Turca") met de Koran.

## 2. DE INSTELLING VAN DE KERK DOOR CHRISTUS

EIK, 75,5 x 105,5 cm

Twee personen hebben plaats genomen op de wagen: de gekroonde Kerk van God ("Ecclesia Dei") en naast haar het Woord Gods ("Verbum Dei"), verpersoonlijkt door de verheerlijkte Christus, voor wiens mond een zwaard zweeft. Hij overhandigt haar twee teksten, "Sermo" en "Epistola". Uitgebeeld is dus de Instelling van de Kerk door Christus als "Verbum Dei".

l'attribut de la Tempérance, mais il faut ici incontestablement y voir une référence à l'Obéissance (à Dieu et à l'Eglise).

L'attelage de quatre chevaux est guidé par des pères de l'Eglise, placés par ordre chronologique: d'abord les deux apologistes paléochrétiens, Justin et Tertullien, puis deux évêques, Eusèbe de Césarée et (au premier plan) Augustin. Thomas d'Aquin marche quant à lui à côté du char de triomphe avec, sous le bras, son livre *Summa contra gentiles* (contre les gentils).

Les ennemis vaincus traînés derrière le char sont trois hommes qui représentent la philosophie païenne antique et les deux autres religions monotheïstes: un juif ("Judaeus") avec le Talmud, un païen ("Ethnicus") à la longue barbe portant un grand livre contenant les écrits d'Aristote ("physica metaphysica moralia")(sur l'exemplaire de Houx on peut lire: "logica physica..."), et enfin un Turc enturbanné ("Turca") avec le Coran.

## 2. L'INSTITUTION DE L'EGLISE PAR LE CHRIST

CHÊNE, 75,5 x 105,5 cm

Deux personnes ont pris place sur le char: l'Eglise couronnée ("Ecclesia Dei") et, à ses côtés, la Parole de Dieu ("Verbum Dei") personnifiée par le Christ en gloire avec devant la bouche une épée. Le Christ remet deux textes à l'Eglise, le "Sermo" (la Parole parlée) et l'"Epistola" (les Ecritures). La scène représente



Door het overhandigen van de openbaringsbronnen *Sermo* (het gesproken Woord) en *Epistola* (het geschreven Woord) wordt de stichting van de Kerk voltrokken.

De essentiële rol van de evangelisten wordt in beeld gebracht door aan te sluiten bij een traditioneel literair en iconografisch motief, namelijk de *Tetramorph*, waarbij vier gevleugelde figuren, die symbool staan voor de vier evangelisten, een vierspan (*Quadriga*) trekken: de engel staat voor Mattheus, de leeuw voor Marcus, de stier voor Lucas en de adelaar voor Johannes. De vier wezens worden begeleid door de auteurs van de apostelbrieven, met hun gebruikelijke attributen: Petrus met de sleutels, Paulus met het zwaard, Jacobus de Meerdere met de pelgrimsstaf en Judas Thaddeus met een winkelhaak.

3. DE ONVERGANKELIJKE, ONVERANDERLIJKE EN ONFEILBARE KERK  
EIK, 76,9 x 106,7 CM

Op een kar, getrokken door een tweespan, troont de Kerk ("Ecclesia Dei"), gezeten op een wereldbol, met op de schoot de twee bronnen "Sermo" en "Epistola" (zie het voorafgaande tafereel) die haar werden toevertrouwd; aan haar voeten liggen de boeken van de kerkleraars.

De overwonnenen worden vergezeld van een duivels hellewezen in een rookwolk. Het zijn ketters, met in de handen tekstbanden waarop onder meer te lezen staat: "Mali sunt extra Ecclesiam"

donc l'Institution de l'Eglise par le Christ en sa qualité de "Verbum Dei" (Verbe de Dieu). La création de l'Eglise s'accomplit par la remise des sources de la Révélation, le *Sermo* (la Parole parlée) et l'*Epistola* (les Ecritures).

Le rôle essentiel des Evangélistes est souligné par la présence d'un motif littéraire et iconographique traditionnel, le *Quadriga tétramorphe*. Le char est, en effet, tiré par les symboles des quatre évangélistes: l'ange de Matthieu, le lion de Marc, le taureau de Luc et l'aigle de Jean. Ces quatre créatures sont guidées par les auteurs des épîtres apostoliques munis de leurs attributs habituels: Pierre et ses clés, Paul et son épée, Jacques le Majeur et son bâton de pèlerin, et enfin Jude Thaddée et son équerre.

3. L'ÉGLISE IMMORTELLE, IMMuable ET INFALLIBLE  
CHÊNE, 76,9 x 106,7 CM

L'Eglise ("Ecclesia Dei"), assise sur le globe terrestre, trône sur un char tiré par deux chevaux, avec sur les genoux les deux sources qui lui ont été confiées, le "Sermo" et l'"Epistola" (voir la scène précédente), et à ses pieds les ouvrages des docteurs de l'Eglise.

Les vaincus sont des hérétiques, qui sont accompagnés d'une créature démoniaque entourée d'un nuage de fumée, et tiennent dans les mains des banderoles sur lesquelles on peut notamment lire: "Mali sunt extra Ecclesiam" (Les mauvais se trouvent en



(De bozen staan buiten de Kerk). Uit de opschriften kunnen we aflezen dat het gaat om Johannes Hus ("Ioan Huss"), Donatus van Casa Nigra ("Donatus") en John Wycliff ("I. Wiclausus"). De paarden worden gemend, enerzijds door het Woord Gods ("Verbum Dei"), verpersoonlijkt door Christus die de wagen op de goede baan houdt, en anderzijds door een jonge vrouw die in de Bambergse reeks wordt aangeduid als "Ratio humana divinam revelationem agnoscens", d.i. de menselijke Rede die (door middel van de Kerk) de Goddelijke Openbaring erkent. Zij houdt een groot bord met een opschrift omhoog, opgehangen aan een paardentoom. Het opschrift is jammer genoeg in beide versies onleesbaar. Boven het tweespan zijn putti te zien, met citaten uit de Bijbel die uitspraken doen over de Kerk, waaronder: "Ecclesia est Domus Dei, columna et firmamentum veritatis" (De Kerk is het huis van God, de zuil en de stut van de Waarheid).

4. DE UNIVERSELE APOSTOLISCHE EN VANOUDS EERBIEDWAARDIGE KERK-DE KENMERKEN VAN DE KERK: UNIVERSALITEIT, APOSTOLICITEIT EN OUDERDOM

EIK, 75 x 105 CM

Onder een baldakijn troont de Triomferende Kerk ("Ecclesia Christi") als een gekroonde vorstin, zoals in de vorige panelen met "Sermo" en "Epistola" in de handen. Ze zit op de wereldbol

dehors de l'Eglise). Les inscriptions permettent d'identifier les hérétiques Jan Hus ("Ioan Huss"), Donat de Casa Nigra ("Donatus") et John Wyclif ("I. Wiclausus").

Les chevaux sont tenus à la bride par la Parole de Dieu ("Verbum Dei") personnifiée par le Christ, qui mène le char sur la bonne voie, ainsi que par une jeune femme qui, dans la version de Bamberg, est décrite comme la "Ratio humana divinam revelationem agnoscens", c'est-à-dire la Raison humaine reconnaissant la Révélation divine (grâce à l'Eglise). La jeune femme soulève un grand écriteau accroché à une bride de cheval, dont l'inscription est malheureusement devenue illisible dans les deux versions. Au-dessus de l'attelage, des putti présentent des citations de la Bible où il est question de l'Eglise, notamment: "Ecclesia est Domus Dei, columna et firmamentum veritatis" (L'Eglise est la maison de Dieu, la colonne et le soutien de la Vérité).

4. L'EGLEISE UNIVERSELLE, APOSTOLIQUE ET VÉNÉRABLE - LES CARACTÉRISTIQUES DE L'EGLEISE: UNIVERSALITÉ, APOSTOLICITÉ ET ANTIQUITÉ

CHÊNE, 75 x 105 CM

L'Eglise triomphante ("Ecclesia Dei") trône, telle une souveraine couronnée, sous un dais, avec dans les mains



in een bootvormige kar, vergezeld van drie vrouwelijke figuren die met de vinger naar haar wijzen: de oude "Vetustas" (Ouderdom), "Successio" (de Pauselijke Opvolging), die een snoer met gouden portretmedailles als het symbool van de ononderbroken opeenvolging van de pausen in de hand houdt, en tenslotte "Universitas" (Universaliteit), die een zeer wijde mantel draagt, die rond twee begeleidende engelen is gedrapeerd. De paarden worden bij de teugels geleid door vier Kerkvaders: op de voorgrond Hiëronymus met zijn attribuut de leeuw, en verder de bisschoppen Ambrosius van Milaan en Irenaeus van Lyon, en achteraan Vincentius van Lerinum. Op de achtergrond zien wij een gezicht op de stad Rome, ongetwijfeld een verwijzing naar de ouderdom van de Kerk.

##### 5. HET HOOGSTE LEERGEZAG VAN DE KERK

EIK, 75 x 105 CM

In dit tafereel is de triomfstoet de poorten van Rome genaderd, begeleid door engeltjes die in de wolken zweven met de pauselijke attributen. Dezelfde hoofdfiguren als in het vorige tafereel vinden we hier terug op de wagen onder een groot tentvormig baldakijn: de Kerk, de *Successio Papalis* met pausenketting, de oude *Vetustas* en *Universitas* met wijde blauwe mantel. Een vijfde figuur, *Fides*

le "Sermo" et l'"Epistola" comme dans les scènes précédentes. Elle est assise sur le globe terrestre dans un char en forme de bateau, en compagnie de trois figures féminines qui la montrent du doigt: la "Vetustas" (Antiquité), la "Successio" (la succession apostolique) qui tient en main le symbole de la succession ininterrompue des papes, un collier orné de médailles d'or à l'effigie des différents Papes, et enfin l'"Universitas" (Universalité) qui porte un ample manteau drapé autour de deux anges qui l'accompagnent.

Les chevaux sont guidés par quatre pères de l'Eglise: au premier plan Jérôme et son attribut le lion, plus loin les évêques Ambroise de Milan et Irénée de Lyon, et en retrait Vincent de Lérins. A l'arrière-plan, une échappée nous fait découvrir la ville de Rome, incontestablement une référence à l'ancienneté de l'Eglise.

##### 5. LE MAGISTÈRE DE L'EGLISE

CHÊNE, 75 x 105 CM

Dans cette scène, le cortège triomphal approche des portes de Rome escorté par des angelots qui volettent dans les nuages en tenant les attributs pontificaux. Les personnages principaux de la scène précédente se retrouvent ici, assis sous un grand dais





met het Kruis, knielt voor de Kerk neer en ontvangt van haar het dogma; dat wordt verbeeld door een blad met het opschrift "Consubstantialis" ("Wezenseenheid" van Christus met de Vader), waaruit blijkt dat het hier gaat over het dogma van de Drie Goddelijke Personen. Ook de andere figuren staan in onmiddellijk verband met dit belangrijk theologisch discussiepunt. De begeleiders van het vierspan zijn de vier bisschoppen die als pauselijke legaten een belangrijke rol hebben gespeeld op vier concilies: Hosius van Cordoba (Concilie van Nicea in 325); Lucentius (Concilie van Constantinopel in 381); Cyrillus van Alexandrië (Concilie van Efese in 431); en tenslotte "Paschasinus" (Concilie van Chalcedon in 451). De overwonnen figuren zijn de ketteren, die op dezelfde concilies werden veroordeeld voor hun dwaalleer omtrent de Personen van de Drievuldigheid. Het zijn, van links naar rechts: Macedonius, tegenstrever van Lucentius; Arius, tegenstrever van Hosius; Nestorius, tegenstrever van Cyrillus; en "Eutyches", tegenstrever van Paschasinus. In deze Triomf worden dus twee hoofdthema's geïllustreerd: de onfeilbaarheid van de Kerk en de conciliaire besluiten in verband met de Drie Goddelijke Personen.

6. TRIOMF VAN DE FIDES CATHOLICA (DE TRIOMF VAN HET KATHOLIEKE GELOOF)  
EIK, 75 x 105 CM

en forme de tente: l'Eglise, la *Successio Papalis* avec le collier à l'effigie des papes, la vénérable *Vetustas* et l'*Universitas* avec son ample manteau bleu. Une cinquième figure, la *Fides* tenant la Croix, s'agenouille devant l'Eglise et reçoit d'elle le dogme: celui-ci est figuré par une feuille portant l'inscription "Consubstantialis" (de même nature), ce qui indique qu'il s'agit plus précisément du dogme de la Trinité. Les autres figures entretiennent elles aussi un rapport direct avec cet important point de controverse théologique. L'attelage est conduit par les quatre évêques qui, en tant que légats pontificaux, ont joué un rôle décisif dans quatre conciles: Hosius de Cordoue (Concile de Nicée en 325); Lucentius (Concile de Constantinople en 381); Cyrille d'Alexandrie (Concile d'Ephèse en 431); et enfin "Paschasinus" (Concile de Chalcédoine en 451). Les vaincus sont les hérétiques qui furent condamnés lors de ces mêmes conciles pour leur hétérodoxie quant aux Personnes de la Sainte-Trinité. Ce sont, de gauche à droite: Macedonius, l'adversaire de Lucentius; Arius, l'adversaire de Hosius; Nestorius, l'adversaire de Cyrille; et "Eutyches", l'adversaire de Paschasinus.

Deux grands thèmes sont donc illustrés dans ce Triomphe: l'infailibilité de l'Eglise et les décisions conciliaires à propos des trois personnes de la divinité.

Het zesde en laatste tafereel, met de meeste personages, vormt het hoogtepunt en het slot van de triomftocht.

Het driespan wordt geleid door de hoofdfiguren van de derde triomfwagen. "Ratio humana divinam revelationem agnoscens" neemt de leiding, met boven haar een putto met de tekst "Illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum" (Hij verlicht elke mens die in deze wereld komt (Johannes, I); dan volgt "Verbum Dei", vergezeld van een putto met tekst "Scrutamini scripturas" (Bestudeer de Schriften); en tenslotte "Ecclesia", met naast haar een engeltje met een tekstbord dat vermeldt: "Frustra appellat Deum patrem, qui non agnoscit Ecclesiam matrem" (Hij die de Kerk niet erkent als Moeder, noemt God tevergeefs Vader).

Op de wagen zitten voor de gekruisigde Christus de personificaties van *Fides* (het Geloof) met het Kruis en het dogma "Consubstantialis" (van de Wezeneseenheid), en *Caritas* met haar gebruikelijk attribuut, de drie kleine kinderen, en met een kelk, die door een woeste krijger met een dolk wordt bedreigd, wat wellicht verwijst naar de moord op de Onnozele Kinderen. Helemaal vooraan, naast *Fides*, is een oudtestamenteel tafereel afgebeeld: Abraham, die als "Pater Credentium" (Vader van de gelovigen) op het punt staat zijn zoon Izaäk te offeren, terwijl een engel het zwaard tegenhoudt.

Achter de triomfwagen loopt een grote schare overwonnenen die ook in de andere tafereelen te zien zijn: "Ethnicus" (de heiden), "Judaeus" (de Jood), Arius en de Turk; nieuw is de figuur (zonder verklarend opschrift) van een Romeinse soldaat die berouwvol vooroverbuigt en de helm afneemt. Op het hoofd heeft hij gloeiende kolen, een eigenaardig motief dat hem typeert als een berouwvolle bekeerling. Ongetwijfeld heeft Van Veen er een welbepaald personage mee bedoeld, misschien de hoofdman van Kafarnaüm, die als heiden de goddelijkheid van Christus erkende en zich onwaardig achtte hem in zijn huis te ontvangen. Betekenisvol is dat Van Veen zijn Triomfstoet afsluit met een bekeerling, waardoor hij uitdrukking geeft aan zijn hoopvol geloof in de uiteindelijke verzoening tussen de Kerk en de dwalende ongelovigen.

De theologische terminologie werd vertaald door Prof. Dr. Peter Schmitt. Waarvoor dank.

Nora De Poorter

### TECHNOLOGISCH ONDERZOEK EN BEHANDELING

Het onderzoek en de behandeling van de *Triomf van de Kerk* van Houx heeft ons inzicht in de uitvoeringstechniek verdiept. In een reeks van zes schilderijen zijn er immers veel meer vergelijkingspunten. Bovendien was er meer interesse vanwege de restaurateurs en tegelijkertijd een grotere discipline in de uitvoering van de opdracht doordat de studie en de conservering van deze werken aan verschillende restaurateurs werden toevertrouwd. Alle panelen zijn afkomstig van hetzelfde atelier en het hout heeft dezelfde oorsprong. Het gaat om eik met een langzaam groeiproces: de breedte van een jaarring bedraagt gemiddeld minder dan een millimeter. Zo'n hout is lichter en

### 6. LE TRIOMPHE DE LA FOI CATHOLIQUE

CHÊNE, 76,1 x 107,1 cm

La sixième et dernière scène rassemble la plupart des personnages et constitue à la fois le point d'orgue et la conclusion du parcours triomphal.

L'attelage de trois chevaux est conduit par les figures principales du troisième char de triomphe. La "Ratio humana divinam revelationem agnoscens" marche en tête, avec au-dessus d'elle un putto portant le texte "Illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum" (Il illumine tout homme venant au monde, Evangile selon saint Jean, I); suit le "Verbum Dei" (Verbe de Dieu), accompagné d'un putto tenant l'inscription "Scrutamini scripturas" (Scrutez les Ecritures!); arrive enfin l'"Ecclesia", avec à ses côtés un angelot muni d'un écriteau affichant le texte suivant: "Frustra appellat Deum patrem, qui non agnoscit Ecclesiam matrem" (Celui qui ne reconnaît pas l'Eglise comme Mère, appelle en vain Dieu le Père).

Sur le char se trouve le Christ crucifié, devant qui sont assises les personnifications de la *Fides* (Foi) avec la Croix et du dogme de "Consubstantialis" (de la Trinité), ainsi que la *Caritas* (Charité) avec son attribut habituel, les trois jeunes enfants, et un calice menacé d'une dague par un guerrier féroce, sans doute une référence au massacre des Innocents. Tout à l'avant, à côté de la *Fides*, une scène de l'Ancien Testament est représentée: Abraham, le "Pater Credentium" (le Père des croyants), sur le point de sacrifier son fils Isaac, tandis qu'un ange retient son épée.

Le char de triomphe est suivi d'une foule de vaincus qui apparaissent déjà dans les autres scènes: "Ethnicus" (le païen), "Judaeus" (le juif), Arius et le Turk; relevons aussi la présence d'un nouveau personnage (sans inscription explicative), un soldat romain qui s'incline et ôte son casque dans un geste de repentir. Il a des charbons ardents sur la tête, un curieux motif qui le désigne comme un converti repentant. Van Veen a incontestablement voulu représenter ici un personnage bien précis, peut-être le commandant de Capharnaüm, ce païen qui reconnut la divinité du Christ et se jugea indigne de le recevoir dans sa maison. Remarquons que Van Veen clôt son cortège triomphal avec un converti, exprimant ainsi sa confiance en une réconciliation finale entre l'Eglise et les incroyants qui vivent dans l'erreur.

Nous tenons à remercier tout particulièrement le professeur Peter Schmitt pour la traduction de la terminologie théologique.

Nora De Poorter

### EXAMEN TECHNOLOGIQUE ET TRAITEMENT

L'observation et le traitement d'une série de six tableaux comme celle du *Triomphe de l'Eglise* de Houx permettent, grâce à la multiplication des points de comparaison, d'approfondir nos connaissances sur la technique. De plus, le fait que l'étude et la conservation de ces œuvres aient été confiées à trois restaurateurs, a stimulé leur intérêt tout en accentuant la rigueur

BIBL.  
De Bambe,  
versie /La.  
Bamberg:  
Over de  
Eucharistie  
la série de  
l'Eucharistie  
De Poorter  
Over Otto  
Sur Otto ve  
Haberdtz,  
1907-1909.  
Müller-Hoj  
1957;  
Müller-Hoj  
1959.  
panelen va  
panneaux a  
Müller-Hoj  
1959, p. 24  
De Poorter  
p. 200; Vog  
p. 2, 81.

stabielier dan de meeste inheemse eiken. De paneelmakers gebruikten bij voorkeur eik van de wouden rond Torun in Polen. Het werd ter plaatse gekleefd en in stukken verdeeld en vervolgens ging het stroomafwaarts op de Weichsel. In de haven van Dantzig werd het ingescheept op vaartuigen die de havens van de Noordzee aandeden. Hoewel de keurmerken van het schrijnwerkersgild van Antwerpen ontbreken, werden de panelen



de leur intervention. Tous les panneaux proviennent du même atelier et le bois a la même origine. Le chêne utilisé est de croissance lente, c'est-à-dire que la largeur de croissance annuelle est de moins d'un millimètre en moyenne. Ce bois présente les caractéristiques d'être léger et plus stable que la plupart des chênes indigènes. Les fabricants de panneaux utilisaient de préférence le chêne qui provenait des forêts des environs de Torun en Pologne. Après avoir été débité et clivé sur place, il descendait la Vistule et était chargé au port de Danzig dans des bateaux qui desservaient les ports de la mer du Nord. Malgré l'absence des marques de contrôle de la guilde des menuisiers d'Anvers, il est probable que ces panneaux aient été fabriqués dans cette ville. Les dimensions sont des multiples du pied anversoïse. La hauteur est de 2 pieds 2/3 (76 cm), la largeur est de 3 pieds 3/4 (107 cm). L'observation des traces d'outils nous indique que les planches ont été sciées à partir de blocs clivés. Chaque panneau est constitué de trois planches assemblées par un collage à joints plats renforcés par des goujons.

Au cours de leur existence, environ trois cents ans, ces panneaux ont subi des altérations qui ont motivé nos interventions. La présence active d'insectes xylophages dans le support relativement mince (1 cm), nous a obligés à traiter et à consolider le bois. Pendant la seconde guerre mondiale, les tableaux ont été cachés à Houx, au château du baron de Gaiffier d'Hestroy. C'est probablement durant cette période que deux tableaux (1 et 6) ont été touchés par des éclats d'obus et personne, jusqu'à la campagne de restauration "S.O.S. Peintures sur panneau", n'avait eu l'occasion de réparer cet outrage. Nous avons fermé les trous d'impact avec des pièces de chêne tout en laissant visible, au revers, la trace de ce moment d'histoire. Toute une série d'interventions pouvaient s'observer au dos des panneaux. Elles avaient été effectuées de manière à réduire les mouvements du bois et à empêcher l'ouverture des joints. Ni les toiles de lin collées, ni les traverses entaillées, collées ou clouées, ni les renforts vissés sur les encadrements n'avaient pu réduire les inévitables mouvements qui apparaissent lors des variations hygrométriques. Les planches étaient déformées, les joints étaient décollés et de nombreuses fentes étaient apparues.

Notre intervention a consisté à éliminer ces adjonctions, recoller les joints ainsi que les fentes et appliquer une barrière contre l'humidité. La stabilité de ce traitement est liée au système d'encadrement. Les restaurateurs savent aujourd'hui qu'il n'est pas possible d'empêcher les mouvements du bois. Nous avons pris soin d'utiliser des ressorts pour maintenir les panneaux dans leur cadre. Les encadrements originaux ont disparu. Les cadres actuels doivent dater de la fin du XVIII<sup>e</sup> ou du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons jugé utile d'améliorer leur aspect en nettoyant les parties dorées et en repeignant de noir les zones qui étaient couvertes d'une peinture "imitation bois". Si tous les tableaux ont la même

ZUIDNEDERLANDSE SCHOOL, 17<sup>DE</sup> EEUW,  
DE TRIOMF VAN DE KERK,

1. DE REDE, DE GENADE, DE HEILIGE SCHRIFT EN DE TRADITIE,  
DETAIL (BESCHADIGING DOOR EEN GRANAATSCHEFF)  
VÓÓR, TIJDENS EN NA DE BEHANDELING.

ECOLE DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX, XVII<sup>E</sup> SIÈCLE,  
LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE,

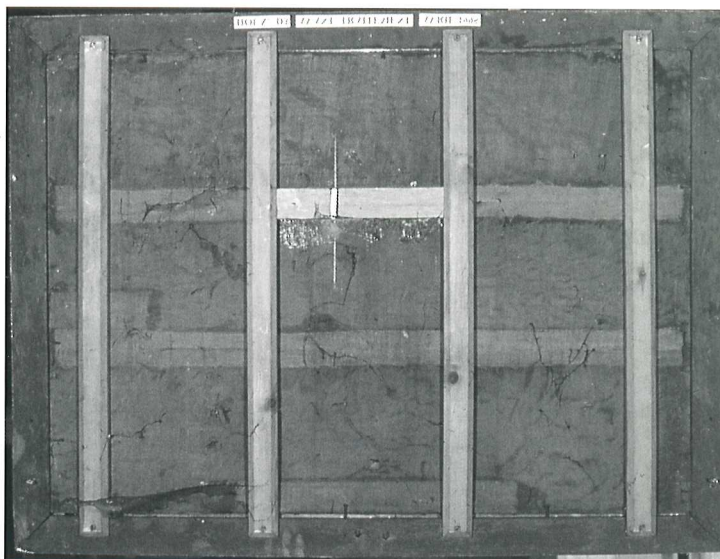
1. LA RAISON, LA GRÂCE, L'ÉCRITURE SAINTE ET LA TRADITION,  
DÉTAIL (DÉGÂTS DUS À UN ÉCLAT DE GRENADE)  
AVANT, PENDANT ET APRÈS TRAITEMENT.

waarschijnlijk toch in deze stad vervaardigd. De afmetingen zijn namelijk veelvoud van de Antwerpse voet. De hoogte is 2 voet,  $\frac{2}{3}$  (76 cm), de breedte is 3 voet,  $\frac{3}{4}$  (107 cm). Het onderzoek van de gereedschapssporen wijst uit dat de planken gezaagd zijn uit gekleefde blokken. Elk paneel bestaat uit drie planken, vergaard in een verlijmde gladde voeg en versterkt met deuvels.

Na 300 jaar waren de panelen zodanig beschadigd geraakt dat een ingreep verantwoord was. Het hout moest worden behandeld en geconsolideerd omdat houtkevers de relatief dunne drager (1 cm) hadden aangetast. Gedurende de tweede wereldoorlog waren de schilderijen verborgen in het kasteel van baron de Gaiffier d'Hestroy te Houx. Waarschijnlijk werden toen twee schilderijen (1 en 6) geraakt door een granaatscherf. Deze schade is dank zij de campagne "S.O.S. Schilderijen op paneel" hersteld. De gaten van de inslag werden nu gedicht met stukjes eik, maar op de achterzijde is dit spoor van de geschiedenis zichtbaar gelaten. De achterzijde van de panelen vertoont sporen van een hele reeks ingrepen.

Bedoeling was de werking van het hout te verminderen en het loskomen van de voegen te voorkomen. Maar noch de opgekleefde linnen doeken, noch de dwarslatten met inkepingen, gelijmd of genageld, noch de opgeschroefde versterkingen op de lijsten hebben de onvermijdelijke bewegingen van het hout bij hygrometrische schommelingen kunnen tegenhouden. De planken waren vervormd, de voegen kwamen los en het paneel was gebarsten.

Bij de huidige ingreep werden de toevoegingen verwijderd, de voegen en barsten herlijmd en werd er een sperlaag tegen de vochtigheid aangebracht. De stabiliteit van die behandeling hangt af van het systeem van inlijsting. Restaurateurs weten nu dat het onmogelijk is om de werking van hout te verhinderen. Vandaar dat de panelen in de lijst werden bevestigd met veren. De originele lijsten zijn verdwenen. De huidige dateren van het einde van de 18de of het begin van de 19de eeuw. Vandaar dat men vond dat hun aanblik mocht worden verbeterd. Daarbij werden de vergulde onderdelen gereinigd en de zones die overschilderd waren in imitatiehout, in het zwart herschilderd. Alle panelen zijn even breed. Eén ervan (1) is echter minder hoog dan de andere. Tijdens het onderzoek van de onderste boord bleek dat het oppervlak van het hout gedeeltelijk was afgerukt en niet geschaafd werd zoals de andere panelen van de reeks. Bovendien is de compositie onvolledig in vergelijking met het corresponderend paneel van



ZUIDNEDERLANDSE SCHOOL, 17DE EEUW,  
DE TRIOMF VAN DE KERK,

3. DE ONVERGANKELIJKE, ONVERANDERLIJKE EN ONFEILBARE KERK,  
VÓÓR DE BEHANDELING.

ZUIDNEDERLANDSE SCHOOL, 17DE EEUW,  
DE TRIOMF VAN DE KERK,

ECOLE DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX, XVII<sup>E</sup> SIÈCLE,  
LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE,

3. L'ÉGLISE IMMORTELLE, IMMUALE ET INFALLIBLE,  
AVANT TRAITEMENT.

ECOLE DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX, XVII<sup>E</sup> SIÈCLE,  
LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE,

Bamberg. Op het voorplan, rechts op de grond, is op het schilderij van Houx (1) enkel het bovenste deel van een rots te zien, terwijl dezelfde rots volledig is op de versie van Bamberg. Op grond daarvan nemen we aan dat het schilderij van Houx werd ingekort als gevolg van een breuk van het paneel.

Behalve de lacunes die veroorzaakt werden door de houtkevers en de granaatinslag, waren er ook actieve afschilferingen en opstuwingen die waarschijnlijk te wijten waren aan de wisselende vochtigheidsgraad in de kerk. Daarbij wordt dan vooral gedacht aan herhaalde overstromingen, gevolgd door zeer droge zomers, wat niet ongewoon is in deze streek van het Maasland. Door die beschadigingen konden de panelen pas naar Brussel worden vervoerd, na een noodfixering ter plaatse, uitgevoerd met dierlijke lijm. In het atelier werden de afschilferingen en de opgestuwde craquelures van de zes panelen nogmaals gefixeerd, dit keer met washars. Verschillende zones dienden na de reiniging een derde keer te worden gehecht.

Ook esthetisch gezien was een reiniging verantwoord: de originele schilderijen waren immers bedekt met een vervuilde, vergeelde vernislaag en allerlei verkleurde overschilderingen. De graad van reiniging werd aangepast aan de bewaringstoestand van elk paneel. Tijdens het afdunnen van het vernis, kwamen er esthetische verschillen tussen de zes schilderijen aan het licht. In één geval (2) waren de luchtpartijen relatief goed bewaard, in twee gevallen (3, 6) vertoonden ze veel slijtage en in vier gevallen (1, 3, 4, 5) zaten er overschilderde, vlekkerige zones op. Met het oog op de eenheid van de reeks moest de vuile, vergeelde vernislaag, die voorheen voor een egalier uitzicht "zorgde", op elk paneel anders worden afgedund. Dat maakte regelmatig overleg tussen de restaurateurs noodzakelijk.

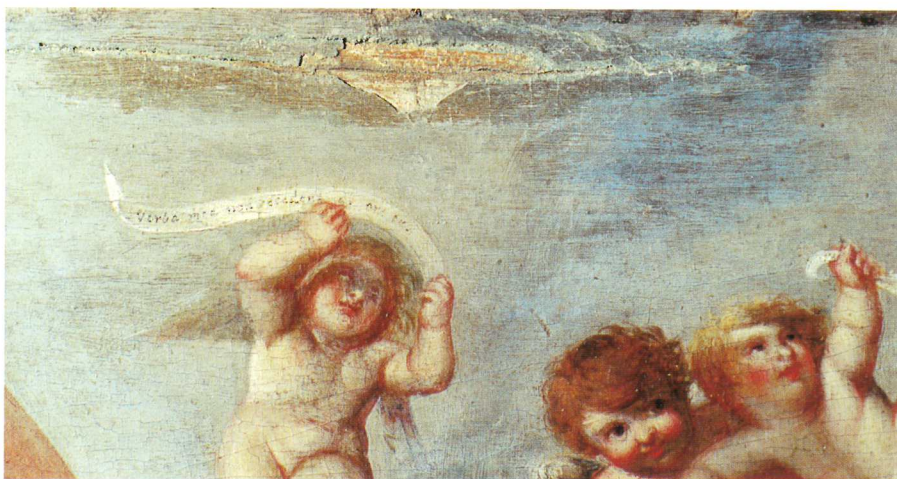
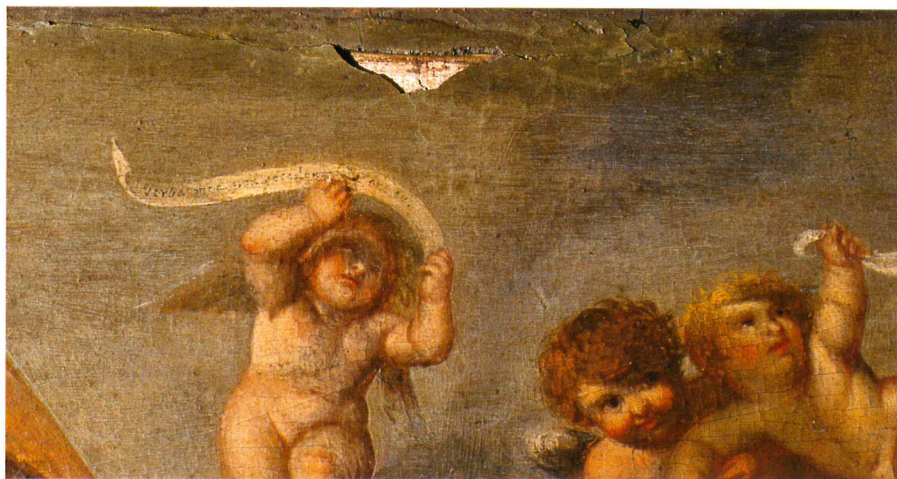
Ook bij het wegnemen van de overschilderingen moesten de restaurateurs nauw samenwerken om een evenwichtig eindresultaat te bekomen. Wat te doen met de grondpartijen bijvoorbeeld, die tijdens een vroegere behandeling waren overschilderd? Waarschijnlijk had men daartoe besloten om de beschadigingen en de witte kleefvlakjes van verdwenen papieren etiketten te bedekken. We gaan ervan uit dat die etiketten ten tijde van die behandeling al verdwenen waren of onleesbaar (meer over die etiketten, zie verder). De overschilderingen verwijderen, zou de grote verschillen tussen de zes panelen benadrukken en problemen geven bij de retouches. Bovendien was de overschildering van de grondpartijen vrij uniform en onopvallend. Vandaar dat werd besloten deze overschildering integraal te behouden en alleen enkele kleine aanpassingen uit te voeren. De overige overschilderingen en retouches werden verwijderd met oplosmiddelen en met het scalpel. Oude mastieks werden weggenomen of genivelleerd al naargelang van hun stabiliteit. Er werden minstens twee soorten mastiek aangetroffen, wat aantoonde dat het paneel in elk geval al tweemaal gerestaureerd was. In een geval werd voor de voegen gebruik gemaakt van een

largeur, un des tableaux (1) est cependant moins haut que les autres. En observant son bord inférieur, nous nous sommes aperçu que la surface du bois était en partie arrachée et non pas rabotée comme tous les autres panneaux de la série. De plus, la composition de celui-ci n'est pas complète par rapport au tableau correspondant de Bamberg. Au premier plan, sur le sol à droite, seule la partie supérieure d'un rocher est visible dans Houx 1, alors que le même rocher apparaît en entier dans la version de Bamberg. Ces constatations nous ont amenés à conclure que ce tableau de Houx avait été amputé d'une partie, suite à une cassure.

Avant la restauration, les couches picturales des six tableaux présentaient non seulement des lacunes dues aux éclats d'obus et quelques pertes provoquées par les attaques xylophages, mais aussi des écailles et des soulèvements actifs attribués aux changements d'humidité dans l'église. Ces modifications d'humidité furent probablement causées par des inondations fréquentes dans la région mosane, suivies par des étés très secs. Ces problèmes ont nécessité un fixage d'urgence, dans l'église, qui a été effectué à la colle animale, avant le transport des tableaux vers Bruxelles. A l'atelier, un fixage à la cire-résine des endroits d'écaillage et de toutes les craquelures soulevées s'est avéré nécessaire pour les six panneaux. Plusieurs zones ont encore dû être reconsolidées après le nettoyage.

En ce qui concerne l'aspect esthétique des tableaux, la présence d'un vernis jaune et encrassé ainsi que de nombreux surpeints décolorés débordant la peinture originale ont justifié un nettoyage dont l'importance a dépendu de l'état distinct de chacun de ceux-ci. Les différences esthétiques entre les six tableaux sont en effet apparues plus clairement au cours de l'allègement du vernis. Au niveau des ciels par exemple, certains panneaux se sont révélés en relativement bon état (2), tandis que d'autres présentaient des endroits très usés (3, 6) ou des zones surpeintes et tachées (1, 3, 4, 5). Il a fallu alléger le vernis de manière différente dans chaque cas afin de conserver l'unité de la série, maintenue antérieurement par la présence de la couche de crasse et du vernis jauni. Ceci a nécessité des réunions fréquentes entre les deux restauratrices.

En ce qui concerne l'enlèvement du surpeint, une proche collaboration fut également nécessaire afin de maintenir l'harmonie de l'ensemble. Tous les sols, par exemple, avaient été surpeints durant une restauration antérieure. Ce surpeint a probablement été appliqué pour couvrir des dégâts et les rectangles blancs délimitant la sous-couche des étiquettes en papier. Ces dernières étaient probablement déjà détruites ou illisibles à l'époque de ce traitement (voir ci-dessous la discussion concernant ces étiquettes). L'élimination de ce surpeint risquait de révéler des différences importantes entre les six panneaux et des problèmes à l'endroit des retouches. Puisqu'il était relativement uniforme et discret, il a été décidé



ZUIDNEDERLANDSE SCHOOL, 17DE EEUW,  
DE TRIOMF VAN DE KERK,  
3. DE ONVERGANKELIJKE, ONVERANDERLIJKE EN ONFEILBARE KERK,  
DETAIL (OPSTUWINGEN EN AFSCHILFERING)  
VÓÓR, TIJDENS EN NA DE BEHANDELING.

ECOLE DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX, XVII<sup>E</sup> SIÈCLE,  
LE TRIOMPHE DE L'ÉGLISE,  
3. L'ÉGLISE IMMORTELE, IMMUALE ET INFALLIBLE,  
DÉTAIL (SOULÈVEMENTS ET ÉCAILLAGE)  
AVANT, PENDANT ET APRÈS TRAITEMENT.

witte, oliehoudende mastiek, die een gedeelte van de verflaag bedekte en die zo resistent was dat hij enkel met een scalpel kon worden verwijderd.

Paneel 1 vormde een geval apart. De verflaag van het paneel was zo zwaar beschadigd dat een volledige restauratie minstens zes maanden in beslag zou nemen, wat men niet verantwoord vond. Daarom werden de oude retouches, overschilderingen en mastiekvullingen slechts verwijderd op plaatsen waar de leesbaarheid van de voorstelling in het gedrang kwam; in onopvallende zones zoals de bruine achtergrond van de stoet bleven ze bewaard.

De eigenlijke restauratie kon pas beginnen, nadat de lacunes en de herlijmde voegen met een mengsel van krijt en dierlijke lijm waren gemastiekt. De retouches werden uitgevoerd met droge pigmenten in een bindmiddel van acrylhars (Paraloid B72). Er konden gedetailleerde fotografische opnamen van de schilderijen van Otto van Veen in Bamberg worden gebruikt bij het reconstrueren van de leemten op de reeks van Houx. Zo kon men bijvoorbeeld achterhalen dat de grote lacune op paneel 1, links van de stad op de achtergrond, een waterpartij met zeilboten voorstelde.

Alle schilderijen van de reeks werden op dezelfde wijze gevernist: een eerste laag op basis van damarhars, aangebracht met de borstel en daarna een dunne laag Paraloid B72 met het vernispestool.

Hoe het zit met de relatie van dit ensemble en de reeks van Van Veen in Bamberg is in de loop van het onderzoek en de restauratie duidelijker geworden. Vóór de behandeling beschouwde men het ensemble van Houx, gezien de vervuilde en overschilderde toestand van de schilderijen, als een minderwaardige, niet te dateren kopie van de originelen van Bamberg. Na een diepgaand onderzoek is men daar echter op teruggekomen. De composities in de reeks van Houx blijken namelijk zo verwant met die van Bamberg, zowel in hun geheel als in de details, dat de reeks van Houx waarschijnlijk uit het atelier van Van Veen afkomstig is.

Die hypothese wordt nog versterkt door enkele technische waarnemingen. Eerst en vooral zijn het formaat en de afmetingen van de twee reeksen identiek (uitgezonderd paneel 1 van Houx, dat onderaan met 3 cm ingekort is). Ten tweede is het algemene kleurenpalet vergelijkbaar voor de corresponderende voorstellingen in beide reeksen. De donkerblauwe stof, waarin de overeenkomstige personages gekleed zijn, vertoont bijvoorbeeld dezelfde soort barsten. Ten derde zijn er de papieren etiketten die in de reeks van Bamberg vlak tegen de onderste boord gekleefd zijn en waarvan op de serie van Houx nog sporen te zien zijn. Die etiketten bevatten iconografische uitleg bedoeld voor de interpretatie van de schilderijen. Op paneel Houx 2 bevinden zich nog enkele papierrestjes, maar op de andere panelen

de le conserver intégralement, quelques ajustements mineurs exceptés. En général, les autres surpeints et retouches ont été enlevés à l'aide de solvants et au scalpel. Les anciens mastics ont été enlevés ou égalisés suivant leur stabilité. Au minimum deux types différents de mastic ont été découverts, ce qui témoigne d'au moins deux restaurations antérieures. Entre autres, un mastic blanc et huileux sur les joints débordant la couche picturale et qui s'est avéré très dur a dû être enlevé au scalpel.

Le panneau 1 a constitué un cas particulier. Ce panneau a, en effet, subi le plus de dégâts au niveau de la couche picturale. Une restauration complète aurait pris au moins six mois, ce qui n'a pas été jugé fondé. En conséquence, dans le cas du panneau 1, les anciennes retouches, surpeints et mastics ont été enlevés uniquement aux endroits affectant la lisibilité de l'image, tandis qu'ils ont été gardés dans les zones qui attirent peu l'attention, tel que le fond brun derrière la procession.

Pour la restauration proprement dite, des mastics à base de craie et de colle animale ont été appliqués dans les lacunes et le long des joints recollés. Les retouches ont été effectuées aux pigments secs dans un liant de résine acrylique (Paraloid B72). Des photographies détaillées de l'ensemble de Otto van Veen à Bamberg ont permis la reconstruction aisée des lacunes de la série de Houx. Dans 1, par exemple, il aurait été difficile de deviner sans le modèle que la grande lacune à gauche de la ville dans l'arrière-plan représentait un plan d'eau avec des voiliers.

Tous les tableaux de la série ont reçu le même traitement pour le vernissage: une couche de vernis à base de résine de dammar a été appliquée à la brosse, suivie plus tard d'une mince couche de Paraloid B72 appliquée au pistolet.

La question clé de la relation entre cet ensemble et la série de Otto van Veen à Bamberg est apparue plus clairement au cours de l'examen et de la restauration. Avant le traitement, étant donné l'état encrassé et surpeint des tableaux, on pensait que l'ensemble de Houx était probablement une copie inférieure de celui de Bamberg effectuée à une époque indéterminée. Cependant, un examen plus approfondi a modifié cette théorie. Les compositions de Houx sont si proches de celles de Bamberg, tant par leur ensemble que par leurs détails, qu'il est probable que la série de Houx provienne de l'atelier de Van Veen.

Cette hypothèse a été renforcée par certaines observations techniques. Premièrement, le format et les dimensions des deux séries sont identiques (excepté Houx 1 qui a été réduit d'environ trois centimètres dans le bas). Deuxièmement, la gamme générale des couleurs est semblable à celle des tableaux de la série correspondante. De plus, les personnages vêtus de draperies bleu foncé dans la série de Houx ont subi le même genre de gerçures que l'on observe dans les photos des personnages correspondants à Bamberg. Troisièmement, la présence dans la

---

van de Maaslandse reeks zijn ze volledig verdwenen. De plaats van de etiketten werd overschilderd in een lichtere kleur dan de aangrenzende zones. De röntgenopname van Houx 1 toont een onderlaag van loodwit op de plaats van het verklarende etiket. Vermits Houx 1 onderaan ingekort werd, is ook de voorbehouden witte plaats van het etiket onderaan 2 à 3 cm korter in vergelijking met dat van Bamberg. De etiketten bevinden zich bij elk schilderij niet op dezelfde plaats omdat men rekening heeft gehouden met de esthetiek van de individuele composities. Bij de corresponderende schilderijen van de twee reeksen bevinden de etiketten zich echter wel op dezelfde plaats. Al die waarnemingen versterken de hypothese dat de zes schilderijen van Houx en die van Otto van Veen werden uitgevoerd in hetzelfde atelier.

Als besluit kunnen we stellen dat dank zij deze onderneming de zes panelen van de Sint-Bartholomeuskerk van Houx konden worden geconserveerd en gerestaureerd. De herkomst van de reeks blijft onzeker, maar het belang en de kwaliteit ervan is door de behandeling sterk toegenomen.

*Christina Currie  
Jean-Albert Glatigny*

série de Bamberg d'étiquettes en papier collées près des bords inférieurs et dont les traces sont encore visibles dans la série de Houx. Ces étiquettes contenaient des explications iconographiques pour aider à l'interprétation des tableaux. A l'exception de restes de papier dans Houx 2, les étiquettes ne sont plus présentes dans la série mosane. Les emplacements de ces étiquettes ont été surpeints, mais apparaissent plus clairs que les zones adjacentes. La radiographie de Houx 1 révèle une sous-couche de blanc de plomb à l'endroit au-dessus duquel se trouvait l'étiquette explicative originale. En raison de la réduction de Houx 1 dans le bas, cet endroit blanc réservé pour l'étiquette est réduit de deux à trois cm dans son côté inférieur par rapport à l'étiquette dans la version correspondante de Bamberg. Pour des raisons esthétiques relatives aux compositions individuelles, ces étiquettes n'ont pas été placées aux mêmes endroits dans chaque tableau de la série. Les emplacements sont cependant identiques pour les tableaux correspondants dans les deux séries. Ces observations renforcent donc l'hypothèse selon laquelle les six tableaux de Houx ont été réalisés par le même atelier que celui de Otto van Veen.

En conclusion, ce travail a permis la conservation et la restauration des six panneaux de l'église Saint-Barthélemy de Houx dont l'origine demeure incertaine, mais dont l'intérêt et la qualité justifiaient certes son exécution.

*Christina Currie  
Jean-Albert Glatigny*

---