

Puzzelen aan de virtuele hereniging van een 16de-eeuws retabel

Elisabeth Van Eyck en Ria De Boodt



Bezwijming van Maria, voor- en rugzijde van een fragment uit het Antwerps Mariaretabel uit Pailhe, circa 1525-1530. Het retabel is op de luiken na volledig en wordt bewaard in de KMKG in Brussel (© KIK-IRPA Brussel)

Het Vlaams retabel van de 15de-16de eeuw wordt wel eens vergeleken met een meubelbouwpakket. Uit houten planken is een kast samengesteld die met luiken gesloten kan worden en doorgaans steunt op een sokkel of predella. Binnenin is de kast ingedeeld in compartimenten die met ornamenten, decors, houten beeldjes en beeldengroepen tjokvol gevuld werden. Dat alles los geassembleerd en in elkaar geschoven maakt diefstal van onderdelen helaas vrij gemakkelijk. Samen met de schilderijen op de luiken en de predella wordt een verhaal uitgebeeld. Nu, vijfhonderd jaar later, zijn deze retabels nog zelden volledig bewaard en zwerven nogal wat losse fragmenten rond in diverse collecties. Voor kunsthistorici is het een hele uitdaging om wat in oorsprong een ensemble vormde weer samen te brengen. In dit artikel wordt de virtuele reconstructie van een Antwerps retabel uit circa 1530 voorgesteld, mogelijk het retabel in 's Herenelderen bij Tongeren. Vooraf passen enkele bedenkingen bij de problematiek van de verspreiding van retabelfragmenten die de noodzaak aan erfgoedzorg des meer benadrukken (1).



Detail uit het Brusselse Drie Maagdenretabel in de Goddelijke Zaligmakerkerk in Hakendover, circa 1400-1410
 (© KIK-IRPA Brussel)

Tragiek en kansen van een vooruitgeschoven problematiek

Nogal wat houten retabels gemaakt in de Lage Landen gedurende de 15de en 16de eeuw worden vandaag beschouwd als 'slachtoffers' van veroudering, incidenten en min of meer aangepaste ingrepen in de loop der tijd. Men kan zich afvragen in hoeverre het huidige uitzicht van een retabel het authentieke concept nog benadert (2). Het oppervlak van de houten beeldjes en ornamenten van de meeste retabels werd oorspronkelijk afgewerkt met polychromie en bladgoud, en die zijn uiterst kwetsbaar. Retabels in situ die als

religieus object lange tijd in gebruik bleven, werden logischerwijze in ere gehouden en soms zelfs geactualiseerd naar nieuwe trends. Soms zijn ze geheel of gedeeltelijk van een nieuwe polychromie voorzien. Zo werd bijvoorbeeld de omlijsting van het 16de-eeuwse Antwerpse retabel in 's Herenelden herschilderd met een barokke marmerimitatie, en die bleef aanwezig tot aan de restauratie rond 1900 (3). Toen vroeg de Koninklijke Commissie voor Monumenten aan de neogotische kunstenaar Leon Bressers om de marmeroverschildering te verwijderen en de lacunes op het beeldsnijwerk te retoucheren, al lijkt het erop dat het bladgoud helemaal vernieuwd werd. Soms werd beeldsnijwerk zelfs eerst volledig afgeloogd en vervolgens integraal herschilderd, al dan niet trouw aan het oorspronkelijk kleurenconcept. In andere gevallen werd het hout daarentegen na het strippen onbeschilderd gelaten en voorzien van een beschermende laag, zoals boenwas. Slechts een zeldzame keer is de originele beschildering nog zichtbaar hoewel gehavend door vijfhonderd jaar geschiedenis. Het huidige uiteenlopende uitzicht van de 15de- en 16de-eeuwse Brabantse retabels leidt regelmatig tot vragen en speculaties over hun originele afwerking: in welke mate werden deze kunstwerken oorspronkelijk volledig gepolychromeerd, helemaal niet of gedeeltelijk en waarom (4)? Omstreeks 1500 op de drempel van de renaissance waagden vooruitstrevende enkelingen zoals het Brusselse atelier Borman zich immers aan vernieuwing met slechts een partiële beschildering.



Bezwijming van Maria, detail uit het Passie- en Sint-Denijsretabel in de Sint-Denijskerk in Luik, met originele partiële polychromie, toegeschreven aan het atelier Borman, 1530-1533
 (© KIK-IRPA Brussel)

Deze diversiteit betekent dan ook een complexe problematiek. Een retabel werd in de 15de en 16de eeuw samengesteld uit talrijke onderdelen in vol hout. In de Lage Landen was dit hoofdzakelijk eikenhout, aanvankelijk ook notelaar en af en toe buxus (5). De kast wordt gesloten met beschilderde luiken. Binnenin is de kast onderverdeeld in compartimenten gevuld met vergulde en gepolychromeerde beelden en groepjes die een verhaal uitbeelden. Het aantal figuren kan tot meer dan honderd oplopen afhankelijk van de grootte van het retabel. De structuur wordt door vergulde houten ornamenten verhelderd en de retabelkast steunt op een houten sokkel of predella, met beeldengroepjes of geschilderde paneeltjes. Geen wonder dat vele retabels vandaag onvolledig bewaard bleven en een deel van hun ornamentiek en beeldjes missen, soms zelfs zonder kast, luiken of predella bestaan zoals in de kapel van Korspel in Beverlo bij Beringen.

Om een idee te geven van de kwantiteit van dit erfgoed: thans zijn er nog ongeveer honderdveertig houten retabels van Antwerpse makelij als geheel

bewaard, waarvan er vijftig hun originele luiken missen en slechts veertig op een eigentijdse predella rusten (6). Het is onbekend hoeveel er in totaal ooit zijn vervaardigd en later doelbewust of accidenteel ontmanteld. Deze elementen zijn verspreid geraakt, in een nieuwe context beland of verdwenen. Losse retabelfragmenten zijn te vinden in de kunsthandel, in privécollecties en in musea. Daar zijn ze vaak opgeborgen in de reserves, en elke tentoonstelling over het onderwerp toont er wel enkele. Een zeldzame keer dringt zich een reconstructie op omdat meerdere losse fragmenten stammend uit één retabel in dezelfde verzameling terecht kwamen. Zo kon met twintig van de in totaal eenenzeventig fragmenten afkomstig uit het kasteel in het Waalse Bassines een vroeg 16de-eeuws Passieretabel gedeeltelijk gereconstrueerd worden (7). Sinds 1899 bevinden die fragmenten zich in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel (KMKG), die de grootste collectie ter wereld van Vlaamse en Brabantse houten retabels bezitten met vijftien exemplaren en daarbij nog een tweehonderdtal losse fragmenten.

Ook al zijn sommige retabelfragmenten van uitstekende esthetische kwaliteit, toch kregen zij lange tijd niet de verdiende aandacht. Het is immers prestigieuzer om een 'volledig' retabel tentoon te stellen. Met losse retabelfragmenten kunnen wellicht nog meer retabels opnieuw samengesteld worden. Grondig, zorgvuldig en volledig inventarisatiewerk is hiervoor noodzakelijk, maar niet evident en tijdrovend. Er zijn immers zowel Belgische als buitenlandse publieke en privéverzamelingen met retabelfragmenten, en daarnaast circuleren er in de kunsthandel. Toch is al heel wat nuttig werk verricht in wetenschappelijke studies over bepaalde segmenten, zoals de Mechelse beeldsnijproductie, of over een geografisch gebied, zoals het Verenigd Koninkrijk (8). Bestandscatalogi van musea met alle werken, ook deze die niet zijn tentoongesteld, zijn in deze context uiterst interessant maar helaas niet altijd voorhanden. Een vroeg voorbeeld is het Antwerpse Museum Mayer van den Bergh (9); recente voorbeelden zijn het Centraal Museum (10) en Museum Catharijneconvent (11), beide in Utrecht, en het Suermondt-Ludwig-Museum in Aken (12). Al naargelang het belang van de retabelfragmenten in de totaliteit van de kunstcollectie en de middelen om catalogi te realiseren, worden vaak enkel de tentoongestelde objecten in de museumcatalogus gepubliceerd, bijvoorbeeld in het *Musée du Louvre* in Parijs (13) en het *Victoria & Albert Museum* in Londen (14). Soms blijft het zelfs bij een selectie met *the best of* zoals in de KMKG in Brussel (15), het Museum Schnütgen in Keulen (16) en M-Leuven (17).



Kruisdraging, fragment van het Antwerps Passieretabel in de Sint-Antoniuskapel in Korspel-Beverlo, waar enkel de beeldengroepen zonder hun retabelkast bewaard bleven, circa 1490-1500 (© KIK-IRPA Brussel)

Teraardebestelling van de H. Andreas, kwaliteitsvol fragment uit een verdwenen Brussels retabel, toegeschreven aan Jan II of Pasquier Borman (sculptuur) en meester I*T (polychromie), eikenhout met originele beschildering, circa 1510-1515, bewaard in Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen (© KIK-IRPA Brussel)



Nieuwe onderzoekskansen

Tijdelijke tentoonstellingen en hun wetenschappelijke catalogi brengen regelmatig onbekende retabelfragmenten aan het licht, ook uit privéverzamelingen of de kunsthandel. Het Suermondt-Ludwig-Museum in Aken, het Bode Museum in Berlijn en het Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam leverden belangrijk pionierswerk (18). Een willekeurige zoektocht naar 'Vlaamse' retabelfragmenten gepubliceerd in diverse catalogi van negen publieke en vijf privécollecties leidde tot 369 stuks (19). Dat aantal zou theoretisch in zes 'volledige' retabels kunnen resulteren met een gemiddelde van zestig beelden(groepen) elk. In de praktijk is het echter niet zo eenvoudig om op basis van deze informatiekanalen voormalige ensembles virtueel weer samen te brengen. De gegevenskwaliteit varieert van bron tot bron. Bovendien zijn sommige fragmenten helemaal niet en ander meerdere keren gepubliceerd. Veelbelovend is de digitale evolutie van steeds meer informatie- en beelddatabanken, met die van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) voorop (20).

Marks on Art is een recent onderzoeksproject binnen het RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis in Den Haag dat focust op het in kaart brengen van merktekens op kunstwerken en dit in de nabije toekomst via een databank beschikbaar te maken (21). Dit zal zeker en vast extra potentieel inzicht in het volume en de aard van de losse retabelfragmenten bieden. Het

verplicht aanbrengen van merktekens die garant stonden voor de materiaalkwaliteit, werd in de Brabantse steden Brussel, Mechelen en Antwerpen ingevoerd in de late 15de eeuw tot aan het einde van het ancien régime (22). Deze praktijk was uniek voor de houtsculptuur van die periode en is van onschatbare waarde voor de toeschrijving van werken aan de drie productiecentra.

Kennis evolueert voortdurend dankzij multidisciplinair wetenschappelijk onderzoek. Het retabel in het kasteelmuseum te Gaasbeek bijvoorbeeld bestaat uit een groepering van zeven stijlverwante 16de-eeuwse houten beeldjes die samen een *Bewening van Christus* voorstellen in een 19de-eeuwse retabelkast. Dit retabel bleek bij nader onderzoek geen volledig authentiek exemplaar te zijn, maar een samenvoeging van fragmenten die niet uit dezelfde context komen (23). Toch is het daarom niet minder interessant, want het geeft een idee van de restauratiepraktijken in de 19de eeuw. De vorm en afmetingen van twee houten panelen werden aangepast om als luiken van de kast te dienen. Zij kunnen die ternauwernood sluiten omdat de beeldengroep te veel ruimte inneemt. Bovendien duidt het grote stijlverschil tussen beide geschilderde voorstellingen erop dat zij oorspronkelijk niet samen hoorden. Hoewel een dergelijke werkmethode vandaag niet meer wordt bijgetreden, treft de verantwoordelijken weinig schuld, want zij voerden hun ingrepen doorgaans met de beste intenties uit (24).



Samengesteld Antwerps retabel met de *Bewening van Christus*, circa 1520-1525, bewaard in het Kasteelmuseum in Gaasbeek
(© Jan Janssens)

Van tanende interesse naar heropleving

Het Concilie van Trente van 1545-1563 veranderde de katholieke religie grondig en dat had implicaties op de kerkelijke kunst. De middeleeuwse retabels ruimden plaats voor grandioze barokretabels. De afnemende appreciatie werd bovendien door nieuwe, profane artistieke ontwikkelingen vanaf de renaissance tot en met het neoclassicisme bevorderd. Een exact cijfer van verloren retabels bestaat niet, al leidde dit meer dan eens tot speculaties, zelfs in de vakliteratuur, over het massale karakter van de laatgotische retabelproductie van de drie Brabantse centra (25).

Het Passieretabel uit de voormalige Maagdendaalabdij in Oplinter belandde tijdens de Franse Revolutie in de Sint-Genovevakerk in hetzelfde dorp, waar het zelfs geen plaats op een altaar kreeg maar in een hoekje van de sacristie stond. Naar verluidt mochten de kinderen op zondag spelen met de 'poppetjes', waarmee de houten beeldjes bedoeld werden. Geen wonder dat het retabel vandaag minstens drieëntwintig figuren mist. Conservator Joseph Destrée van de KMKG voerde een actieve aankooppolitiek, bestookte de dorpspastoor met brieven en bezoekjes, en kon het retabel voor 5000 franken aankopen in 1894. Het is nog altijd een pronkstuk in de museumcollectie. De parochie Oplinter besteedde het geld aan essentiële reparaties van de kerk (26).

In het elan van de neogotiek van de 19de eeuw werden de laatgotische retabels herontdekt na een lange periode van vergetelheid en irrelevantie. Echter, hoe meer ze gegeerd waren om kerken en kunstverzamelingen op te fleuren, des te precairder werd hun situatie. Ze werden essentieel bij de uitbouw van museumcollecties. Uit winstbejag verkozen sommige antiekhandelaren de verkoop van de afzonderlijke delen boven het retabel in zijn geheel, met ontmanteling en onprofessionele behandelingen tot gevolg. Kunsthistoricus, criticus en lid van de Koninklijke Commissie voor Monumenten Jean-Baptiste Rousseau klaagde dit herhaaldelijk en uitdrukkelijk aan (27).

De kunstmarkt en de privéverzamelaars waren gedurende de eerste decennia van de 20ste eeuw deelgenoot van de algemene Europese financiële en politieke crisis. Nogal wat kunstcollecties zijn toen uitgevoerd naar onder meer de Verenigde Staten van Amerika. Hele vrachten oude en nieuwe kunst, en zelfs oude romaanse kloostergebouwen werden de kern van musea zoals *The Cloisters* in New York City en het *Philadelphia Museum of Art* (28).

Naast oorlogsvernielingen zoals in de *Sankt Martinuskirche* in Linnich (Nordrhein-Westfalen) waar maar



Leeggeroofd Antwerps Passieretabel in de Sint-Lambertuskerk in Wattignies (Frankrijk), 1548. De fragmenten in witte kleur werden recent teruggevonden (© KIK-IRPA Brussel)

liefst drie houten retabels zwaargehavend uit een bombardement kwamen (29), mogen ten slotte criminele daden niet worden onderschat. Tientallen altaarstukken zijn de dupe van diefstal geworden in vaak onbewaakte kerken. Net over de grens in de *Eglise Saint-Lambert* van het Noord-Franse Wattignies staat een nagenoeg leeggeroofd Antwerps Passieretabel van circa 1548. Recent doken enkele

Leeggeroofd compartiment van het Antwerpse Passieretabel in de Sint-Martinuskerk in Renlies, circa 1530 (© KIK-IRPA Brussel)



gestolen stukken weer op (30). In België zijn de retabels in Hakendover bij Tienen, in Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek bij Roosdaal en in Hemelveerdegem bij Lierde gekende slachtoffers. Sommige retabels werden zelfs meer dan eens geplunderd, bijvoorbeeld het Antwerps Passieretabel van circa 1530 in de *Eglise Saint-Martin* in Renlies (31). Een gelijkaardige situatie deed zich voor in de *Chapelle Saint-Martin* in het gehucht La Flamengrie van het Noord-Franse Roubaix waar eens drie Vlaamse retabels prijkten (32). Sinds de mogelijkheid bestaat om diefstal te melden via het *Art Loss Register*, kan een als gestolen gemeld stuk minder gemakkelijk verkocht worden (33). Maar het blijft toch een heikel probleem en een blijvend aandachtspunt voor de erfgoedzorg.

Het onderzoeksproject *Wings & Links*

Wanneer men hoopt om een kunstwerk dat al eeuwenlang over verschillende locaties verspreid is opnieuw te kunnen samenstellen, lijkt het raadzaam om klein te beginnen. Dit was het uitgangspunt van het onderzoeksproject *Wings & Links* dat binnen het Studiecentrum voor de Vlaamse Primitieven in het KIK van februari 2016 tot mei 2018 werd uitgevoerd dankzij financiering van het federaal ministerie van Wetenschapsbeleid (BRAIN-be). Het onderzoek had de bedoeling om de retabelproductie te herbekijken als een totaliteit bestaande uit beeldhouwde onderdelen en bijbehorende geschilderde panelen. Sinds de 19de eeuw neigen studies er immers toe om de vakgebieden schilderkunst en beeldhouwkunst te scheiden, terwijl deze retabels oorspronkelijk waren opgevat als ensembles, met een door een opdracht gecontroleerde samenhang dankzij een welbepaald iconografisch en stilistisch programma. In het *KIK-Bulletin* nr. 35 werden de eerste onderzoeksresultaten gepubliceerd (34). Daarnaast werd een beredeneerde onlinecatalogus beschikbaar gemaakt (35). Die bestaat momenteel uit eenentwintig registraties van integrale of gedemonteerde altaarstukken (kasten, luiken) die in België en in het buitenland worden bewaard (36). Het project resulteerde daarenboven in de virtuele reconstructie van een vroeg 16de-eeuws Brabants houten retabel. Dit vestigt specifiek de aandacht op het probleem van de verspreiding en de mogelijkheid tot onderzoek.



Twee oorspronkelijk aan weerszijden beschilderde panelen die werden doorgezaagd, bewaard in Straatsburg, huidige presentatie in tijdelijk ontoegankelijke zalen die dienen als depot
(© Musée des Beaux-Arts Straatsburg)

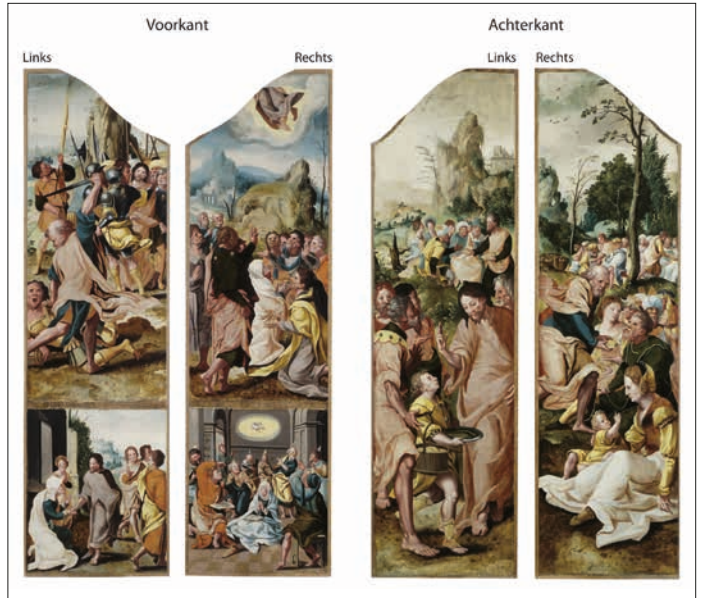


Twee samen ingelijste aan weerszijden beschilderde panelen, bewaard in Luik, *Grand Curtius*, huidige museumpresentatie
(© Elisabeth Van Eyck)

Panelen in Straatsburg en Luik

In het kader van het project *Wings & Links* werden enkele beschilderde panelen in het *Musée des Beaux-Arts* in Straatsburg enerzijds en in het *Grand Curtius* in Luik anderzijds grondig onderzocht. Zij kenden een bewogen materiële geschiedenis en bleken na onderzoek retabelluiken te zijn. De wijze waarop deze panelen in deze beide musea gedurende lange tijd tentoongesteld waren, was overigens misleidend en liet de toeschouwer niet toe om hun originele context te begrijpen.

Er is nauwelijks iets bekend over de herkomst van de panelen in Straatsburg. Ze werden in 1985 in de collectie van het museum opgenomen met steun van het *Fonds Régional d'Acquisition des Musées* (FRAM), nadat zij door de douane waren onderschept. Die verhinderde dat zij als triptiek van de Franse privécollectie Moriceau naar het veilinghuis Sotheby's in het Verenigd Koninkrijk werden geëxporteerd (37). Aanvankelijk vormden de vier panelen twee aan weerszijden beschilderde luiken. Zij werden echter doorgezaagd in de dikte zodat er vier zelfstandige panelen ontstonden. Het



Links: *Triptiek met de mirakels van Christus*, hersamengesteld met de doorgezaagde panelen, bewaard in Straatsburg, voormalige museumpresentatie
 (© Musée des Beaux-Arts Straatsburg)

Rechts: Reconstructie van twee aan weerszijden beschildeerde retabelluiken bestaande uit de panelen van Straatsburg
 (© KIK-IRPA Brussel)

bovenste deel van elk paneel werd zelfs lichtjes aangepast. De onbeschilderde randen zijn als het ware een getuigenis van hun authentieke vorm. Om hun waarde op de kunstmarkt te verhogen, werden zij op een gegeven moment hersamengesteld tot een traditionele triptiek, genaamd het *Drieluik met de wonderen van Christus*. Het centrale

paneel daarvan bestond uit de oorspronkelijk gesloten of achterzijde van de beide retabelluiken, terwijl de open of voorzijde van de originele retabelluiken fungeerde als linker- en rechterluiken van het nieuwe drieluik. Echter, toen hun oorspronkelijke structuur werd erkend, zijn ze in 2008 door het *Centre de Recherche et de Restauration des*



Vier panelen aan weerszijden beschilderd met in totaal zes tafereelen, bewaard in het *Grand Curtius* in Luik. De bovenste ingelijste panelen zijn afkomstig uit het MAMAC, de twee onderste uit het MAW, thans in het museumdepot
 (© KIK-IRPA Brussel)

Musées de France (C2RMF) opnieuw gescheiden. De twee als zodanig erkende retabelluiken stellen aan de gesloten of achterkant de *Vermenigvuldiging van de Broden en de Vissen* voor, tafereel dat beide panelen bedekt; aan de open of voorkant zijn er vier verschillende tafereelen: links bovenaan de *Aanhouding van Christus in de Hof van Olijven* en onderaan de *Ontmoeting met Zijn Moeder*, rechts bovenaan de *Hemelvaart* en onderaan *Pinksteren*. Ze konden aan Jan Swart van Groningen toegeschreven worden (38). Elk paneel meet ongeveer 162 bij 46 cm.

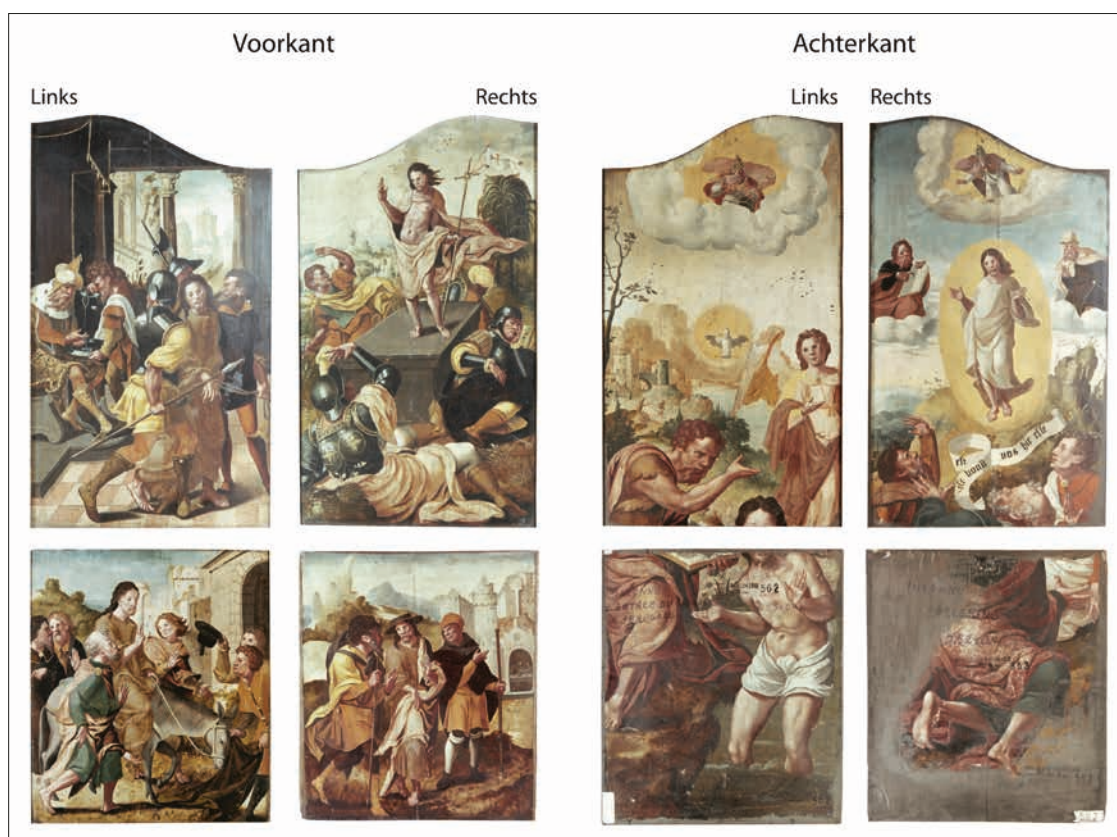
Nog meer panelen in Luik

Vier andere panelen uit twee verschillende museumcollecties in Luik kenden een enigszins gelijkaardige complexe geschiedenis (39). Ze behoorden tot de privéverzameling Franckignoul, die in 1955 aan de stad Luik werd nagelaten. In 1976 belandden zij op twee verschillende locaties omdat de collectie van het Luikse Museum voor Schone Kunsten tussen het *Musée d'Art Wallon* enerzijds en het *Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain* anderzijds werd verdeeld (40). De laatstgenoemde werden bovendien tezamen in een rigide structuur ingelijst. Zij zijn nu te zien in het *Grand Curtius*, terwijl de andere panelen zich in het depot bevinden. In 2009 onderzocht Corinne van Hauwermeiren de geschiedenis en techniek van alle Luikse panelen en bracht aan het licht dat hun onderlinge samenhang compleet verloren ging door de eerdere ontmanteling en verspreiding

(41). Hoogstwaarschijnlijk vormden deze panelen aanvankelijk eveneens twee retabelluiken, aan beide zijden beschilderd met in totaal zes tafereelen. Vreemd genoeg zijn deze luiken op een onbekende datum niet alleen in hun dikte doorgezaagd, maar ook in de hoogte. Dit resulteerde in twee afzonderlijke panelen met elk een fragment van hetzelfde tafereel. Door ze digitaal weer in elkaar te zetten, wordt de oorspronkelijke compositie duidelijk. Aan de voorzijde van het linkerluik worden *Christus voor Pilatus* en Zijn *Intrede in Jeruzalem* getoond, terwijl het rechterluik de *Verrijzenis van Christus* en de *Emmaüsgangers* voorstelt. Op de achterkant van het linkerluik zijn het *Doopsel van Christus* uitgebeeld en op het rechterluik de *Transfiguratie*. De tafereelen die *Christus voor Pilatus* en de *Verrijzenis* voorstellen, werden geklasseerd als 'Vlaamse school'. Deze met Christus' *Intrede in Jeruzalem* en de *Emmaüsgangers* werden toegeschreven aan de Luikse schilder Lambert Lombard. De panelen hebben alle meerdere wijzigingen ondergaan en het doorzagen in de hoogte veroorzaakte een verlies van ongeveer tien centimeter in elke scène. Een deel van het gezicht van Christus in het *Doopsel* en de schouders van Sint-Petrus in de *Transfiguratie* ontbreken.

Geschilderd door dezelfde hand

De panelen van Luik en Straatsburg werden nauwgezet opgemeten en bestudeerd. Het was overduidelijk dat de twee reeksen tafereelen dezelfde stijlkenmerken vertonen. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de vergelijking van de morfologie van de Christus-



Reconstructie van twee aan weerszijden beschilderde retabelluiken bestaande uit alle panelen van Luik (© Elisabeth Van Eyck)

figuur. De *Vermenigvuldiging van de Broden en de Vissen* in Straatsburg en de *Intrede in Jeruzalem* in Luik tonen Christus met een uitgemergeld gezicht met halfgesloten ogen, een heel kleine mond, een neus in Griekse stijl, een vorkvormige baard, een sterk geprononceerde oorlel en lichtjes golvende haren. Hetzelfde type kegelvormige plooiën typeert de kraag van zijn gewaad. Wijsvinger en middelvinger zijn in een zegenend gebaar samengevoegd en licht gebogen. De voeten zijn eveneens gelijkaardig en op een soortgelijke manier geplaatst. Dezelfde kenmerken zijn terug te vinden in de scènes met de *Aanhouding van Christus*, *Christus voor Pilatus* en de *Emmaüsgangers*. Ook de weergave in profiel van de secundaire personages stemt sterk overeen. Inderdaad zijn de wijze waarop lichte accenten zijn geplaatst in de gezichten, de strepen om de baard of de haren te suggereren en hoe de oren geschilderd werden, vergelijkbaar.



Stijlvergelijking van de Christusfiguur op de *Vermenigvuldiging van de Broden en de Vissen* van Straatsburg en de *Intrede in Jeruzalem* van Luik
(© KIK-IRPA Brussel)

Infraroodreflectografie van al deze panelen legde bovendien eenzelfde soort ondertekeningen bloot die zowel met een vochtig als een droog medium gerealiseerd werden. Met uitzondering van het paneel dat *Pinksteren* voorstelt, waar de plooiën van de kleding en de anatomie met zeer gedetailleerde lijnen zijn aangeduid, gaat het bij de andere ondertekeningen om vrijere, losse schetsen. Die zijn minder uitgesproken in vergelijking met resultaten van het onderzoek met infraroodreflectografie op gelijkaardige panelen uitgevoerd binnen het project *Wings & Links*.

Luiken van een Antwerps Passieretabel

Het *Wings & Links*-onderzoek bewees niet enkel het onderlinge verband tussen panelen in Luik en in Straatsburg. Uitgebreid gefundeerd onderzoek naar hun vorm, stijl en iconografie leidde rechtstreeks naar een specifiek type Antwerps retabel. De gereconstrueerde luiken beantwoorden volledig aan de typologie van de Antwerpse retabelkast van

1530-1540 (42). Aan de voor- of binnenkant van het altaarstuk vormen aan weerszijden drie boven elkaar liggende taferelen de uiteinden van de luiken; de twee boven elkaar liggende scènes op de luiken die het dichtst bij de kast aansluiten, beantwoorden bovendien aan de horizontale verdeling van de beeldhouwde compartimenten (43). Deze retabelkast bevatte hoogstwaarschijnlijk zes beeldhouwde en tien geschilderde taferelen aan de binnenkant. In gesloten toestand toonden de vier panelen zes geschilderde taferelen: vier grotere en twee kleinere halfronde. Helaas ontbreken de kleine halfronde panelen.

De iconografie van de panelen bestaat uit verhalen over het Openbare Leven en de Passie van Christus (44). Dit weerspiegelt globaal genomen het iconografisch programma van de Antwerpse retabels in de abdijkerk *Saint-Pierre* in Baume-les-Messieurs, de kerk *Saint-Lambert* in Wattignies en de Sint-Trudokerk in Opitier. Inderdaad, eens

Stijlvergelijking van de voet van Christus op de *Verschijsing van Christus aan Zijn Moeder* in Straatsburg en de *Emmaüsgangers* in Luik
(© KIK-IRPA Brussel)





Antwerps Passieretabel
afkomstig uit Pagny
(Frankrijk), circa 1530-1540,
bewaard in Philadelphia
[© Philadelphia Museum of
Art, Purchased with funds
contributed by Eli Kirk Price
from the Edmond Foulc
Collection, 1930]

gereconstrueerd wordt in het midden aan de gesloten of achterkant de *Vermenigvuldiging van de Broden en de Vissen* voorgesteld, net als bij de retabels van Baume-les-Messieurs, Wattignies, Opitter, Oplinter (nu in de KMKG Brussel) en Philadelphia (Philadelphia Museum of Art). De taferelen op de aangrenzende panelen zijn het *Doopsel van Christus* aan de linkerkant en de *Transfiguratie* aan de rechterkant. De ontbrekende halfronde panelen bovenaan toonden mogelijk de *Verleiding van Christus door de Duivel* en de *Ontmoeting met de Samaritaanse Vrouw*, zoals bij vijf andere retabels uit de betreffende groep, namelijk in Baume-les-Messieurs, Wattignies, Opitter, Philadelphia en in de kerk *Saint-Laurent* in Pont-à-Mousson.

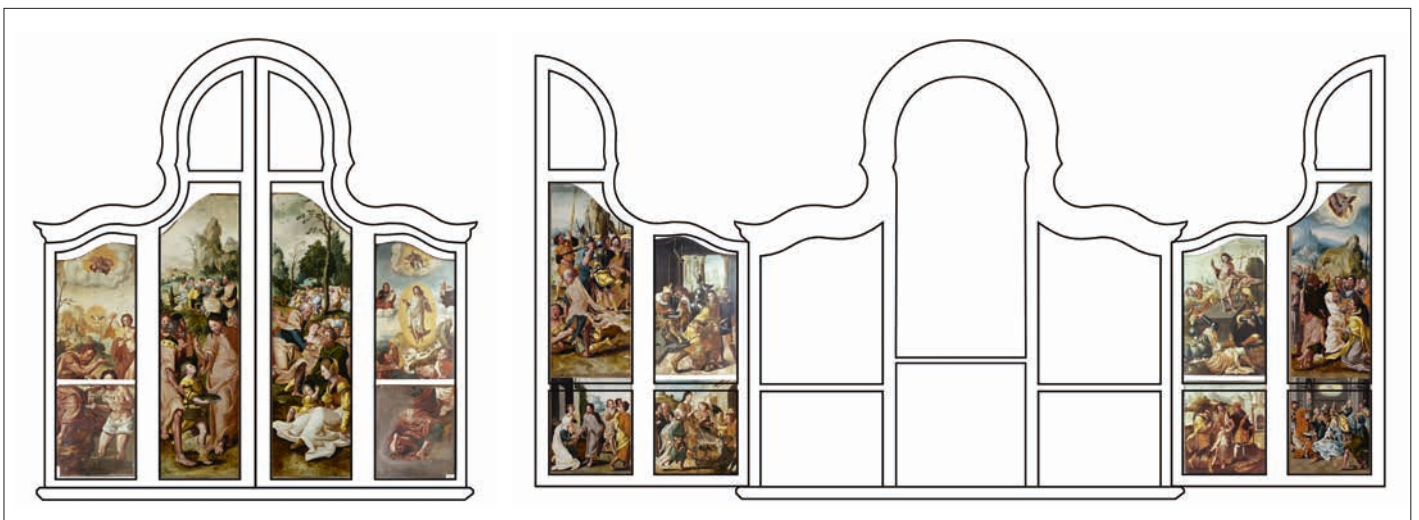
De binnen- of voorkant van de luiken in Luik en in Straatsburg verbeelden aan de uiteinden van het linkerluik de *Aanhouding van Christus* en eronder de *Ontmoeting met Zijn Moeder*, op het rechterluik de *Hemelvaart* en eronder *Pinksteren*. De panelen die bij de kast aansluiten, visualiseren links *Christus voor Pilatus* en eronder de *Intrede in Jeruzalem*,

rechts de *Verrijzenis* en eronder de *Emmaüs-gangers*. De ontbrekende halfronde panelen aan de bovenkant toonden wellicht *Christus in de Hof van Olijven* aan de linkerkant, en de *Verschijsing aan Maria Magdalena* aan de rechterkant. Alles samen stemt deze iconografie het sterkst overeen met die van de beschilderde luiken van het Passieretabel uit de Sint-Trudokerk van Opitter.

Een complexe puzzel

Geen van de panelen heeft zijn originele omlijsting behouden, maar de onbeschilderde randen staven hun oorspronkelijke grootte. Nauwkeurige opmetingen, aangevuld met de waarschijnlijke grootte van de ontbrekende kleine halfronde bovenpanelen, geven een idee hoe de luiken aan een retabelkast met daarin beeldsnijwerk bevestigd waren en wat haar omvang was. Bij benadering stemt dit overeen met de afmetingen van het retabel in het Philadelphia Museum of Art. Meer specifiek gaat het om 231 cm hoogte, 212 cm breedte en 26 cm diepte voor de kast; voor de beschilderde luiken 223 cm hoogte aan de uiteinden,

Schema met de panelen van
Straatsburg en Luik
samen gevoegd met een
Antwerpse houten retabelkast
met beeldsnijwerk
[© KIK-IRPA Brussel]





Het Antwerpse Passieretabel in de Sint-Trudokerk in Opperter in zijn originele context op het hoofdaltaar, circa 1540, de predella is 19de-eeuws (foto K. Vandevorst, © agentschap Onroerend Erfgoed)

107 cm hoogte aan de kastzijde; en 426 cm als totale breedte van het retabel met geopende luiken. Omdat de originele kast en de luiken van het retabel in Philadelphia samen bewaard bleven, kon het als referentiepunt dienen om de afmetingen van

de halfronde bovenste panelen alsmede van de omlijsting van alle panelen te becijferen (45). De gedetailleerde maar complexe berekening resulteerde in een 'ontbrekende' retabelkast van 228,5 cm hoogte en 212 cm breedte (46).

Overzicht op schaal tot hun reële grootte van acht Antwerpse retabels met passende vormgeving en datering, en waarvan de originele luiken ontbreken (© KIK-IRPA Brussel)



1. Telde, ca. 300 x 250 x 35 cm



2. Renlies, 275 x 235 x 35 cm



3. Ricey-Bas, 270 x 250 x 30 cm



4. Roubaix, 255 x 245 x 30 cm



5. Straelen, 240 x 207 x 31 cm



6. Privécollectie, 240 x 225 cm, diepte onbekend



7. 's Herenelderen, 230 x 215 x 27 cm



8. Turin, 200 x 180 x 25 cm

Naast het altaarstuk in Philadelphia dat als referentiewerk diende te worden inbegrepen, bestaan er nog negentien authentieke retabels met dezelfde vormtypologie (47). Twaalf daarvan hebben hun oorspronkelijke luiken behouden en komen daarom niet in aanmerking om te herenigen met de panelen in Luik en in Straatsburg. Als kanshebbers blijven er acht retabelkasten met beeldsnijwerk over waarvan de originele luiken niet bewaard bleven, namelijk deze in *San Juan Battista basilica* in Telde op Gran Canaria, *Eglise Saint-Martin* in Renlies, *Eglise Saint-Pierre-en-Liens* in Ricey-Bas (Frankrijk), *Eglise Saint-Martin* in Roubaix, *katholische Pfarrkirche Sankt Peter und Paul* in het Duitse Straelen, in een anonieme privécollectie, Sint-Stefanuskerk in 's Herenelderen en *Palazzo Madama* in Turijn.

De thematische focus van een 16de-eeuws houten retabel bevond zich in het centrum van het ensemble, namelijk de gebeeldhouwde taferelen in de kast. In bijna tachtig procent van de resterende Antwerpse retabels stellen die de lotgevallen van Christus voor. Bij de andere twintig procent speelt een heilige de hoofdrol. De thematiek van de panelen in Straatsburg en in Luik lijkt het meest geschikt om een retabelkast met taferelen met als hoofdonderwerp de Passie van Christus aan te vullen, eventueel gecombineerd met het Geboorteverhaal. Daarom kunnen om iconografische redenen de Mariaretabels in Straelen en in Telde beslist als optie geschrapt worden, evenals het Johannes de Doperretabel in Roubaix. Blijven vijf retabels die Christus als centraal onderwerp hebben. Meer bepaald de vier retabelkasten van Ricey-Bas, Renlies, Turijn en in de privécollectie tonen in de benedenzone van de kast de *Geseling*, *Ecce Homo* en de *Doornenkroning*, en in de bovenzone de *Kruisdraging*, *Kruisiging* en *Bewening van Christus*. Het vijfde retabel, dat van 's Herenelderen, bevat dezelfde gesculpteerde Passietaferelen in de bovenzone, maar die zijn gecombineerd met scènes

uit het Geboorteverhaal van Christus in de benedenzone. Niettemin komen er slechts twee van deze vijf gebeeldhouwde altaarstukken in aanmerking. Hun afmetingen stemmen grosso modo overeen met de afmetingen van de panelen in Straatsburg en in Luik, zodat ze virtueel met die herenigd kunnen worden. De retabelkasten van Renlies en Ricey-Bas zijn te groot, die van Turijn is te klein.

Eerste herenigingsoptie

De eerste optie is het altaarstuk in de Sint-Stefanuskerk van 's Herenelderen (48). De huidige luiken en predella zijn 19de-eeuwse toevoegingen. De kast is 230 cm hoog, 215 cm breed en 27 cm diep, bijna hetzelfde als de retabelkast te Philadelphia. Bovendien heeft het beeldsnijwerk in beide retabels dezelfde iconografie. In de benedenzone zien we van links naar rechts de *Geboorte van Christus*, de *Besnijdenis* en de *Aanbidding der Wijzen*, in de bovenzone van links naar rechts de *Kruisdraging*, *Kruisiging* en *Bewening van Christus*. Echter, de beschilderde luiken van het retabel in Philadelphia zijn thematisch gelijkvormig ingedeeld met de gesculpteerde scènes in de kast: het Geboorteverhaal in de benedenzone en Passietaferelen in de bovenzone. Dit is ook het geval bij drie andere Antwerpse retabels van hetzelfde type geproduceerd tussen omstreeks 1530-1540, meer bepaald die van Baume-les-Messieurs, Herbais-sous-Piétrain (nu in de KMKG) en Pont-à-Mousson. Samengevoegd tot retabelluiken stellen de panelen van Luik en Straatsburg aan de binnenkant enkel Passietaferelen voor, geen Geboortescènes. Toch hoeft dit geen bezwaar te zijn om als luiken te functioneren voor een retabelkast waar in de benedenzone drie Geboortetaferelen staan, zoals in 's Herenelderen.

Eerste optie tot virtuele reconstructie van het retabel van 's Herenelderen en zijn originele luiken met de panelen in Straatsburg en in Luik
 (© Elisabeth Van Eyck)



Het retabel in de kerk van 's Herenelderen

De laatgotische Sint-Stefanuskerk van 's Herenelderen en haar patrimonium getuigen van een rijke geschiedenis. Deze locatie werd voor het eerst vermeld in 1233 als *Aldor* maar de bewoning gaat wellicht terug tot de 4de eeuw (49). De heren van Elderen stichtten de kerk in 1261 maar het huidige gebouw in mergelsteen dateert uit de 15de eeuw en is sinds 19 januari 1935 beschermd als monument. De renaissanceglasramen in het koor en de grafstenen opgericht voor leden uit adellijke families met klinkende namen als Elderen, Hamal, Merode, Croÿ en Renesse die de tegenoverliggende kasteelhoeve bewoonden, getuigen van hun belang en invloed (50). Omstreeks 1899-1900 werd de kerk onder leiding van architect Fernand Lohest gerestaureerd, inclusief de oprichting van een neogotisch hoogaltaar. Daarop werd het 16de-eeuws houten Antwerps retabel geplaatst dat zich in de kerk bevond. Eerst kreeg het een restauratiebehandeling door Leon



Antwerps Passie- en Geboorteretabel met neogotische luiken in de Sint-Stefanuskerk in 's Herenelderen, circa 1530

(© Elisabeth Van Eyck)

Bressers, die iets later mee het bekende atelier Bressers-Blanchaert in Maaltebrugge-Sint-Denijs-Westrem vormde (51). Hoe lang het retabel toen al in de kerk stond en of dit zijn oorspronkelijke bestemming was, is tot op heden onbekend. Op een foto uit 1890 valt onmiddellijk op dat het retabel vóór de restauratie geen luiken had. Nochtans was dat standaard in de retabelproductie van de 15de en 16de eeuw in Vlaanderen en Brabant en zelfs gekoppeld aan interdisciplinaire samenwerking tussen schrijnwerkers, beeldsnijders en schilders. Daarom kreeg het retabel nieuwe luiken. Die zijn op een foto van 1910 na de restauratiecampagne nog niet zichtbaar (52), want het was wachten tot 1935 voor hun beschildering door Cornelis Leegenhoek uit Brugge na herhaaldelijk aandringen van de pastoor. De decoratieve neogotische stijl paste bij de dito predella uit 1900 (53).

Geschreven bronnen over het ontstaan van het retabel zijn er niet. Ook de makers bleven onbekend want met de opkomst van de renaissance was de kunstenaarsidentiteit nog een pril gegeven. De aanwezigheid van merktekens op enkele beeldengroepen bewijst wel dat het in Antwerpen werd vervaardigd. Enige iconografische en stijlverwantschap met het retabel van Opitter valt op, vooral in de *Kruisdraging*, al lijkt deze in 's Herenelderen schematischer en onhandiger (54). Het thema van het retabel is het Geboorten en Lijdensverhaal van Christus. Daarnaast vervulden tien kleine tafereeltjes in de marges of keellijsten van de bovenzone de iconografie. Zij verwijzen naar verhalen uit het Oude Testament, een courante koppelstrategie in Antwerpse retabels: de *Schepping van Eva*, het *Offer van Kain en Abel*, *Mozes en de Koperen Slang*, *Samson en de Leeuwenkuil*, *Jonas Overboord Geworpen*, *Jonas en de Walvis*, *Samson en de Deuren van Gaza*, *Josua en Kaleb*, *Kain en Abel*, het *Offer van Abraham*. De iconografie van het retabel is evenwel onvolledig want wat was er op de verdwenen predella en luiken afgebeeld? Een vraag die lang niet alleen voor dit retabel geldt.

Vergelijking tussen het tafereel met de *Kruisdraging* in het Antwerpse Passieretabel in de Sint-Trudokerk in Opitter, tussen 1532 en 1540, en dat in het Passie- en Geboorteretabel van 's Herenelderen

(© KIK-IRPA Brussel)



De eigenheid van elk retabel

Geen enkel Vlaams houten retabel uit de 15de en 16de eeuw is volledig identiek, noch inzake afmetingen, noch in stijl of iconografie. De eigenheid geldt eens te meer bij retabels die niet enkel de Christus of Maria-iconografie uitbeelden maar unieke cycli van heiligen zoals Johannes de Doper, Sint Job, Sint Lambertus of Sint Jacobus de Meerdere al dan niet in combinatie met het levensverhaal van Christus (55). Het uitgebeelde verhaal wordt weliswaar bijna altijd van links naar rechts gelezen, maar de volgorde van de taferelen beantwoordt niet noodzakelijk aan de logica en chronologie van bijvoorbeeld de Bijbel, vooral in het gesculpteerde gedeelte. Behalve dat de toenmalige liturgische praktijk de visuele verbeelding van bepaalde gebeurtenissen verlangde, werd ook met de specifieke wensen van de opdrachtgever rekening gehouden. Zo werd bijvoorbeeld in het Mariaretabel van Edingen de Dood van Maria centraal in het verhoogde deel van de kast geplaatst om er de aandacht op te vestigen, een eerder ongewone schikking (56).

In de retabelkast in de bedevaartskerk in het Noorse Ringsaker zijn het Geboorteverhaal van Christus in de benedenzone met het Lijdensverhaal in de bovenzone weergegeven. De luiken tonen daarentegen uitsluitend heiligen: aan de binnenkant zijn dit gesculpteerde alleenstaande figuren in nissen, aan de buitenkant geschilderde voorstellingen met martelingen (57). Het accent ligt op bescherming tegen de pest die toen ook in Noorwegen dood zaaide. In de predella is zelfs het vagevuur uitgebeeld, een unicum in de Vlaamse retabelproductie. De opdrachtgever van dit altaarstuk, clericus Ansten Jonson Skonk, liet zich daarenboven op twee plaatsen in het werk portretteren, een teken dat de inhoud hem nauw aan het

hart lag met dit complex thematisch samenspel als resultaat. Want het was niet evident voor een Antwerps atelier om naast alom populaire heiligen zoals Catharina, Barbara en Johannes de Doper tevens de gewenste lokale Noorse heiligen zoals Sint Olav en Sint Halvard correct gestalte te geven.

Een individuele stempel drukken als opdrachtgever hoefde niet steeds zo speciaal te zijn. Het kon bescheidener en daarom gemakkelijker uitvoerbaar, zoals in het Antwerps retabel uit de Sint-Genovevakerk in Oplinter. Dat verbeeldt het Geboorteverhaal in de predella, scènes uit Christus' Openbaar Leven op de gesloten beschilderde luiken en een uitgebreide Passiecyclus eens de luiken geopend zijn, zowel geschilderd op die luiken als gesculpteerd in de retabelkast (58). Overigens zijn er meerdere Antwerpse retabels van een ouder type dan in 's Herenelderen waar de binnenzijde van de beschilderde luiken uitsluitend aan de Passie van Christus is gewijd, terwijl de retabelkast in de benedenzone Geboortetaferelen toont naast Passiescènes in de bovenzone. Voorbeelden zijn de retabels met de Geboorte en Passie van Christus in het Duitse Elmpt, in 's Hertogenbosch en in het Poolse Zukowo, die tussen 1510 en 1525 gedateerd worden (59). In deze context is de virtuele reconstructie van het altaarstuk van 's Herenelderen, aangevuld met wat in Luik en in Straatsburg bewaard bleef van zijn mogelijke originele luiken, geloofwaardig.

Twee alternatieven

Er is echter nog een andere mogelijkheid: het vrij onbekende want voor het publiek verborgen altaarstuk in een anonieme privécollectie (60). Het werd tot nu toe niet onderzocht. Over zijn herkomst noch over zijn geschiedenis is iets bekend, maar het beeldsniwwerk draagt de merktekens met het kenmerkende handje die bewijzen dat het uit een Antwerps atelier stamt. De zes gebeeldhouwde taferelen zijn uitsluitend gewijd aan het Lijdensverhaal van Christus. In de benedenzone van de kast worden van links naar rechts de *Geseling*, *Ecce Homo* en de *Doornenkroning* weergegeven. In de bovenzone zijn van links naar rechts de *Kruisdraging*, *Kruisiging* en *Bewening* uitgebeeld. De predella noch de luiken zijn bij de kast bewaard gebleven, hun bewaarplaats is onbekend. De oorspronkelijk polychrome en vergulde sculpturen zijn helaas volledig gestript, maar vertonen enkele zichtbare sporen van beschildering. Hun stijlverwantschap met het retabel in Opitter is treffend (61). Bijvoorbeeld de man met de mand en de twee kinderen in het tafereel met de *Kruisdraging*, en de drie vrouwen en de levendige soldaten op de voorgrond van *Ecce Homo*. Dit suggereert dat de beeldhouwers van

Antwerps Passie- en Heiligenretabel in de kerk van het Noorse Ringsaker, tussen 1529 en 1537

(© Elisabeth Van Eyck)



beide retabels zich op dezelfde modellen of archetypes inspireerden. Sommige beeldjes zijn van prima kwaliteit, maar enkele dateren uit de 19de eeuw. Ook zijn de verhoudingen tussen de figuren in de *Doornenkroning* onevenwichtig. Het retabel kan circa 1530-1540 gedateerd worden, al is datering door stijlvergelijking niet vanzelfsprekend, want een gebrek aan samenhang in een retabelensemble komt vaak voor, is soms zelfs manifest merkbaar. Dankzij gedetailleerde vergelijkende studies kon afgeleid worden dat elke meester – beeldhouwer of schilder – het werk binnen het atelier verdeelde. Zo zijn er op de retabels van Philadelphia, Pont-à-Mousson en Oplinter meerdere handen van beeldsnijders geïdentificeerd. Bovendien is er binnen hetzelfde altaarstuk niet noodzakelijkerwijs een relatie tussen schilderkunst en beeldhouwkunst inzake uitvoeringskwaliteit. Over het algemeen zijn de gesneden groepen van hogere kwaliteit dan de geschilderde tafereelen. Dit is bijvoorbeeld opvallend bij de retabels van Herbais-sous-Piétrain, Pont-à-Mousson, Wattignies en de binnenkant van de luiken van Opitteer.



Antwerps Passieretabel uit een anonieme privécollectie, circa 1530-1540
(© Elisabeth Van Eyck)

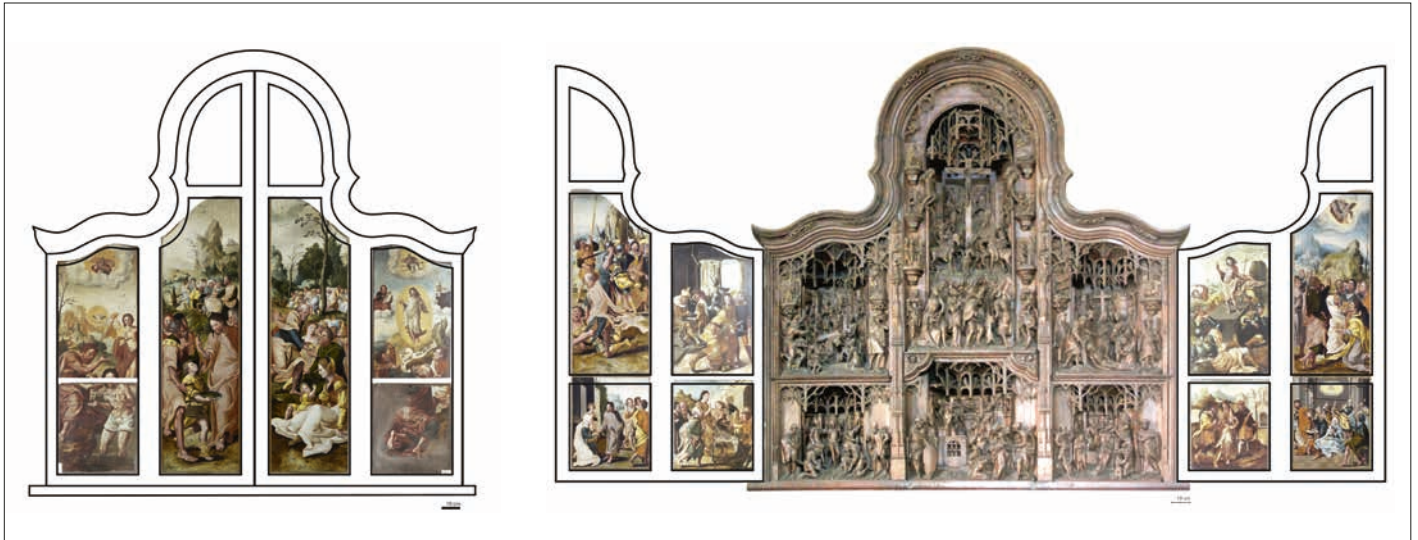
Een virtuele reconstructie van het retabel in privébezit aangevuld met wat van zijn mogelijke originele luiken in Luik en in Straatsburg bewaard bleef, leidde tot dit resultaat. Iconografisch zijn zowel de binnenkant van de beschilderde luiken als het beeldsnijwerk in de kast integraal aan de Passie van Christus gewijd. De retabelkast is circa 240 cm hoog en circa 225 cm breed, de diepte is onbekend (62). Ze is ongeveer 10 cm hoger en 10 cm breder dan de retabelkast in 's Herenelderen, en 9 cm hoger en 13 cm breder dan die in Philadelphia die als referentiepunt diende. De verschillen zijn mogelijk te wijten aan het feit dat het altaarstuk in de privécollectie niet nauwkeurig nagemeten kon worden. Bovendien moet er mee rekening

gehouden worden dat de exacte originele afmetingen van de beschilderde panelen en hun omlijsting onbekend zijn. De grootte van de ontbrekende kleine bovenpanelen kennen we eveneens slechts bij benadering. De combinatie van dit alles verleent voldoende speling om dit retabel als optie ernstig te nemen. Dat de retabelkast in privébezit integraal gevuld is met Passietaferelen, betekent niet automatisch dat ze als reconstructieoptie plausibeler zou zijn dan de retabelkast in 's Herenelderen. Beide opties zijn evenwaardig.

Daarnaast bestaat een reële kans dat de retabelkast waarvan de panelen in Luik en in Straatsburg ooit

Vergelijking tussen het tafereel met *Ecce Homo* in het Passieretabel van Opitteer en dat in het Passieretabel van de anonieme privécollectie (links: © KIK-IRPA Brussel; rechts: © Elisabeth Van Eyck)





Tweede optie tot virtuele reconstructie van het retabel in de anonieme privécollectie en zijn originele luiken met de panelen in Straatsburg en in Luik
 (© Elisabeth Van Eyck)

de beschilderde luiken vormden, de geschiedenis niet heeft overleefd. Met andere woorden dat er een derde optie in het spel is, namelijk een verdwenen retabelkast. Of dit ooit achterhaald zal worden, is nog maar de vraag.

Een sisyfustaak met perspectief

Samenvattend kende het retabel dat in dit artikel virtueel werd gereconstrueerd, een bewogen materiële geschiedenis. Niet alleen werden de luiken van de kast verwijderd, maar bovendien werden hun panelen helemaal uit elkaar gehaald. Een deel ervan is mogelijk verloren gegaan en wat resteerde, is doorgesneden, ingekort of geparketteerd. Alsof dat niet volstond, geraakten zij over verschillende collecties verspreid in Straatsburg en in Luik. Vandaag blijkt dankzij multidisciplinaire materiaaltechnische, natuurwetenschappelijke, iconografische en stilistische studie dat ze deel uitmaakten van eenzelfde geheel dat rond 1530-1540 in Antwerpen werd geproduceerd. Hun stijl is zonder twijfel verwant met het zogeheten Antwerpse maniërisme van die decennia en met de andere altaarstukken die in het *Wings & Links*-project bestudeerd werden. De luiken weerspiegelen bovendien het iconografisch programma van de retabels van Baumes-Messieurs, Wattignies en Opitter. De twee voorgestelde opties als passende retabelkast, meer specifiek in 's Herenelderen en in de privécollectie, zijn daarenboven beide stilistisch verwant aan het beeldsnijwerk in het altaarstuk in Opitter. Door die opvallende overeenkomsten lijkt de hereniging van de panelen met het retabel in privébezit op een kleinere kopie van het retabel in Opitter, terwijl de reconstructie met het retabel in 's Herenelderen een lichte thematische variant bevat, mogelijk om de klant tevreden te stellen. Toch blijven beide reüniermogelijkheden hypothe-

tisch. De afmetingen van de originele omlijstingen en de kleine halfronde panelen zijn immers een schatting, gebaseerd op de zorgvuldige omvangvergelijking tussen de panelen en het referentieretabel in Philadelphia.

Dit onderzoek en onze daaruit voortvloeiende samenwerking willen een toonbeeld zijn, overtuigd dat er toekomstige mogelijkheden zijn om verspreide retabelfragmenten tot een (virtuele) hereniging te reconstrueren. Er ligt een massa onaangeroerd materiaal te wachten om geanalyseerd te worden met dit doel voor ogen. Een voorbeeld om dit te illustreren. In 1958 werd bij kunsthandel Cevat in Lausanne een drieluik geveild (63). Het is ons bekend dankzij het archief van het RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, en is samengesteld uit panelen die meer dan waarschijnlijk oorspronkelijk als retabelluiken bedoeld waren. Eens ontmanteld wordt wellicht duidelijk dat de panelen perfect passen als onderdelen van een houten retabel. Tot op vandaag zijn wereldwijd iets meer dan driehonderd Vlaamse retabels min of meer in hun geheel bewaard gebleven (64). Veel retabelkasten hebben echter geen originele luiken of predella meer. Om nog maar te zwijgen van het potentieel van de ontelbare, verspreide losse houten beeldengroepen. Een serieuze uitdaging en nog veel werk aan de winkel.

Elisabeth Van Eyck is kunsthistorica en wetenschappelijk medewerker aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brussel, onder meer voor het *Wings & Links*-project. Ria De Boodt is doctor in de kunstgeschiedenis, docent aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Artesis Plantijn Hogeschool in Antwerpen, waar ze de onderzoeksgroep *Body and Material Reinvented* leidt.

Eindnoten

- [1] Dit onderwerp werd door de auteurs in beknopte versie voorgesteld tijdens het colloquium *Borman and Sons in Context. Brabantine sculpture from 1460-1540*, op 28 november 2019 in M-Museum Leuven. De publicatie van de akten is voorzien voor de zomer van 2021.
- [2] SERCK-DEWAIDE M., *Retables non polychromés ou retables décapés*, in GUILLOT DE SUDUIRAUT S. (ed.), *Retables brabançons des XVe et XVIe siècles. Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001*, Parijs, 2002, p. 37-80.
- [3] Foto vervaardigd in 1890, stadsarchief Tongeren, Stuk XII-012B, Beeldbank Tongeren: [<http://www.beeldbank-tongeren.be/index.php/s-herenelderren-retabel-voor-restauratie-in-1900>], Hasselt, agentschap Onroerend Erfgoed, 00029 Tongeren, St.-Stephanuskerk, document zonder nummer van 17-4-1899. Voor een biografie van Leon Bressers, zie: DE MAEYER J. (red.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914 [Kadoc-Studies, 5]*, Leuven, 1988 p. 346.
- [4] Deze problematiek was het centrale thema van het symposium waarvan de akten recent gepubliceerd zijn: MERCIER E., DE BOODT R. en KAIRIS P.-Y. (eds.), *Flesh, Gold and Wood. The Saint-Denis Altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16th century. Proceedings of the symposium 22-24 October 2015 [Scientia Artis, 18]*, Brussel, 2020.
- [5] Het ging hoofdzakelijk om eikenhout ingevoerd uit de Baltische regio, maar soms ook om lokaal eikenhout. In zuidelijk Duitsland werd veel lindehout gebruikt, in Scandinavische landen naaldhout.
- [6] DE BOODT R., *Retabelkasten, ornamentiek en beeldsnijwerk. Onderzoek naar de mate van formele standaardisatie in de Antwerpse retabelproductie van de zestiende eeuw*, onuitg. doct. verh., dl. 1, Brussel, 2004, p. 91-93 en 293-297. Dit doctoraat kan geraadpleegd worden in de bibliotheken van de Vrije Universiteit Brussel, het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brussel en het Rubenianum in Antwerpen.
- [7] DE BORCHGRAVE D'ALTENA J., *Le retable de Bassines*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel*, 3, 1934, p. 129-138; DE BOODT R., HANECA K. en CUVÉLIER H., *Reconstruction and Deconstruction. Interdisciplinary research on the altarpieces of Bassine, Pailhe and Gaasbeek*, in VAN DE VELDE C. e.a. (eds.), *Construction Wooden Images. Proceedings of the symposium on the organization of labour and working practices of Late Gothic carved altarpieces in the Low Countries. Brussels 25-26 October 2002*, Brussel, 2005, p. 157-163. De retabelfragmenten bevonden zich tot 1899 in het kasteel van de adellijke familie van den Steen de Jehay in Bassines.
- [8] Zeer bruikbaar basiswerk werd verricht voor de Mechelse productie door Willy Godenne in de jaren 1950 tot 1970 en recent geactualiseerd: CAYRON F. en STEYAERT D., *Made in Malines. Les statuettes malinoises ou poupées de Malines de 1500-1540. Etude matérielle et typologique [Scientia Artis, 16]*, Brussel, 2019. Voor de Britse, vaak privécollecties: WOODS K., *Imported images. Netherlandish Late Gothic Sculpture in England, c. 1400 - c. 1550*, Donington, 2007.
- [9] DE COO J., *Museum Mayer van den Bergh. Plaketten, Beeldhouwkunst, Antiek*, Antwerpen, 1969.
- [10] KLINCKAERT J., *De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht. 3. Beeldhouwkunst tot 1850*, Utrecht, 1997.
- [11] VAN VLIERDEN M., *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent ca. 1200-1600*, Zwolle-Utrecht, 2004.
- [12] PREISING D. en RIEF M., *Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Niederländische Skulpturen von 1130 bis 1600*, Petersberg, 2017.
- [13] GUILLOT DE SUDUIRAUT S., *Sculptures brabançonnnes du Musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers, XVe-XVIIe siècles*, Parijs, 2001.
- [14] WILLIAMSON P., *Netherlandish sculpture 1450-1550 V&A*, Londen, 2002.
- [15] HUYSMANS A. (ed.), *Beeldhouwkunst van de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik 15de en 16de eeuw*, Brussel, 1999.
- [16] WESTERMANN-ANGERHAUSEN H. en TÄUBE D., *Das Mittelalter in 111 Meisterwerken aus dem Museum Schnütgen Köln*, Keulen, 2003.
- [17] DEBAENE M. e.a., *M Collecties Beeldhouwkunst*, Leuven, 2014.
- [18] *In Gotischer Gesellschaft. Die Sammlung Goldschmidt*, Aken, 1998; *Antlitz des Mittelalters. Meisterwerke spätmittelalterlicher Skulptur in rheinischem Privatbesitz*, Rottweil/Aken, 1999; *Skulpturen der Gotik und Renaissance. Die ehemalige Sammlung des Justizrats dr. Gerhart Bollert*, Berlijn, 2000; *Uit het goede hout gesneden. Middeleeuwse beelden uit de collectie Schoufour-Martin*, Rotterdam, 2008; *Sammlerglück. 100 Meisterwerke der Sammlung Marks-Thomé*, Aken-Berlijn, 2015.
- [19] VAN EYCK E. en DE BOODT R., *Reunited? Case-study about an early sixteenth century carved wooden altarpiece and its painted shutters*, in DEBAENE M. (ed.), *Borman and Sons in Context. Brabantine sculpture from 1460-1540. Proceedings of the 6th annual colloquium medieval sculpture 27-29 November 2019*, Leuven, 2021 [in druk].
- [20] [<http://balat.kikirpa.be/intro.php>].
- [21] Initiatiefnemers zijn restaurateur van polychrome beeldhouwkunst Seppe Roels en kunsthistorica Marieke van Vlierden: [<https://rkd.nl/nl/projecten-en-publicaties/projecten/124-nieuw-ontwikkelde-marks-on-art-database>].
- [22] DE BOODT R., *Productiecentra en arbeidsorganisatie*, in BUYLE M. en VANTHILLO C., *Vlaamse en Brabantse retabels in Belgische Monumenten [M&L cahier, 4]*, Brussel, 2000, p. 19-32; DE BOODT R. en SCHÄFER U., *Vlaamse retabels. Een internationale reis langs laatmiddeleeuwse beeldsnijwerk*, Leuven, 2007, p. 80-83.
- [23] DE BOODT R., HANECA K. en CUVÉLIER H., *op. cit.*, p. 165-169.
- [24] BUYLE M. (ed.), *Gerestaureerd met de beste bedoelingen (Postprints van de internationale studiedagen BRK-APROA, 10)*, Brugge, 2020.
- [25] JACOBS L.F., *Early Netherlandish carved altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, 1998.
- [26] DE BOODT R. en JANSEN J., *De moeilijke geschiedenis van het restauratiedossier in de negentiende eeuw*, in DE BOODT R. e.a., *Het retabel van Oplinter – Le retable d'Oplinter [Scientia Artis, 1]*, Brussel, 1999, p. 145-147.
- [27] ROUSSEAU J.-B., *Résumé des procès-verbaux*, in *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 12, 1873, p. 122 : "On a suivi longtemps et avec les meilleures intentions du monde, dans les travaux de ce genre, un système que je ne crains pas de qualifier de barbare et qui consiste à dépouiller nos retables gothiques de leur polychromie et leur dorure pour les repeindre et les redorer entièrement à neuf. Ajoutez que la restauration de la sculpture et de la délicate enluminure qui la revêt a été presque toujours confiée au même artiste, qui fait ainsi à la fois besogne de sculpteur et de peintre."
- [28] BRADFORD SMITH E., *Medieval Art in America. Patterns of Collecting 1800-1940*, Pennsylvania, 1996.
- [29] WILLEMSSEN E., *Die Wiederherstellung des Katharinenaltars in der Pfarrkirche zu Linnich*, in *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, 24, 1962, p. 198-262; ZANGER O., *Katholische Pfarrkirche St. Martin. Gesamtrestaurierung des Hochaltars*, in *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, 34, 1992, p. 308-313.
- [30] DE BOODT R., *La chronologie des retables anversois: état de la question, nouvelles propositions et limites de l'étude*, in GUILLOT DE SUDUIRAUT S. (ed.), *Retables brabançons des XVe et XVIe siècle. Actes du colloque organisé par le Musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001*, Parijs, 2002, p. 455.

- [31] BUYLE M. en VANTHILLO C., *op. cit.*, p. 124-125 (Renlies), p. 192-193 (Hemelveerdegem), p. 206-207 (Onze-Lieve-Vrouw-Lombeek) en p. 212-213 (Hakendover).
- [32] DE BORCHGRAVE D'ALTENA J. en MAMBOUR J., *Retables en bois du Hainaut*, Charleroi-Bergen, 1968, p. 20-29 en 56-61.
- [33] [<http://www.artloss.com/en>].
- [34] VAN EYCK E., *Wings & Links. Nouvelles hypothèses sur la production de retables anversois des années 1530-1540 à partir du groupe dénommé autrefois « Moreau »*, in *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium*, nr. 35, 2019, p. 63-105. De benadering van het *Wings & Links*-project was hoofdzakelijk kunsthistorisch aangevuld met natuurwetenschappelijke informatie. De technische analyse werd gebaseerd op gegevens in studie- en restauratiedossiers door het restauratieatelier polychrome houtsculptuur van het KIK en het *Centre Régional de Restauration et de Conservation des Œuvres d'Art* in Vesoul, aangevuld met nieuwe data verzameld tijdens zendingen in situ.
- [35] VAN EYCK E., *Catalogue des retables anversois des années 1530-1540 (projet de recherche Wings & Links, IRPA, 2016-2018)*, in *Online Resources BALaT* [<http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks>]. De informatievelden beantwoorden aan methodologische conventies in het vakgebied: bewaarplaats, herkomst, afmetingen, merktekens, datering, beschrijving, iconografie, beknopte toestand, observaties, interpretatie van fotomateriaal en infraroodreflectografie, bewaringstoestand, selectieve bibliografie, afbeeldingen.
- [36] Er werd diepgaande studie in situ gedaan op negentien retables van dit type: in België de retables uit Oplinter en Herbais-sous-Piétrain (nu KMKKG, inv. 3196 en 4009), Edingen (Sint-Niklaaskerk), Opitter (Sint-Trudokerk), Renlies (*Eglise Saint-Martin*), Schoonbroek (Sint-Jobskerk) en 's Herenelderen (Sint-Stefanuskerk). In Frankrijk de retables in Baume-les-Messieurs (*Eglise Saint-Pierre*), Pont-à-Mousson (*Eglise Saint-Laurent*), Ricey-Bas (*Eglise Saint-Pierre-en-Liens*), Roubaix (*Eglise Saint-Martin*), Wattignies (*Eglise Saint-Lambert*) en in een privéverzameling; in het Verenigd Koninkrijk het retabel in Oxburgh Hall (Norfolk); in Spanje het retabel in Telde (*Iglesia San Juan Battista*); in Nederland het retabel in Roermond (Munsterkerk); in Italië het retabel in Turijn (*Museo civico d'Arte antica*, Palazzo Madama, inv. 1776/L); in Noorwegen het retabel in Ringsaker kyrke; in de Verenigde Staten het retabel in Philadelphia (*Philadelphia Museum of Art*, inv. 1945-25-117, a-s). Voor een gedetailleerde analyse van de in 1934 voorgestelde maar ongegronde toeschrijving van deze groep retables zie: DE BOODT R., *De beeldsnijder Robert Moreau en het retabel van Oplinter*, in *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel*, 65, 1994, p. 111-119.
- [37] Met oprechte dank aan Dominique Jacquot van het *Musée des Beaux-Arts* in Straatsburg voor het museumdossier; JACQUOT D. en LAVALLEE M., *Peinture flamande et hollandaise, XVe-XVIIIe siècle: collection du Musée des Beaux-Arts*, Straatsburg, 2009, mededelingen 29-32, p. 62-64. Tussen 1941 en 1992 beschermde Frankrijk zijn artistiek erfgoed door douanewetgeving. De wet van 23 juni 1941 definieerde dit als voorwerpen van nationaal belang op het vlak van geschiedenis of kunst, daterend van vóór 1900 (schilderijen) of 1830 (meubelen). De procedure stelt de culturele administratie in staat om een uitvoervergunning af te geven of te weigeren, en om de waarde te bepalen zodat de staat het voorwerp gedurende een periode van zes maanden kon vasthouden. Met andere woorden: de administratie kon het vertrek van een werk weigeren of het zelf verwerven voor de door de uitvoerder opgegeven prijs. [<https://www.senat.fr/rap/r98-330/r98-33013.html>].
- [38] In 1985 voorgestelde toeschrijving toen het museum deze panelen verwierf. FOUCART J., *Tableaux flamands et hollandais: nouvelles acquisitions depuis 1983*, in *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1986, nr. 4-5, p. 267-278.
- [39] Met oprechte dank aan Audrey Jeghers van het *Grand Curtius*. VAN EYCK E., [http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks/20_Le_%20fragments_de_volets_du_Grand_Curtius_de_Liege.pdf].
- [40] De panelen in MAW hebben twee inventarisnummers, deze in MAMAC slechts één, wat getuigt van verschillende museumpraktijken.
- [41] De panelen werden door Pierre-Yves Kairis (kunsthistoricus, KIK) in de reserves van het MAW herontdekt en na grondig technologisch onderzoek gepubliceerd door Corinne Van Hauwermeiren: HAUWERMEIREN C., *Poser et reposer des choix. Réflexions autour d'un ensemble de quatre panneaux du XVIe siècle*, in *CeROART*, 2009: [<https://journals.openedition.org/ceroart/1334>].
- [42] Een paar luiken, elk bestaande uit twee panelen, werd bevestigd aan beide zijden van de retabelkast die bovenaan de vorm van een doorlopende accolade heeft. Het profiel van de hersamengestelde luiken beantwoordt hier perfect aan. DE BOODT R., *Befunde zu den Antwerpener Retabelschreine der spätgotik aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in ROMMÉ B. (ed.), *Der Niederrhein und die Niederlande. Kunst und Kultur im späten Mittelalter. Referate des Kolloquiums zur Ausstellung "Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Bildschnitzkunst in Zeiten der Reformation (1500-1550)"* (Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, 9), Bielefeld, 1999, p. 206-220.
- [43] VAN EYCK E., *op. cit.*, 2019, p. 71-72.
- [44] *Ibidem*, p. 72-77. Voor de retables vermeld als visueel vergelijkingsmateriaal, zie: VAN EYCK E., [<http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks/>].
- [45] Hypothese geformuleerd binnen het *Wings & Links*-project, dat zijn werkwijze baseerde op: DE BOODT R., *op. cit.*, 2004, dl. 1 Verhandeling, p. 1-123. Met oprechte dank aan Bernard Petit van het KIK voor de bewerking van de foto's.
- [46] Het lijstwerk en de basis van de 'ontbrekende' retabelkast werden geschat op samen 16 cm. De verloren gegane omlijstingen van de beschilderde luiken werden op samen 20 cm in de hoogte en 16 cm in de breedte geraamd. De kleine halfronde beschilderde panelen die bovenaan ontbreken, bedroegen naar schatting 23% van de hoogte van het totale beschilderde oppervlak van de luiken, dus zonder hun onbeschilderde randen. Voor het beschilderde oppervlak op de luiken gaat het om 52,5 cm hoogte van de benedenzone + 104 cm hoogte van de bovenzone = 156,5 cm + 36 cm (of 23% van 156,5) maximale hoogte van het ontbrekende halfronde kleine paneel = 192,5 cm hoogte in totaal. Daaraan moeten de omlijstingen van de luiken geschat op samen 20 cm toegevoegd worden, dus 192,5 cm + 20 cm = 212,5 cm als maximumhoogte voor de retabelluiken. Om de hoogte van de retabelkast te bepalen, moeten haar lijstwerk en basis aan deze waarde worden toegevoegd, namelijk samen 16 cm + 212,5 cm = 228,5 cm. Basis en lijstwerk van de retabelkast bleven immers zichtbaar met de luiken gesloten, vandaar het hoogteverschil met de retabelluiken. De berekening van de breedte van de luiken bestaande uit twee panelen van elk 45 cm breed was eenvoudiger: 45 cm + 45 cm + hun omlijstingen van samen 16 cm = 106 cm. Dit is te verdubbelen omdat er luiken aan beide kanten van de retabelkast zijn: 106 cm x 2 = 212 cm totale breedte voor de beschilderde luiken. Dit stemt overeen met de breedte van de retabelkast die de gesloten luiken perfect in de breedte moesten kunnen verbergen.
- [47] VAN EYCK E., [<http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks/>]. De retables in Hulshout (provincie Antwerpen), Vreden en Appeldorn (Duitsland), Scarisbrick Hall en Charborough Park (Verenigd Koninkrijk) werden in hun geschiedenis aan ernstige materiële wijzigingen onderworpen of zelfs vernietigd (Appeldorn). Zij zijn daarom niet opgenomen in het *Wings & Links*-onderzoek en in de databank. Zij worden wel besproken in: DE BOODT R., *op. cit.*, 2004, dl. 3 Catalogus, p. 54-62, 216-228 en 240-252.

- [48] VAN EYCK E., [http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks/14_Retable_de_s_Herenelderen.pdf].
- [49] [<https://inventaris.onroerendergoed.be/themas/13814>].
- [50] [<https://inventaris.onroerendergoed.be/erfgoedobjecten/37462>].
VAN CASTER E. en OP DE BEECK R., *De grafkunst in Belgisch Limburg. Vloerzerken en -platen met persoonsvoorstellingen (13e tot 17e eeuw)*, Assen, 1981, p. 46-48, 74-77, 108-110, 113-115 en 140-141.
- [51] VERMEIREN R. en BERGMANS A., *Inventaris van het neogotische tekeningenarchief Bressers-Blanchaert ca 1816-1914*, Leuven, 1993, p. 1-3; DE BOODT R., *op. cit.*, 2004, dl. 3 Catalogus, p. 196-198.
- [52] Hasselt, agentschap Onroerend Erfgoed, 00029 Tongeren, St.-Stephanuskerk, document nr. 30 van 15-3-1899 en nr. 50 van 28-11-1900. Passieretabel in 's Herenelderen na restauratie in 1900, foto uit 1910, Stadsarchief Tongeren, Stuk XII-013B, Beeldbank Tongeren: [<http://www.beeldbanktongeren.be/index.php/s-herenelderen-retable-na-restauratie-in-1900>] - foto in 1890 zie eindnoot (3).
- [53] Hasselt, agentschap Onroerend Erfgoed, 00029 Tongeren, St.-Stephanuskerk, document nr. 98 van 19-1-1935 met bijlage van 17-1-1935.
- [54] VAN EYCK E., *op. cit.*, 2019, p. 84.
- [55] DE BOODT R., *op. cit.*, 2004, dl. 3 Catalogus, p. 49-50 Sint-Lambertus in het Passieretabel uit Herbais-sous-Piétrain (nu KMKG), p. 96-98 Passie- en Sint-Jacobusretabel in Oxburgh Hall (Verenigd Koninkrijk), p. 176-177 Johannes de Doperretabel in de *Eglise Saint-Martin* in Roubaix, p. 186-188 Sint-Jobretabel in de Sint-Jobskerk in Schoonbroek (provincie Antwerpen).
- [56] VAN EYCK E., [http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks/2_Retable_d_Enghien.pdf] en ID., *op. cit.*, 2019, p. 72-77.
- [57] VAN EYCK E., [http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks/11_Retable_de_Ringsaker.pdf]; DE BOODT R., *op. cit.*, 2004, dl. 3 Catalogus, p. 152-156. BØ R.M., *Making and Meaning-Making: The Antwerp Altarpiece in Ringsaker (c. 1530) across the Reformation*, in *Journal of Early Modern Christianity*, 7/1, 2020, [<https://doi.org/10.1515/jemc-2020-2019>].
- [58] DE BOODT R., *Het Passieretabel van Oplinter, een merkwaardig maar representatief voorbeeld van de Antwerpse zestiende-eeuwse retabelproductie*, in DE BOODT R. e.a., *op. cit.*, 1999, p. 1-49; VAN EYCK E., [http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks/5_retable_d_Oplinter.pdf].
- [59] *Kapelle Sankt Maria an der Heiden*, Elmp 192 x 215 x 25 cm: NIEUWDORP H. (ed.), *Antwerpse retabels XVI-XVIIe eeuw*. I. *Catalogus*, Antwerpen, 1993, p. 48-51. Sint-Janskathedraal, 's Hertogenbosch, 254,6 x 251,4 x 29,5 cm: ID., p. 52-57. Kościół Wniebowzięcia Marii Panny (Maria Assumptakerk), Zukowo 266,9 x 229,8 x 27,3 cm: ID., p. 70-73.
- [60] VAN EYCK E., [http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks/15_Retable_de_collection_privée.pdf]. Dit retabel werd eerder vermeld bij: NIEUWDORP H., *op. cit.*, p. 194 en op de website van het RKD: [<https://rkd.nl/en/explore/images#search=simple&query=288990>].
- [61] VAN EYCK E., *op. cit.*, 2019, p. 84.
- [62] De afmetingen zijn ontleend aan een privaat behandelingsdossier. Het bleek helaas onmogelijk om ze ter plaatse te verifiëren.
- [63] VAN EYCK E., [http://balat.kikirpa.be/tools/wingsandlinks/21_Triptyque_de_la_Passion_du_Christ_de_localisation_inconnue.pdf] en op de website van het RKD: [<https://rkd.nl/en/explore/images/39426>].
- [64] DE BOODT R. en SCHÄFER U., *op. cit.*, p. 10, met p. 281-291 Inventaris van de Vlaamse retabels.