



Brabantse Retabels: De hemel op aarde

Jos Martens

De Boodt, R. en U. Schäfer, *Vlaamse retabels. Een internationale reis langs laatmiddeleeuws beeldsnijwerk*, Leuven, Davidsfonds, 2007, 298 blz.

Tijdens de regering van de Bourgondische hertogen (1384-1482) en de eerste helft van de zestiende eeuw, bereikten de Nederlanden een ongeëvenaarde bloei op economisch gebied. Ook op artistiek vlak bracht deze tijd, die de beroemde Nederlandse cultuurhistoricus Johan Huizinga het 'Herfsttij der Middeleeuwen' doopte, een nadien nooit meer overtroffen artistieke uitstraling. In elk Frans Loirekasteel, in elke Duitse burcht verkondigen 'Vlaamse' wandtapijten en paneelschilderingen nog heden ten dage de glorie van ons verleden. Vorstelijke hoven in heel Europa wedijverden met elkaar om de befaamde Nederlandse polyfonie te laten uitvoeren door kapelmeesters uit de Nederlanden.

ONTSTAAN

Omstreeks 1400 las de priester de mis aan het altaar, met de rug naar de gelovigen, zoals hij al enkele eeuwen deed en zoals gebruikelijk bleef tot na het Tweede Vaticaans Concilie (ca. 1965). Pas vanaf dan werd het altaar naar de gelovigen gekeerd. In de meeste kerken is het oudere altaar nog bewaard, bijvoorbeeld in de neogotische kloosterkapel van onze school, die dateert van ca. 1900.

Dit schiep op grote schaal de nood aan altaarversieringen. Aanvankelijk plaatste men er een reliekschrijn of devotiebeeld op, maar in de Bourgondische tijd ging de voorkeur naar luister-

rijke retabels, bevolkt met tientallen figuurtjes die taferelen uit het evangelie of heiligenlevens uitbeeldden.

De Vlaamse retabels die in de vijftiende en de zestiende eeuw naar heel Europa geëxporteerd werden, bestonden uit een houten kast die was onderverdeeld in compartimenten. Daarin werden uit hout gesneden beeldjes en beeldengroepen geplaatst. In de meeste gevallen waren die beeldjes beschilderd en verguld, wat het geheel een kleurig en feestelijk uitzicht gaf.

Hun bedoeling was tweevoudig: de aandacht richten naar het altaar en vooral het Bijbelverhaal aanschouwelijk maken voor de ongeletterde gelovigen. In die zin zijn ze een normale voortzetting van het didactische beeldhouwwerk dat vanaf de Romaanse periode voorkwam op de portalen en de kapitelen van de zuilen in de kathedralen.

CENTRA

Ⓔ en rijk geïllustreerd kunstboek brengt dit erfgoed voor het eerst in kaart. Hoeveel Vlaamse retabels er precies gemaakt werden, weten we niet. Wel weten we dat er 328 bewaard zijn. De meeste bevinden zich in Duitsland (93) en België (84), maar ook de protestantse Zweden koesteren in hun kerken en musea nog 38 Vlaamse retabels. Zelfs in IJsland hebben ze er eentje.

De cijfers danken we aan de Vlaamse kunsthistorica Ria De Boodt en haar Duitse collega Ulrich Schäfer, die een inventaris van de bewaarde retabels opstelden. Je vindt die terug in hun boek *Vlaamse retabels* (2007), dat op een bevattelijke manier de huidige kennis over het onderwerp bijeenbrengt. Dankzij de schitterende foto's, met tientallen pittige details, is het boek bovendien een lust voor het oog.

Edoch...eigenlijk is de titel van het boek een anachronisme.

Vanaf het laatste kwart van de veertiende eeuw tot het einde van de zestiende zal het oude hertogdom **Brabant** het Europese centrum voor de in hout gesneden retabels worden. Omstreeks 1500 was de vervaardiging van retabels uitgegroeid tot een ware, zeer lucratieve kunstindustrie, met Antwerpen, Brussel en Mechelen als belangrijkste centra.

- **Brussel**: waarschijnlijk het oudste.

- **Mechelen**: de meest intieme voorstelling. Vooral bekend voor zijn '*besloten hofkens*' en zijn figuurtjes met poppengezichtjes. Besloten hofkens zijn meestal van bescheiden afmetingen, bestemd voor persoonlijke devotie, vaak tegen een achtergrond van fluweel, waarin metalen (zilveren of geelkoperen) ornamenten als sterren en bloemen verwerkt zijn. In zekere zin zijn ze de voorlopers van de (vaak kitscherige) gipsen heiligenbeelden-onder-stolp die je tijdens de vorige eeuw in zoveel katholieke woonkamers vond.

- **Antwerpen**: hier zal men het meest commerciële werk afleveren.

Hier wordt ook de verkoop op grote schaal georganiseerd, zelfs voor retabels uit andere steden (vooral uit Brussel). Antwerpen was om het oneerbiedig te formuleren: "Een supermarkt voor religieuze devotiemeubelen!"

De havenstad fungeerde trouwens als hét distributiecentrum voor 'Vlaamse' luxeproducten in het algemeen: wandtapijten uit Leuven, Brussel of Oudenaarde; schilderijen van de 'Vlaamse Primitieven', retabels, goud en zilverwerk en vanaf 1481 reeds: gedrukte boeken.

Seriewerk of kunst?

De kunstzin en de vaardigheid van onze ambachtslieden, gepaard aan de zeer hoge, streng gecontroleerde materiële kwaliteit van hun producten, genoten toen vooral voor religieuze kunstwerken een bewondering zonder weerga. Omgekeerd konden onze kunstenaars daardoor op een cliënteel rekenen dat veel uitgebreider was dan hun onmiddellijke omgeving, zodat de productie hier ook veel hoger lag dan elders. Retabels, hoe omvangrijk ook, maakten op deze gang van zaken geen uitzondering. Hoe dan ook, gedurende meer dan een volle eeuw beheerste Vlaanderen de Europese markt van geschilderde en gesneden altaarstukken.

Het succes van het Vlaamse retabel was daarbij evenzeer te danken aan de efficiënte werkverdeling. Bakmakers, beeldsnijders, stoffeerdere en vergulders leverden elk hun bijdrage. Zo konden de bestelde stukken in een hoog tempo en tegen een lage prijs geproduceerd worden. Vergelijk dat met de begaafde Duitse beeldsnijder Tilman Riemenschneider, die in zijn atelier in Würzburg het werk vrijwel alleen deed en daardoor een veel lagere productie haalde.

Naarmate het succes groeide en de bestellingen toenamen, ging de productie van Brabantse retabels een ware industrie vormen. In de ateliers werd een soort lopende-bandsysteem toegepast: sommige beeldsnijders specialiseerden zich in steeds weer dezelfde beeldengroepen. In het atelier werkten naast de meester ook jongmaatjes, die het vak leerden en minder belangrijke figuren mochten uitsteken. Deze serieproductie moest uiteindelijk noodzakelijkerwijze in ongunstige zin gaan drukken op de creatieve en artistieke kwaliteit, wat mogelijk was vermits de keurstempels van de gildemeesters alleen de **materiële** uitvoering en het gehalte van het gebruikte materiaal controleerden. Gegadigden konden, net zoals dat bij verluchte handschriften het geval was, een retabel op bestelling kopen, of vooraf klaargemaakte retabels met de verlangde voorstellingen of afmetingen.

De herkomst van de retabels kan vaak aan de stijlkenmerken worden bepaald. Antwerpen: uitgewerkte keellijsten; Mechelen: driehoekige poppengezichtjes; Brussel: sibillen en profeten onderaan. Een betrouwbaarder waarmerk vormen de keurstempels, die van stad tot stad verschilden. Antwerpen waarmerkte met een handje of met twee handjes en een burcht, Brussel met een drijfhamertje; Mechelen met de drie verticale palen van het stadswapen. Deze merken werden meestal op de onbewerkte achterkant van de retabelkast aangebracht. Daarbij kwam nog een afzonderlijke stempel voor de gebruikte polychromie en het bladgoud: BRUESEL voor Brussel, m voor Mechelen.



Links: Brussels kwaliteitsmerk voor polychromie en verguldsel, rechts Antwerps kwaliteitsmerk voor beschildering.

VERVAARDIGING VAN RETABELS

De beeldsnijder klemt het blok horizontaal vast in een bok, met een pen aan de beide uiteinden. Zo is het dus draaibaar om zijn as. Dan gaat hij aan het werk. Eerst met behulp van brede beitels, die hij aanklopt met een houten hamer om de algemene vorm uit het blok los te maken; daarna met kleinere beitels en gutsen voor de details. Die werktuigen zijn van allerlei vorm en grootte.

Vooraf heeft hij naar alle waarschijnlijkheid tekeningen gemaakt, die houding en plooienvol van de figuur of -wanneer het een altaarschrijn betreft- de hele compositie aangeven. Een klein aantal van die voorstudies zijn bewaard gebleven. Soms heeft hij tevoren ook in klei of was een model geboetseerd. In ander gevallen zijn hem ontwerpen bezorgd door een bevriende schilder (vooral bij 'speciale' retabels op bestelling, waar hij niet kon terugvallen op zijn gewone repertoire van modellen). Haast alle Vlaamse grootmeesters als een Van Eyck, een van der Weyden ... hebben dergelijke tekeningen geleverd voor grafmonumenten of retabels. Ook miniaturen in verlichte handschriften leverden zeer vaak inspiratie op. Of schilderijen, zoals die van Jeroen Bosch (die beslist Jan Borman tot voorbeeld hebben gediend.) Deze voorstudies, in welke vorm dan ook, zijn een hulpmiddel bij het snijden, waaraan bij het uiteindelijke resultaat allerlei variaties konden aangebracht worden. Wat ook inderdaad gebeurde, zoals blijkt uit de zeldzame gevallen waarin én de voorstudie én het voltooide beeldsnijwerk bewaard bleven.



Atelier van Adriaen van Overbeke, H. Anna en Joachim delen aalmoezen uit, ontwerptekening voor Sint-Annaretabel uit Kempen, 1513-1514.



Atelier van Adriaen van Overbeke, H. Anna en Joachim delen aalmoezen uit, Sint-Annaretabel uit Kempen, 1513-1514.

In de Nederlanden werkt de beeldsnijder nagenoeg altijd in eik, terwijl men in Duitsland het zachtere lindehout verkiest. Het eikenhout is niet afkomstig uit het eigen land, maar uit het Balticum, vooral uit het hinterland van Gdansk (in het huidige Polen). Het werd ter plaatse tot blokken gekapt en verzaagd tot planken met standaardmaten (De Boodt 2007:60). Je staat telkens opnieuw verbaasd over de omvang van de lange afstandshandel in deze periode, een half millennium vóór de onafzienbare rijen Oost-Europese vrachtwagens, die de ring rond Antwerpen en Brussel een dagelijkse ‘verkeersinfarct’ bezorgen!

De hele figuur is zoveel mogelijk uit één blok gesneden. Uitsteeksels als handen en engelen-vleugels worden dikwijls afzonderlijk gebeiteld en van pluggen voorzien, die precies passen in gaten in het blok. De aparte figuren en groepen worden afzonderlijk gesneden. Daar ze bestemd zijn om van onder af bekeken te worden, plaatst men de beelden na afwerking in een bak met oplopende vloer. Die bak werd niet door de beeldsnijder zelf vervaardigd, doch door

een schrijnwerker, de *bakmaker*, die het beste eikenhout moet gebruiken om zijn keurstempel te verkrijgen. De kast wordt dan rijkelijk voorzien van architectonische ornamenten, traceringen- en baldakijnen door weer een andere gespecialiseerde vakman, de *metseleijnsnijder*.

Na het snijden moet het beeld worden *gepolychromeerd*. De tijdgenoten schijnen het goed *stofferen* van een beeld te beschouwen als iets dat nog belangrijker is dan het snijden. Een Vlaams retabel is pas voltooid wanneer de figuren en ornamenten ook beschilderd en verguld zijn. Uitzonderingen, als het meesterlijke Brusselse Sint-Jorisretabel van Jan Borman uit 1493, dat nooit beschilderd werd, bevestigen de regel. Immers, de uitdrukking van de gezichten staat of valt met de kleur. Daarom geschiedt dit polychromeren steeds door een kunstenaar van naam: Rogier van der Weyden en Jeroen Bosch achtten dit werk niet beneden hun waardigheid. Dat de schilder meer betaald is dan de beeldsnijder zelf, ligt voor een deel aan het gebruikte kostbare materiaal: goud en uit dure ingrediënten samengestelde temperaverf. Enkel na het polychromeren is een beeld of retabel voltooid. Dan kan het immers pas de stralende pracht verkrijgen, die de toeschouwers in verrukking bracht. Vleeskleur, ultramarijnblauw uit fijngemalen lapis lazuli, vermiljoenrood uit kwikzwavel. En goud. Veel goud, waarvan de straling opglanst in de flikkering van de talloze kaarsen. Veel goud in de gewaden van Jezus, O.L.- Vrouw en de heiligen. Zij leven immers in de wereld van het bovennatuurlijke, ver boven en buiten de grauwe, banale alledaagsheid van dit ondermaanse bestaan. Onze visueel verweende tijd kan zich nog moeilijk het effect voorstellen op de gewone gelovigen, levend in een tijd zonder fotografie, film televisie of gesofisticeerde videogames. Vanuit de overvloed aan informatie die ons elke dag overspoelt, is het bijna onvoorstelbaar dat het beeld in de middeleeuwen een bijzondere, zelfs magische kracht had. Met veel zorg en geduld vervaardigde beelden en miniaturen in handschriften waren de dragers van de menselijke cultuur, een cultuur waarin het beeld een sacrale betekenis had en met de uiterste zorg werd omgeven.

Het stofferen is een uiterst zorgvuldig werk. Het hout wordt bedekt met een dunne plamuurlaag. (Vergelijk met de miniatuurkunst en de werkwijze van de Primitieven.) Voor de *glansvergulding* van de beelden zelf gebruikt de stoffeerder echt bladgoud, dikker dan het tegenwoordige. Hij brengt het goud aan op een gladde rode onderlaag, de *bolus*, waarop het zich uitstekend kan vasthechten. Door die gladde ondergrond kan hij het achteraf gemakkelijk polijsten met een agaatsteen, een werkwijze die eveneens gebruikelijk was bij miniaturisten. Na het vergulden volgen de andere kleuren. Voor heiligen zijn die meestal strikt vastgelegd: blauw voor Maria, rood voor een martelaar. Bij de gotische architectonische ornamenten gebruikt hij geen bladgoud maar goudverf voor de *matvergulding*.

Retabels zijn normaal voorzien van zijluiken. Die bleven op gewone dagen gesloten; zij werden alleen geopend bij kerkelijke feestdagen. Als laatste medewerkers had je nog de *schilders* voor die luiken en het voetstuk, de *predella*. Ook hierbij moeten vele bekende kunstenaars betrokken geweest zijn, al zijn weinig namen gekend, bijvoorbeeld Pieter Coecke van Aelst (de schoonvader van Pieter Bruegel de Oude), van wie trouwens enkele volledig geschilderde retabels bewaard zijn. De luiken -en soms ook de achterkant- werden vaak beschilderd in *grisaille*, grijstinten die het geheel deden lijken op tekeningen met zilverstift. Of met bedrieglijk driedimensionale imitaties van zandstenen beelden, waarvoor de Vlaamse schilders beroemd waren, zoals op de gesloten luiken van het befaamde -geschilderde- Lam Godsretabel van de gebroeders Van Eyck.

Kopers en opdrachtgevers

Retabels werden gemaakt voor kloosters, gilden, broederschappen en rijke particulieren. Vaak schonk een bankier of koopman een fraai geschilderd of gesneden retabel aan een kerk om een stoeltje in de hemel af te kopen. Wij kunnen ons niet meer voorstellen hoe sterk de middeleeuwen begaan waren met hun zielenheil. De dood was alomtegenwoordig, pest-epidemies maakten duizenden slachtoffers en geneesmiddelen waren er niet. Heiligenverering was toen een vorm van sociale zekerheid. Gelovigen hadden de plicht om goede werken doen. De schenking van een retabel aan een kerk werd beschouwd, niet als een luxe-uitgave, maar als een schenking ter ere van God of de heiligen en dus als een bijzonder goed werk -iets wat duidelijk afwijkt van onze huidige opvattingen ter zake.

Nog worden af en toe Vlaamse retabels ontdekt in kleine, afgelegen kerkjes ver buiten onze grenzen. In eigen streek zijn er slechts enkele tientallen ontsnapt aan de 'tand des tijds': aan oorlog, kerkbrand en verwoesting, maar vooral aan de aanpassing van het kerkmeubilair onder invloed van de veranderde kunstmaak. Omstreeks 1560 kwam er langzamerhand een einde aan de productie van retabels. De calvinistische Beeldenstorm van 1566 betekende de doodsteek. De ironie van de geschiedenis wil dat in de Nederlanden zowat het hele patrimonium aan retabels vernield is, terwijl zij juist in protestantse, lutherse kerken in Duitsland en Scandinavië bewaard bleven!

Men mag aannemen dat het totaal behouden aantal nauwelijks enkele procenten vertegenwoordigt van de oorspronkelijke productie. De afdeling Middeleeuwse Kunst in het Brusselse Jubelparkmuseum is een ware schatkamer van retabels. Hier vind je onder andere het onbetwiste meesterwerk, het Sint-Jorisretabel van Jan Borman. Sommige retabels bleven bewaard in de kerk waarvoor ze gemaakt werden. De ideale plaats om ermee kennis te maken in ons land is de Sint-Dimpnakerk in Geel, waar liefst vijf retabels te bewonderen te zijn. Daaronder het heerlijke Dimpnaretabel achter het hoogaltaar, dat het verhaal uitbeeldt van een vrome prinses die door haar eigen vader werd onthoofd. Ook Zoutleeuw is belangrijk met onder meer het Sint-Leonardusretabel (1478). Dit stadje is een van de weinige plaatsen in de Nederlanden die per toeval gespaard bleven van de Beeldenstorm van 1566.

Brabantse retabels vindt men terug tot in Scandinavië, de Baltische landen, Polen, Spanje en Portugal. Evenals de wandtapijten behoorden ze tot de luxegoederen waar onze gewesten in gespecialiseerd waren. Schepen die met grondstoffen in Antwerpen aankwamen, bijvoorbeeld hout uit Polen, voeren met afgewerkte producten zoals schilderijen of retabels terug. Dankzij het uitgebreide netwerk van onze kooplieden, en dankzij de buitenlanders die in onze steden actief waren, vonden de retabels hun weg naar Wenen, Coimbra, Tallinn en tientallen andere steden.

Het merendeel van de bewaarde Vlaamse retabels treft men vandaag aan in het buitenland. Dat is dus niet het gevolg van de kunsthandel in onze eeuw, maar van het feit dat die werken van bij de aanvang reeds naar andere streken werden geëxporteerd. Nogmaals: hetzelfde is in de vijftiende en zestiende eeuw eveneens gebeurd met andere producten van Vlaamse kunstenaars: schilderijen, wandtapijten, miniaturen, borduurwerk, beeldhouwwerk, geelkoper enz. vormden een gegeerde retourvracht voor de vreemde kooplieden die de grote handelscentra van die tijd aandeden, en dat was eerst Brugge, en later Antwerpen. (*Uiteraard uitzondering gemaakt voor schilderijen, retabels enz. in Amerikaanse of Australische musea: die zijn natuurlijk pas in recentere tijden aangekocht.*)

KUNST VOOR SUIKER

En typerend voorbeeld van deze vroege internationale uitwisseling levert Madeira. In het huidige *Museu de Arte Sacral* (Museum voor Religieuze Kunst) van de hoofdstad Funchal stoot de argeloze bezoeker op een prachtverzameling Vlaamse kunst, bijeengebracht tussen 1510 en 1550. Hoe zijn die schilderijen, wandtapijten enz. hier beland? Hier zie je onder meer een groot paneelschilderij, waarvan een tweelingzus hangt in het Brugse Groeningemuseum.

Het paradijselijke, onbewoonde en volledig beboste Madeira -de naam betekent 'hout'- werd door de Portugezen in bezit genomen ca. 1419. Om grond vrij te maken voor de landbouw, staken de eerste kolonisten het oerbos in brand. Dat liep even uit de hand: volgens de overlevering bleef het eiland zeven jaar lang in smook gehuld branden en slechts enkele vierkante kilometers oorspronkelijk woud zijn behouden gebleven. Na enkele mislukte landbouwexperimenten werd overgeschakeld op de veel lucratievere suikerrietplantages. De eerste door waterkracht aangedreven suikerpers is geïnstalleerd in 1452. In 1460-1470 was de plantageteelt in volle expansie en voerden de Portugezen slaven in als werkkrachten, onder anderen *Guanches*, de oorspronkelijke blanke inwoners van de Canarische eilanden, die de Spanjaarden bereidwillig verkochten aan hun Portugese aartsrivalen. Bij de suikerhandel speelde Vlaanderen een eersterangsrol. Tussen 1470 en 1530 vormde eerst Brugge en vervolgens Antwerpen de draaischijf voor die handel. De retourvracht bestond vooral uit Vlaamse luxeproducten.

In het zog van de suikerschepen drong de prestigieuze Vlaamse schilderschool door op het eiland. In menige dorps- of kloosterkerk pronkten altaarstukken, twee- en soms drieluiken van Brugse en Antwerpse makelij. Meerdere paneelschilderijen zijn toegeschreven aan of afkomstig uit de ateliers van Jan Provoost, Gerard David, Joos van Cleve (de Oude), Jan Gossaert van Mabuse, Quinten Metsys en anderen. Vaak betrof het schenkingen van rijke planters of kooplui aan hun parochiekerk of grafkapel.

Van de populariteit van de Vlaamse primitieve schilderkunst op Madeira getuigt het paneelschilderij van Sint-Jacob de Meerdere, toegeschreven aan Dirk Bouts, dat in 1521 tijdens een boetprocessie gedurende de pestepidemie in een nieuwe zijkapel van de kathedraal werd opgehangen. Tenslotte bestelden rijke edelen en gefortuneerde burgers in Brugge grafstenen in Doornikse steen, ingelegd met gegraveerd brons. Zowel dit ingevoerde kunstpatrimonium als de ostentatieve luxe is te danken aan het witte goud, de suiker (Everaert 2005:22).

De bloeiperiode van de suikerplantages op Madeira (1500-1520) viel toevallig samen met de hoogbloei van de retabels. Na 1520 raakten de geschikte gronden uitgeput en verplaatste de teelt zich naar de Canarische Eilanden, en nog later naar Brazilië.

Het was op Porto Santo, een eilandje voor de kust van Madeira, dat Columbus op het idee kwam voor zijn tocht langs het westen naar Indië, die hem in 1492 naar de Nieuwe Wereld zou brengen. Hij huwde hier in 1480 met de dochter van de plaatselijke gouverneur, Perestrello en woonde verschillende jaren op het eiland.

<p>Over de Guanches op deze site: zie "Bijenwas en honing" http://users.telenet.be/joosdr/eeuwhoning.htm Over Columbus op deze site: gebruik de zoekfunctie op de openingpagina.</p>

ICONOGRAFIE

In hoeverre zijn de beeldensnijders vrij geweest te doen wat zij wilden en in hoeverre waren zij aan opdrachtgevers of voorschriften gebonden? Zodra het religieuze opdrachten betref, is er sprake van welomschreven opdrachten. Bij het bepalen van Bijbelse taferelen en hun iconografie kwamen dikwijls zelfs theologen te pas. (Zo leverde archiefonderzoek een bijzonder goed voorbeeld op in het contract tussen Dieric Bouts en de Sacramentsbroederschap van Leuven voor het schilderen van het beroemde retabel "*Het Laatste Avondmaal*". <http://users.telenet.be/joosdr/eeuwbouts.htm>).

Het overeengekomen iconografische programma werd dan nog in vele gevallen verrijkt door het tegenover elkaar plaatsen van oud- en nieuwtestamentische scènes, iets wat trouwens ook in de miniatuurkunst en de bouwbeeldhouwkunst al eeuwen gebruikelijk was. Hierbij worden de eerste als voorafbeeldingen van de laatste beschouwd. Veel voorstellingen uit de middeleeuwen blijven voor ons een gesloten boek, wanneer wij ons geen rekenschap geven van die zogenaamde **typologische reeksen** (oudtestamentisch *type* tegen over *anti-type* uit het Nieuwe Testament). De kruisdraging bijvoorbeeld wordt vergezeld door de scène van Isaac, die met een bundel brandhout op de schouders zijn vader Abraham voorgaat ten offer. In een ander gebeeldhouwd retabel is tussen de personages van de opdracht van Jezus in de tempel een geschilderd miniatuur - drieluik aangebracht, met het offer en de opdracht van Isaac. Het brandende braambos geldt als een voorafbeelding van de maagdelijkheid van Maria. (Een ander symbool hiervan is de reeds vermelde *hortus conclusus*, of '*besloten hofken*', dat door de Mechelse ateliers zo vaak werd afgeleverd aan begijntjes of kloosterzusters.) Ook oudtestamentische profeten komen regelmatig voor, met hun heidense tegenhangers, de *sibillen* (waarzegsters van de orakels, zoals Delphi), dit voornamelijk op de Brusselse retabels. Bij enkele retabels zijn tussen de architectonische lijsten de zeven sacramenten aangebracht. De heilsgeschiedenis krijgt zo een voorgeschiedenis. Hiermee wordt ze verankerd in het dagelijkse leven van degenen die het retabel aanschouwen.

Wanneer een retabel voorstellingen zal bevatten uit het leven van een heilige, dient de voorstelling goedgekeurd door de opdrachtgevers, aan de hand van een patroontekening (zoals bij het meesterlijke retabel van Sint-Joris door Jan Borman uit 1493). Gaat het, zoals meestal het geval is, om het leven van Maria of de Passie van Christus, dan kan de beeldensnijder terugrijpen op de traditie waarin hij, net als zijn opdrachtgevers, is opgevoed. Hij weet exact hoe hij de voorstelling begrijpelijk moet maken voor de toeschouwers, al kan hij bijzaken en bijfiguren naar eigen smaak toevoegen.

Vlaamse retabels waren erg geliefd omwille van hun realistische randtafereeltjes, zoals ook het geval was op de schilderijen van de Vlaamse Primitieven en bij de marginalia in handschriften. Eens te meer valt de onderlinge wisselwerking op tussen wat wij tegenwoordig beschouwen als verschillende 'kunstdisciplines'. Vergeet niet dat zowel *Het Lam Gods* van Van Eyck als *Het laatste avondmaal* van Dirk Bouts in feite geschilderde retabels zijn.

Zie ook op deze site, bij 'Handschriften': '**Monsterlijke marginalia**'
<http://users.telenet.be/joosdr/eeuwhandschrift2.htm>

De pittoreske voorstellingen van neuspeuterende straatjongens, katten, krabbende honden of een aapje onder een trap, die in de Brabantse retabels tussen de religieuze voorstellingen werden ingeweven, vielen in heel Europa erg in de smaak en droegen in niet geringe mate bij tot

het enorme internationale succes van deze kunstnijverheid. Zelfs de rotte tanden van de boef die samen met Christus gekruisigd werd, staan erop. Die dingen staan niet in het evangelie en passen voor ons aanvoelen niet op een altaar, maar zij beantwoordden aan een tijdsnood en een tijdgeest: naast de hoge mystiek heeft de mens van toen er behoefte aan het bovennatuurlijke als het ware in de eigen huiskamer af te beelden. Hij geeft hierbij blijk van een onuitputtelijke verbeeldingskracht en een sterk narratieve ingesteldheid.



Jan Borman II en Valentijn van Orley, gedeelte van Maria- en Jozefretabel, zogenaamde Saluzzo-retabel. Brussel ca. 1500-1510. 212 x 213 cm. Brussel, Stedelijk Museum Broodhuis. Let op het aapje onder de trap, links. Dit zal in verschillende retabels worden overgenomen.

Opmerkelijk is de didactische, de beleerende bekommernis van die sculpturen. Zij willen niet alleen een beeldrijk en verstaanbaar onderricht zijn voor de ongeletterde, gewone gelovigen, maar pogen hen ook te ontroeren, felle sentimenten op te wekken en te stichten. Lijden en folteringen worden dan ook, zoals in de gelijktijdige devotieliteratuur en in de mysterie- en passiespelen, dik in de verf gezet. Typisch volks en laatmiddeleeuws is ook het naïeve en kritiekloze geloof in de talloze legendarische episodens van het leven der geliefde heiligen en in

de vele wonderen die hun zo kwistig worden toegeschreven. De laatgotische retabels vormen een **Legenda Aurea**, een **Gulden Legende**, zoals de titel luidt van de 13e-eeuwse wijd verspreide verzameling heiligenlevens van Jacopo da Voragine (ca. 1230-1298), bisschop van Genua. Zijn verhalen dienden trouwens vaak als rechtstreekse inspiratiebron voor retabels. Duidelijk ondergaan ze na de uitvinding van de boekdrukkunst ook de invloed van de geïllustreerde blokboeken van het type 'Bijbel der armen' of 'Spiegel van de menselijke behoudenis' (met de *ars moriendi* of 'kunst van het goede sterven'), waarvan door de beeldsnijders en hun opdrachtgevers vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw gebruik werd gemaakt.

In vergelijking met zijn hedendaagse confrater werd de middeleeuwse schilder of beeldsnijder dus ingesnoerd in een eng keurslijf. Dit belette hem kennelijk niet werken af te leveren die tot de meesterwerken van alle tijden gerekend worden!

Jan Borman en het Leuvense St.-Jorisretabel

In de stijl van het middeleeuwse ambachtsleven blijven de meeste beeldhouwers anoniem. Een betekenisvolle uitzondering daarop vormen de Haarlemmer **Claus Sluter** (in 1379 werkzaam in Brussel, later in Champmol bij Dyon voor Filips de Stoute, waar hij onder meer het grafmonument van de hertog en de befaamde Mozesput creëert) en het Brusselse beeldsnijdersgeslacht **Borman** (ook Borreman geschreven).

Hier dient vooral Jan Borman de Oude vermeld, die van 1490 tot 1493 het befaamde Sint-Jorisretabel uitsneed. Pas vrij recent weten wij uit archiefonderzoek, dat Jan Borman eveneens het houten beeld ontwierp, waarop het prachtige vergulde geelkoperen grafbeeld van Maria van Bourgondië in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Brugge werd gemodelleerd. Zijn zonen Jan en Passier zullen de familietraditie voortzetten.



Grafbeeld van Maria van Bourgondië;

Jan Bor(re)man werd door zijn tijdgenoten beschouwd als de “beste beeldsnyder” van Brussel. Zijn werken vonden niet enkel aftrek in de Nederlanden maar via de handelswegen van die tijd ook tot in het noorden van het Heilige Roomse Rijk en de Scandinavische landen.

Het Sint-Jorisretabel geldt als Bormans voornaamste werk. Het eiken retabel, was een opdracht van de Leuvense kruisbooggilde, bestemd voor hun kapel Onze-Lieve-Vrouw van Ginderbuyten, in de huidige Tiensestraat in Leuven.

Zulke retabels kostten fortuinen. Er is berekend dat een retabel evenveel kon kosten als een koggeschip dat 250 ton kon vervoeren en retabels werden als onderpand gegeven voor zeer dure scheepsladingen. Dit verklaart waarom sommige retabels pas na jaren of zelfs nooit afgewerkt en gepolychromeerd zijn.

Het retabel stelt de verschillende martelingen en de uiteindelijke onthoofding van Sint-Joris voor; naast die laatste scène wordt Alexandra, de vrouw van proconsul Dacianus, die zich uit bewondering voor de martelaar tot het Roomse geloof had bekeerd, eveneens onthoofd (haar hoofdje werd ooit gestolen maar is later weer opgedoken en teruggeplaatst). Dacianus staat in elk tafereel naast keizer Diocletianus in wiens opdracht hij de martelingen liet uitvoeren.



Signatuur van Jan Borman de Oude op het St.-Jorisretabel (links) en (rechts) van zijn zoon Jan Borman II op het passieretabel van Güstrow (Duitsland)

Borman signeerde zijn retabel op de zwaardschede van een van de figuren met **Jan**. Daarnaast is het retabel voorzien van de Brusselse keurstempels en van het jaartal MCCCCXCIII (1493). Een werk signeren was toentertijd een betrekkelijk nieuw verschijnsel dat waarschijnlijk op het groeiende zelfbewustzijn van de kunstenaars wees.

De hoge kwaliteit van de Brusselse retabels en met name van die van de leden van de Bormandynastie, stond in contrast met het seriewerk dat de Antwerpse houtsnijders afleverden. Waar de beeldsnijders in Antwerpen voor de open markt werkten, richtten de Brusselse houtsnijders zich meer naar de wensen van opdrachtgevers. In Brussel bestond een grotere variatie, zowel in vorm als in thematiek van de retabels, doordat er veel op bestelling werd gewerkt voor klanten met specifieke eisen of op bestelling van schilders, die vaak zelf de ontwerpen leverden. In Antwerpen werden de retabelkasten daarentegen onveranderlijk volgens dezelfde eenvoudige schema's als waar seriewerk opgebouwd. De thema's waren er dan ook veelal

beperkt tot de meest geëerde onderwerpen, die in geen enkele kerk misstaan: het passieverhaal en het leven van Maria.

Jan Borman heeft de verschillende gruwelijke martelingtaferelen van de patroon van de schuttersgilden met ongewoon realisme en bravoure uitgesneden. Structureel is zijn retabel nog laatgotisch door de rechthoekige bouw van de drie vakken tellende retabelbak met zijn metselrie, de aanwezigheid van de gesculpteerde groepen aan de binnenkant van de eerste, twee vakken tellende retabeldeuren en het afsluiten van het retabel met een bijkomende dubbel paar luiken aan weerszijden van de bak.

De renaissance heeft ontegensprekelijk haar intrede gedaan in de compositie van de personages. De enkele ruggelings voorgestelde figuren op de voorgrond en de sterke individualisering van de personages zijn eveneens nieuwe elementen. De grandioze gestalte van de heilige martelaar Joris als een schitterende Florentijnse Adonis in de zeven compartimenten van dit retabel, evenals de talrijke plastische sierornamenten in de kostumeringen tonen aan dat Borman reeds de nieuwe esthetische formules van de renaissancestijl kende. Geniaal is de typering van keizer Diocletianus met zijn gespleten gevlochten baard, zijn grote hoed met kostbare juwelen waarop de keizerskroon prijkt, zijn wijde mantel met grote hermelijnen kraag over zijn korte tunica met kostbare parelboord, zijn elegante sloblaarzen. Jan Borman schiep een typefiguur die in de retabels door zijn zoon Passier en door Jan Borreman de Jonge gesneden eveneens aangetroffen wordt.



Fragment uit het middengedeelte van het Sint-Jorisretabel, 1493, Jan Borman de Oude, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel. Afmetingen: 163,5 x 284,5 x 30,5 cm. Eikenhout, niet gepolychromeerd.



Fragment uit het middengedeelte van het Sint-Jorisretabel, 1493, Jan Borman de Oude.

Even verrassend en nieuw verschijnt in elke beeldengroep de Romeinse proconsul Dacianus als een magere strenge christenvervolger. Hij draagt een platte muts, een kniemantel met een op de rug laag neerhangende brede kraag met kwasten en waarvan de lange open mouwen tot op de knie reiken, een tot over de voeten reikende tunica en een mooi zwaard waarvan het heft met een raak uitgesneden dierenkop verfraaid is. Zijn lange oorbellen (in het gereproduceerde fragment thans verdwenen) geven hem een bijzonder cachet.

De uiterst elegante vrouwenfiguren die thans in het eerste retabelvak opgesteld staan, zijn reeds naar de nieuwe mode gekleed. Hun lange haar is niet meer in grote golven uitgekamd maar boven het hoofd gevlochten of weggeborgen onder een keurig gehaakt kapsel.

Niettegenstaande uit bewaarde archiefdocumenten geweten is dat de (thans verdwenen) retabels waarvan Jan Borman de sculptuur sneed meestal gepolychromeerd en verguld waren, heeft de Brusselse meester voor het SintJorisretabel blijkbaar nooit enige stoffering voorzien. Het is inderdaad ondenkbaar dat de beeldhouwer de details met zoveel uiterste zorg en finesse zou uitgediept hebben, als hij naderhand verplicht geweest zou zijn deze ciselures te beleggen met een pleisterlaag die tot grond moest dienen voor de verflagen.

Over Jan Borman, een degelijk en uitvoerig artikel op Wikipedia.

http://nl.wikipedia.org/wiki/Jan_Borreman

VERDERE GESCHIEDENIS

De retabels hadden succesrijk de stijlovergang van late middeleeuwen naar renaissance overleefd. Maar na de Beeldenstorm is het meteen ook afgelopen met de productie. In calvinistische gebedshuizen vinden zij uiteraard geen plaats, in katholieke kerken breekt spoedig de contrareformatie aan, met de triomfantelijke, reusachtige doeken van een Rubens. Nog eenmaal zullen de retabels een bloeiperiode beleven: tijdens de **neogotiek** in de late negentiende eeuw. Maar ondertussen waren er zeer vele het slachtoffer geworden van houtworm en overijverige restaurateurs, antiquairs of -in onze tijd- kunstdieven.

Het boek van De Boodt en Schäfer is een standaardwerk. Ik mis alleen een index. Verder heb ik slechts één negatieve opmerking: tussen de talrijke prachtfoto's staan hier en daar erg onscherp afbeeldingen, die in een dergelijk (duur) prachtboek niet op hun plaats zijn!

Aanverwante onderwerpen op deze site

Allemaal te bereiken via de knop "Eeuw van Joos."

Handschriften en boekdrukkunst

Dirk Bouts

Van Eyck als informatiebron - alle onderdelen

Jeroen Bosch

De vergankelijke mens: ziekte en dood; voornamelijk: *Bezeten door de doodsgedachte*, met de links daarbij.

Vlaamse wandtapijten voor Keizer Karel

Landbouw: gebonden aan de seizoenen

Bijenwas en honing

Waldseemüller en de geboorte van America, deel 3: Holbeins De Franse gezanten, voornamelijk 305: *Onderste plank*, dodendansen.

Bijlage

Creativiteit, inspiratie en persoonlijke vrijheid van de Vlaamse Primitieven. Overeenkomst tussen de Sacramentsbroederschap van de St.-Pieterskerk te Leuven en schilder Dirk Bouts voor het drieluik van het “Laatste Avondmaal” <http://users.telenet.be/joosdr/eeuwbouts.htm>

[Voor de transcriptie werd de oorspronkelijke tekst gevolgd. Dit teken / duidt aan dat op het perkament een regel eindigt en een nieuwe begint.]

Cond ende kenlyc zij allen den ghenen die dit tegenwoirdige cyrograff* selen sien off hoiren
 lesen dat op /
 den XVten dach van meerte int jaer XIIIc LXiiij na costume van scribeen inden eerwerdigen
 hove van luydic* /
 een zekere vorwerde ende condicie gesciet ende gemaect is tusscen den vier meesters der
 bruederscap van den /
 heiligen sacramente inder kerken van sint peters te Loevenen inden name ende van wegen der
 selver bruederscap /
 In deen zyde te weten Rase van Baussele als meyer Layreyse van wyngre Reynere stoep ende
 stas roelofs beckerre /
 Ende meester Diericke bouts schildere in dander zyde om een costelike tafel gemaect te heb-
 ben van potraturen /
 aengaende de materie vanden heiligen sacramente In welker tafelen binnen staen sal den
 avontmaeltyt ons liefs /
 heren met syne XII apostelen Item in elker dueren binnen twee figueren uutten ouden testa-
 mente Die eenen vanden hemelschen /
 broede Die andere van melchisedech die derde van helyas ende die vierde vande etene des pae-
 schlams in die /
 oude wet Item op elc van desen dueren sal buyten staen een figure Op die eene die figure
 vanden XII broden diemen alleene den priesters teten gaf op die andere [... lacune]
 Ende heeft die voirscreven meester Dieric aengenomen dese tafele te/
 makene na allen synen besten vermoegenen egheenen arbeit cost noch tyt dair inne sparende
 Mars zyn uterste macht /
 na de kunst die hem god verleent heeft dair inne te thoenen in alsulker vuegen ende waerheit
 als hem die /
 eerwerdigen heren meester jan vaerenacker ende meester gielys bailluwel professeurs inde
 godheit* overgeven selen /
 op die voirscreven materie Ende is vorwerde dat de voirscreven meester dieric als hy dese
 tafele voirscreven begonst sal /
 hebben gheen ander tafelwerck aennemen en sal voir dat dese voirscreven tafele volmaectt zyn
 sal Dair af men /
 geven sal ende betalen den selven meester diericke de somme van tweehondert rynsche gul-
 denen te twintich stuvers /

stuck te weten XXV rynsche guldenen* dair af also haeste hy dese voirscreven tafele beghin-
 nen sal ende voirt binnen /
 eenen halven jaire dair na noch XXV rynsche guldenen ende als dwerck volmaeckt sal zyn
 noch vijftich rynsche guldenen /
 ende dan binnen eenen jare dair na oft onbegrepen drie maende na djaer die ander ende leste
 hondert Mair/
 waert also dat byder graciën gods de goede liede tot den voirscreven wercke hunne caritate*
 ende aelmoessenēen alsoe /
 mildelyc bewysden datmen dese voirscreven somme den voirscreven meester diericke soude
 moegen vol betalen alst / .
 volmaect sal wesen ende dat tgelt dair stille soude liggen verbeydende die termyne voirge-
 noemt soo is vorwerde /
 dat men den voirscreven meester diericke ter stont vol betalen zal na dat hy vollevert sal heb-
 ben Hier /
 waren over de voirscreven eerweerdige here professours Her Claes van sinte goericx ridder
 Meester Laureys van maelcote priester ende meester gheert fabri scoelmeester

(VAN EVEN, E., *Le contrat pour l'exécution du triptyque de Thierry Bouts, de la collégiale Saint-Pierre, à Louvain (1464)*, in: *Bull. de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et Beaux-Arts de Belgique*, dl. LXVIII, 1898, p. 474 - 476.)

Uitleg

chirograaf: (< Gr.), mann. (mv. grafen) eigenhandig geschreven stuk of geschrift, ondertekend in het bijzijn van getuigen.

In de middeleeuwen een oorkonde waarop tweemaal, of even zoveel keren als er partijen waren, de tekst van een overeenkomst was opgeschreven; de gelijkkluidende teksten werden gescheiden door losse letters, woorden (bijv. chirographum), spreuken of alleen maar strepen, krullen of arceringen. Het perkament of papier werd in rechte, hoekige of golvende lijn doorsneden, dwars door de tussen de teksten aangebrachte woorden of strepen. Iedere partij kreeg zijn tekst; door samenvoeging van de delen kon desgewenst de echtheid van de stukken bewezen worden.

luydic: Luik. In de middeleeuwen gebruikte men diverse **jaarstijlen**, d.w.z. dat het jaarcijfer niet overal wisselde op 1 januari. In Leuven gebruikte men sinds de 13de eeuw de **Paasstijl** voor akten, die van de stad afhingen. D.w.z. dat het nieuwe jaar startte met Pasen. Nu is Pasen de meest variabele feestdag van het hele kerkelijke jaar. De feestdag kan vallen op 35 dagen: ten vroegste op 22 maart en ten laatste op 25 april. (In 2008 bv. reeds op 23 maart, in 2007 op 8 april, in 2011 pas op 24 april.) Voor akten, die te maken hadden met kerkelijke situaties of met de universiteit gebruikte Leuven de jaarstijl van het prinsbisdom Luik. Dat was sinds 1333 de **Kerststijl**, d.w.z. dat het nieuwe jaar begon op 25 december. Voor de datering van deze oorkonde is de gebruikte stijl van belang, want als Pasen in het voorschreven jaar na 15 maart viel, was er een jaar verschil tussen de twee in Leuven gebruikte jaarstijlen.

gotheit: theologie

rynsche guldenen: Rijns gulden = munt, telde 20 stuivers. In Brabant gebruikte men meestal de Brabantse gulden als betaalmiddel. De monetaire situatie in het middeleeuwse Europa is al even complex als de chronologie. Voor wat de waarde (= koopkracht) van de 200 gulden betreft, zie o.a. VAN (BUYTEN, L., *Brabant onder Bourgondië en Habsburg van de dood van de Stoute tot de meerderjarigheid van Karel, 1477 - 1515*, in *Aspecten van de laatgotiek in Brabant*, Leuven, 1971, p. 13 - 53.)

carictate: caritas, naastenliefde.

Verkorte weergave in moderne spelling

Op 15 maart 1464 is er een contract getekend tussen de volgende partijen: enerzijds voor de Broederschap van het H. Sacrament: Raas van Baussele, meier; Laureis van Wynge; Reinier Stoep en Stas Roelofs, bakker; anderzijds meester Dieric Bouts, schilder. De schilder verbindt er zich toe een veelluik te schilderen dat verband houdt met het H. Sacrament (= de geconsecreerde hostie). Op het middenpaneel zal hij het Laatste Avondmaal uitbeelden. Op elk van de zij luiken zal hij aan de binnenkant 2 taferelen uit het Oude Testament weergeven: het manna in de woestijn (= hemelschen brode), Melchisedech, de profeet Elias en het eten van het Paaslam door de Israëlieten. In de uitbeelding zal hij de richtlijnen volgen van twee professoren in de theologie van de universiteit van Leuven: Jan Vaerenacker en Gielis Bailluwel.

Voor zijn werk zal hem 200 Rijns gulden betaald worden in vier termijnen: 25 gulden wanneer hij start met het werk; 25 gulden na een half jaar; 50 gulden als het werk af is en de laatste 100 gulden een jaar na voltooiing van het werk. Indien het werk veel aalmoezen oplevert, zal de schilder eerder betaald worden.

Bespreking

Dit contract is van belang voor de interpretatie van *Het Laatste Avondmaal* (dat nog steeds in de Leuvens St.-Pieterskerk hangt.) Men heeft immers lang gedacht dat de figuur met de rode hoed, rechts op het middenluik, een zelfportret was van Dieric Bouts. Op basis van dit contract kan men aannemen dat de twee personen achter Christus en de apostelen, de twee eerstgenoemde meesters Raas van Baussele en Laureis van Wynge zijn. De twee mannen, die op de achtergrond uit een raam komen kijken zijn dan hoogstwaarschijnlijk Reinier Stoep en Stas Roelofs.

Het hier afgedrukte contract is een uniek document, omdat de meeste andere contracten voor het maken van gelijkaardige kunstwerken verloren zijn gegaan. De bepalingen ervan zijn met grote zekerheid even toepasbaar op werken als *Het Lam Gods* van Van Eyck (St.-Baafskathedraal, Antwerpen) en *De Zeven Sacramenten* van Rogier Van der Weyden (Kon. Museum voor Sch. Kunsten, Antwerpen). De tussenkomst van theologen diende om 'ketterijen' in de uitbeelding te vermijden. Men mocht de gelovigen immers niet in verwarring brengen. Heiligen werden daarom steeds zeer herkenbaar met hun vaste attributen afgebeeld.

Zie hiervoor:

TRUYERS, G. & R. RUTTEN, “*Dagkalender van Alle Heiligen*”, Deurne, Book & Media Publishing, 2001, 384 blz. <http://users.pandora.be/michel.vanhalme/nonfic200.htm>

CLAES, J. e.a., « *Sanctus. Meer dan 500 heiligen herkennen* », Leuven, Davidsfonds, 2002, 2^{de} druk, 320 blz. <http://users.pandora.be/michel.vanhalme/nonfic201.htm>

Literatuur

Gh. DERVEAUX-VAN USSEL, H. NIEUWDORP en J. STEPPE, *Retabels*, in: Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, jg.17, 1979, p. 3 - 41.

EVERAERT, J., *Suiker voor de kunst. Vlamingen op de 'Atlantische Eilanden' (ca. 1450-1700)*, Gent, Universiteit Vrije Tijd, Davidsfonds, 2005.

HUIZINGA, J., *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Contact, 1997, 22ste druk. - eerste uitgave: 1919.

Meesterlijke Middeleeuwen. Miniaturen van Karel de Grote tot Karel de Stoute (800-1475), Leuven, Davidsfonds, 2002. <http://users.pandora.be/michel.vanhalme/nonfic190.htm>

NIEUWDORP, H., *Antwerpse retabels (15^{de} - 16^{de} eeuw)*, Antwerpen, 1993.

SMEYERS, M., *Vlaamse miniaturen van de 8ste tot het midden van de 16de eeuw*, Leuven, Davidsfonds, 1998.