

Openbaar Kunstbezit
in Vlaanderen
drieëntwintigste jaargang
oktober/november/december
1985
nr. 4
driemaandelijke periodiek
voor inwijding in de beeldende
kunsten door reproducties, teksten
en radiouitzendingen

**OPENBAAR
KUNSTBEZIT**
IN VLAANDEREN
85/86

Informatie over kunst, de musea
en openbare verzamelingen
voorgesteld door Openbaar Kunstbezit in
Vlaanderen v.z.w. in samenwerking met de B.R.T.

Schilderkunst na de val van Antwerpen (1585)





Gisbert van Veen (1562–1628)
naar Otto van Veen
(1556–1629)

Alexander Farnese als Hercules
op de tweesprong

Prent, 362 x 236 mm

Inventarisnummer: S.IV.22750

Prentenkabinet van de Koninklijke
Bibliotheek Albert I, Brussel

In de loop van de 16e eeuw
verworf de gedrukte prent volop
haar bestaansrecht als propaganda-
middel voor het politieke gezag.
Vaak maakte men daarbij gebruik
van allegorische beeldspraak of
verwees men naar mythologische
voorafbeeldingen, zoals hier het
geval is.

Het verhaal van Hercules op de
tweesprong vertelt hoe de jonge
held, bij het begin van zijn levens-
weg, moest kiezen tussen een
ondeugdelijk leven vol genoegens
en lust, of een deugdelijk maar
moeizaam bestaan. De zware last
ervan kon enkel door een held als
Hercules worden gedragen, maar
zou uiteindelijk leiden tot een
algemeen welzijn en eeuwige roem.
Dat Alexander Farnese hier de rol
van Hercules toegemeten krijgt,
is weliswaar geen bijster origineel
beeld, maar toch betekenisvol voor
de verwachting die men van de
landvoogd had.

U' R O ALEXANDER tibi DVX PARMENSIS, ac huius
Orbis alterius dignior imperio?
HERCVLIS armatur nodosa dextera CLAVA?
HERCVLEAS humerus sustinet EXCVVIAS?
HERCVLEO nisu nostri quia temporis armis,
Intrepidique animi robore, monstra domo.
Cur PARMAM tibi laeva tenet? non quamlibet; ac quae
Saxifica antiquomae Phorcidae ora gerit.
SERPENTINA regens ANIMI PRUDENTIA ROBUR,
Qua sine nisi ANIMI ROBI R, et ARMA valent.

Orbis Orbis, fingebat & ping. Gisbertus, fr' sculp.

INVIDIAMque, HOSTESq; meam ad lapidescere PARMAM,
Exsortes animi, consilique facit.
Quae tibi DVX INDEX, SVSTENTATRIXq; cohaeret
Scandenti acclivem Nymphâ animosa viam?
RELLIGIO humana est sine qua PRUDENTIA inanis,
Qui sine nil ANIMI ROBUR, et ARMA valent.
I bone VIRTVTIS tibi, post VIRTVTIS HONORIS,
Porta quibus geminus iuica, TEMPLA patent.
PARMA dabit PALMAM, poterunt quam s' tenere nullo
INVIDIA, IMPIETAS, VIS INIMICA dic.



**Jan Wierix (ca. 1549–1625)
Portret van Alexander Farnese
in een portiek**

1591
Gravure, geheel 350 x 272 mm,
portret 117 x 96 mm
Opschriften: ALESSANDRO
FARNESE; QVOD DIFFERTVR /
NON AVFERTVR (uitgesteld is niet
verloren) en rond het wapenschild:
TV NE CEDE MALIS SED
CONTRA AVDENTIOR ITO (wijk
niet voor het kwaad, maar ga er
stevig tegenaan)
Inventarisnummer: VI 9651 D
Prentenkabinet van de Koninklijke
Bibliotheek Albert I, Brussel

Vorsten en landvoogden hebben doorheen het verleden getracht zich van de getrouwheid van hun onderdanen te verzekeren door het verspreiden van hun portret. Zo was van oudsher de beeldenaar op munten en penningen een probaat middel om een beeltenis kenbaar te maken. Met de enorme ontwikkeling die de gedrukte grafiek in de 16e eeuw doormaakte, bleek de prent en al even geschikt verspreidingsmiddel voor – soms zeer realistische – vorstenportretten.

De Antwerpse graveurs, de gebroeders Wierix, hebben hierin aanzienlijk bijgedragen. Meestal werd er gewerkt naar originelen, die door andere kunstenaars waren gemaakt.

In de imposante reeks die de Wierixen ons hebben nagelaten, neemt dit portret door zijn monumentale omlijsting wel een bijzondere plaats in. Dit komt omdat het blad, bij wijze van opdracht, bedoeld was als tweede titelblad bij een boek dat in 1591 door Cornelis Galle werd uitgegeven: "La Quadratura del Archio... di Fabritio et Gasparo Mordente".

Farnese wordt als een overwinnaar in een triomfboog voorgesteld. De afbeelding van het beleg van Antwerpen, op de achtergrond, illustreert op voldoende wijze het belang dat hij – en zijn tijdgenoten – aan de gebeurtenis hechtten. Dat de veldheer hier geassocieerd wordt met de held Perseus die het kwade – de draak – verslaat en daardoor Andromeda bevrijdt, toont voldoende aan in welk perspectief de landvoogd het beleg van Antwerpen zag. Het motto – *Quod differtur non aufertur*, uitgesteld is niet verloren – zinspeelt op het geduld die de onderneming vergde.

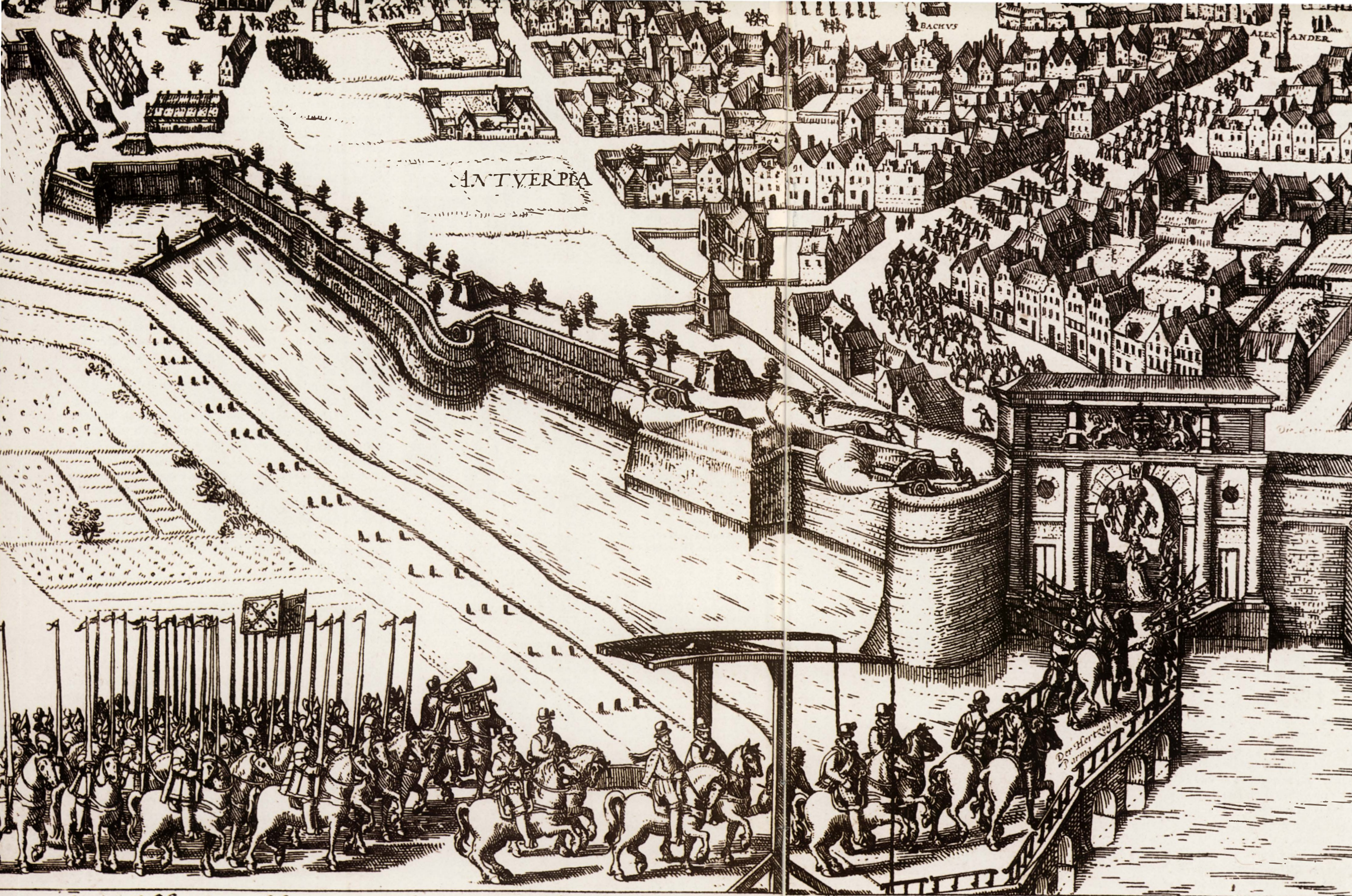
In 1585 werd Antwerpen na een langdurige belegering door de Spaanse troepen van Alexander Farnese (1545–1592) heroverd. Het laatste belangrijke bolwerk in de Zuidelijke Nederlanden dat nog in handen was van de opstandelingen werd aldus tot overgave gedwongen. Dat de "val" van Antwerpen – zoals die grootscheepse militaire gebeurtenis meestal wordt genoemd – van beslissende betekenis is geweest voor de scheiding der Nederlanden, wordt sedert lang reeds door geen enkele historicus meer betwijfeld. Het zuidelijk deel kwam opnieuw onder het gezag van de Spaanse koning, het noordelijk deel had zich daarvan bevrijd en werd voortaan de Republiek der Verenigde Provinciën genoemd. De belangrijkheid van deze gebeurtenis voor de kunstgeschiedenis der Nederlanden wordt evenwel nog onvoldoende erkend.

Het is wellicht aangewezen vooraf even te herinneren aan de voornaamste feiten die tot de "reconquista" van Antwerpen (zoals de Spanjaarden die gebeurtenis noemen) hebben geleid.

De herovering van Antwerpen kadert in de opstand van de Nederlanden tegen Filips II (1527–1598), die zijn vader Karel V (1500–1558) in 1555 was opgevolgd als koning van Spanje en als vorst van de 17 provinciën die samen de Nederlanden vormden. Niet alleen godsdienstige omstandigheden – meer bepaald de harde repressie tegen de protestanten – maar ook politieke tegenstellingen, evenals economische en sociale motieven gaven aanleiding tot ongenoegen en verzet.

Binnen het bestek van deze aflevering vermelden we hier enkel de voornaamste gebeurtenissen van de opstand. De voorname rol hierbij van Willem van Oranje (1533–1584) is ondertussen genoeg bekend geworden. Historische feiten die iedereen in de oren klinken, zijn de beeldenstorm van 1566 – die mede aanleiding gaf tot het optreden van Alva (1507–1582) en zijn Raad van Beroerten, door het volk ook "Bloedraad" genoemd, de onverwachte inname van Den Briel door de Watergeuzen in 1572, de Spaanse Furie in 1575, de Pacificatie van Gent in 1576, ... Geleidelijk aan traden meer en meer Hollandse en Zeeuwse steden tot de opstand toe. Vanaf 1576 hadden in tal van steden in het Zuiden, en soms met geweld, de calvinisten het bestuur in handen genomen. Ook die zouden in verzet komen tegen Filips II en zijn landvoogden.

Gent was in dit opzicht toonaangevend tijdens de jaren 1576–1584. Niet zonder reden werd deze stad een tweede Genève genoemd. Het calvinistisch bestuur trad op sommige ogenblikken even gewelddadig op tegen de katholieken, als voorheen de Raad van Beroerten tegen de protestanten. Ook in Antwerpen, Brussel, Mechelen en andere belangrijke steden namen militante hervormers het heft in handen. Hun fanatisme had tot gevolg dat niet alleen de katholieken, maar ook personen die zich in geloofszaken en in de politiek gematigd opstelden, zich bedreigd voelden en aan verweer dachten. Ontevreden katholieke edellieden, vooral in de franssprekende provinciën, begonnen plannen te smeden om de calvinisten te verdrijven. Ze werden de "Malcontenten" genoemd. Hun gezamenlijk streven resulteerde op 6 januari 1579 in een overeenkomst tussen Artezië, Henegouwen en



Frans Hogenberg
(ca. 1540–ca. 1590)
De intrede van Farnese te
Antwerpen op 27 augustus 1585
Prent
Stadsarchief, Antwerpen

De intrede van een vorst in een stad had in de Nederlanden een bijzondere betekenis, omdat dit gepaard ging met de erkenning van wederzijdse rechten tussen de stad en de soeverein. In de loop van de 16e eeuw was dit herhaaldelijk aanleiding geweest tot ongevenaarde renaissance feesten. De intocht van Farnese in het overwonnen Antwerpen verliep uiteraard in mineur en had enerzijds een ander karakter – het was het binnentrekken van een overwinnaar in een bedwongen stad – maar was anderzijds van enorme betekenis omdat met Farnese de koning van Spanje opnieuw als soeverein werd erkend, nadat hij in 1581 door de "acte van verlatinge" van de troon vervallen was verklaard. In de vaak gruwzame geschiedenis van de tachtigjarige oorlog zal het niemand ontgaan dat Farnese als grootmoedig overwinnaar niet overging tot plundering, inbeslag-neming en onmiddellijke verbanning van de tegenstanders en dat hij zodoende niet alleen op militair gebied, maar ook als diplomaat slaagde waar zijn voorgangers hadden gefaald.

25 Als Antorff bekant weit vnd breitt
Belegerit war ein lange zeit,
Viler Stett große gfar gesehen,
Woltt mit der gleichen nott austehen

Ihm Kunig wider sich ergeben,
Gutt priuilegia, vnd leben
Durch den von Parma erhalten bon
Drumb statlich jhnen sie entphon

Mitt seinen Reuter vnd Soldaten
Vnd richten auff jhrs Kunigs wapen
Die Nartion ihm trijumphiren
Der Rhat ihm auch thut jubiliren

Den burgern erhelte ihr freiheit
Jedem erzeig gerechtigkeit
27. Augusti 1585.

Douai: de Unie van Atrecht. Weliswaar werd ondermeer het vertrek van de Spaanse troepen geëist, evenals het herstel van de aloude privilegiën, maar tevens werden het behoud van het katholicisme en de gehoorzaamheid aan de koning van Spanje bevestigd. Weldra zouden ook Luxemburg, Namen en Limburg zich hierbij aansluiten. De Unie van Atrecht kreeg vrijwel onmiddellijk een repliek, op 23 januari 1579 met de Unie van Utrecht, die tot doel had een grote defensiegemeenschap te smeden tegen Spanje. Buiten de gewesten boven de Grote Rivieren (Schelde, Maas en Rijn) – in de eerste plaats Holland en Zeeland – sloten ook niet weinig Zuidnederlandse steden zich aan bij de Unie van Utrecht, onder meer Gent, Ieper, Antwerpen, Brugge, Lier, Breda, Venlo en Mechelen. Dit maakt duidelijk dat toen het grootste deel van de Nederlanden voor de Spaanse kroon dreigde verloren te gaan.

Dit zou veranderen wanneer Filips II in hetzelfde jaar zijn neef Alexander Farnese, hertog van Parma, aanstelde tot landvoogd van de Nederlanden. Reeds enige tijd voordien was deze bekwame veldheer en handig diplomaat als bevelhebber der Spaanse troepen in onze gewesten bedrijvig geweest en had hij een duidelijk inzicht verkregen in de hachelijke toestand. Vanuit de gebieden die door de "Malcontenten" werden gecontroleerd, begon hij met taai doorzettingsvermogen en ook met veel diplomatie de "reconquista" van de Nederlanden. In november 1581 werd Doornik veroverd en in 1582 capituleerde Oudenaarde. In 1583 kwamen een aantal Vlaamse steden en gebieden aan de beurt: Hulst, Sas van Gent, het land van Waas, Veurne, Nieuwpoort, Duinkerken en Aalst. Grote steden liet Farnese voorlopig ongemoeid; hij sloot ze af van hun omgeving en blokkeerde op die manier de toegangswegen langs waar hulp en proviand kon worden aangevoerd.

Deze tactiek wierp vruchten af. Ieper capituleerde op 7 april 1584 en Brugge een goede maand later op 20 mei, nagenoeg zonder bloedvergieten. Gent zou langer standhouden: pas op 17 september gaf de stad zich over, uitgeput en uitgehonderd.

Intussen had Farnese ook een aantal Brabantse steden bedwongen. 's-Hertogenbosch reeds in 1579, Breda, Lier en Ninove in 1580, in 1584 kwamen Herentals en Vilvoorde aan de beurt en in 1585 Brussel en Mechelen. Door al deze veroveringen geraakte Antwerpen vrijwel geïsoleerd.

De belegering begon op 3 juli 1584. Weldra werd over de Schelde een vlotbrug gelegd die toeliet troepen van de ene oever naar de andere over te brengen, maar vooral tot doel had de aanvoer van schepen met versterkingen en levensmiddelen te verhinderen. Op een gegeven ogenblik lieten de belegerden schepen vol met springtuig met het tij stroomafwaarts drijven tegen de brug aan.

De ontploffing sloeg een bres, maar de kans werd verkeken om er schepen doorheen te loodsen die de ingesloten stad konden bevoorraden. Toen bleek dat de voedselvoorraad in korte tijd ontoereikend zou worden, werd besloten onderhandelingen aan te knopen met Alexander Farnese in diens legerkamp te Beveren. Tenslotte werd daar op 17 augustus 1585 de overgave van Antwerpen ondertekend. Voor het stadsbestuur tekende onder meer Filips van Marnix van

Sint-Aldegonde (1540–1598), die als buitenburgemeester speciaal met de verdediging van de stad was belast. Door de capitulatie van Antwerpen beheerste Alexander Farnese het grootste gedeelte van de Nederlanden, meer bepaald het ganse zuidelijke gebied tot aan de Grote Rivieren.

Enkele steden die binnen dit territorium nog in handen van de rebellen waren, zoals Nijmegen, Grave, Megen en Geertruidenberg, werden weldra eveneens tot overgave gedwongen (1585–1589).

Hiermee hield echter de reconquista op. De plannen van Farnese om verder in het Noorden door te stoten werden doorkruist door de ambitieuze wereldpolitiek van Filips II, die aan zijn landvoogd nieuwe taken opdroeg. Vooreerst, de verovering van Engeland, die echter niet plaatsvond wegens de smadelijke nederlaag van de "Invincibile Armada", de onoverwinnelijke Spaanse vloot die door de Engelsen werd gekelderd. Daarna moest Farnese met zijn troepen tussenbeide komen in de Franse godsdienstoorlog tegen Hendrik IV (1553–1610). Tijdens deze militaire operaties, die evenmin succes kenden, stierf hij in 1592.

Door de capitulatie van Antwerpen, het sluitstuk van de reconquista, werd de politieke scheiding der Nederlanden een feit. Verdere veldslagen, belegeringen, veroveringen en heroveringen van steden zouden de grenzen tussen Noord en Zuid weliswaar nog meermaals over en weer schuiven – wat uiteindelijk voordelen opleverde voor de Verenigde Provinciën – maar globaal toch niets meer zou wijzigen aan de toestand die na 1585 was ontstaan. Met uitzondering van de jaren van het Twaalfjarig Bestand (1609–1621), zouden de militaire operaties nog tot 1648 voortduren, het jaar waarin door het afsluiten van de Vrede van Munster (of van Westfalen) de scheiding tenslotte ook "de jure" door Spanje werd erkend.

Jan Wierix
Portret van Filips van Marnix,
baron van Sint-Aldegonde.

1581

Gravure: 129 x 94 mm

Gemonogrammeerd: I.H.W.F.

Opschrift: REPOS AILLEURS 1581

Inventarisnummer: S.H.13:3705

*Prentenkabinet van de Koninklijke
Bibliotheek Albert I, Brussel*

Gemaakt in betere tijden – 1581 –
brengt dit portret één van Farneses
belangrijkste tegenspelers in beeld.
Filips van Marnix, heer van
St.-Aldegonde (1540–1598),
was als buitenburgemeester belast
met de verdediging van Antwerpen.
Hij behoorde tot de leidende adel
in de Zuidelijke Nederlanden en
was één van de vertrouwelingen
van Willem van Oranje. Zijn wapen-
spreuk "Repos ailleurs" getuigt
beter dan welke anekdote van de
rusteloze inzet die deze vooraan-
staande overtuigde calvenist
tekende. Als leider van de
verliezende partij ging hij de
geschiedenis in als een omstreden
strateeg en diplomaat. Als geleerde
en als schrijver van traktaten, zoals
het felle hekeldicht: "De Byencorf
der H. Roomsche Kercke" (1569),
blijft hij één van de markante
figuren uit het culturele leven van
zijn tijd.





DEROITE DU PONT FARNESE

A Alexandre Farnese sauvé du peril par un enseigne
*E*spagnol. *B* du Guast. *C* L'Enseigne. *D* S. Marie. *E*.
*C*ivellan. *F* Navire de feu qui deroute le pont. *G* le Cap-
taine Tuzzi. *H* Navire de feu qui coule à fonds. *I*.
deux navires qui abordent au rivage. *K*. Navires
avec des luminaires. *L*. Le Vicomte de Bruxelles. *M*.
un soldat de la garde d'Alexandre. *N*. S. Philippe.
O. Debris du pont. *P*. Gens qui viennent au secours. *D*
R. d. Hooge fecit.

A El. Cap. Ing. Ledesma. Disp.

Romein de Hooghe (1645–1708)
naar kapitein-ingenieur
J. de Ledesma
De ontploffing van de brug van
Farnese

Prent
Gesigneerd: R.d. Hooge fecit /
El Cap. Ing. Ledesma Disp.
Inventarisnummer: S.II.5249
Prentenkabinet van de Koninklijke
Bibliotheek Albert I, Brussel

Ook voor wie het feit niet zo
daadlijk historisch kan plaats
is de "Brug van Farnese" een
begrip dat uit vroegere
geschiedenissen is bijgebleven.
Het was een erg ingenieuze
vlottende brug over de Schelde die
tot doel had de bevoorrading van
Antwerpen via de bovenloop van
de stroom te verhinderen.
Door een al even ingenieus plan
van de Italiaan Gianbelli wisten de
beleggers met explosieve schepen
de zwaarbewapende brug aan te
varen. De ontploffing die hierop
volgde was spectaculair en dat uit
de geslagen bres uiteindelijk niet
het verhoopde strategisch voordeel
werd gehaald, heeft weinig getornd
aan de populariteit van dit feit.
Beter dan welke kroniek ook
brengt deze prent die dramatische
gebeurtenis in beeld. De explosie
wordt getoond in al haar kracht.
Vooraan ziet men in de ontstane
verwarring Farnese neergeworpen
liggen, ternauwernood ontsnapt
aan de dood.
Midden de bewogen beschrijving
van de explosie kunnen we ons
toch aan de hand van het
ongetroffen gedeelte van de brug
een duidelijk beeld vormen van het
totale uitzicht van deze
strategische legende.



**Hans Vredeman de Vries
(1527–1606)
De reconciliatie of de terugkeer
van Antwerpen onder Filips II
1586**

Olieverf op doek, 155 x 216 cm

*Gesigneerd en gedateerd:
monogram Vriese invent(or),
1586*

*Bovenaan in het midden een
chronogram voor 1586: GLORIA
IN SVPREMIS DEO / ET INTERNA
PAX VIVENTIBVS DE BONA
VOLVNTATE
PSALM 85*

*(Eer aan God, de Allerhoogste,
en innerlijke vrede aan de
levenden van goede wil)
Verder opschriften die de
allegorische betekenis van de
verschillende figuren belichten.*

*Inventarisnummer: KHM 45 1320
Stadsarchief, Antwerpen*

In een nogal omslachtige allegorische taal, wordt de terugkeer van de stad Antwerpen onder het Spaans bewind in beeld gebracht. Op de trappen van een fictief renaissance paleis overhandigt Farnese het stadswapen aan Filips II. De veldheer wordt gelauwerd door de Wijsheid en Vooruitzending (gekleed als Athene) en gevolgd door een krijger die de Matigheid voorstelt. De vorst wordt gelauwerd door de Rede en de Goedertierendheid. Nederigheid draagt zijn sleep. Vooraan op de trappen knielen Gehoorzaamheid en Trouw. Op het schilderij achter deze groep staat Concordia – de Eendracht – centraal in het licht van Psalm 85. Vrede en Rechtvaardigheid hebben er zich verenigd, terwijl links en rechts vooraan zoals de psalm het bezingt de os en de leeuw, de wolf en het lam broederlijk naast elkaar leven.

In de nissen staan Sterkte en Volharding. Links in de galerij verzekert de vorst door goede regering, voorspoed en welvaart in de stad. De druk bevaren Schelde op de achtergrond en de handel en nering in de stad zijn er de vruchten van.

Links vooraan nemen de vijanden van dit regime de wijk: Tyranis Vis (de Ondeugd van de Dwingelandij) voorgesteld als kindermoordenaar; Proprium Commodium (Eigenbelang) vlucht met hebben en houden; Discordia (de Tweedracht) en Juvenile Consilium (Onrijp Beraad) behoren ook tot de groep.

Voor ons komt dit schilderij met zijn vele toespelingen over als nogal zwaar op de hand, maar in de tijd waarin het ontstond, sprak het ondubbelzinnige taal.

Hans Vredeman de Vries, verwierf vooral faam als ontwerper van modelboeken voor architectuur, tuinaanleg, meubels, ornamenten en dergelijke meer.

Hij werkte als schilder, ingenieur en cartograaf in officiële stadsdienst.

Tot de voorwaarden die Farnese oplegde aan de steden die hij in zijn greep kreeg, behoorde telkens de bepaling dat aan de protestanten gedurende enkele jaren de tijd werd vergund om zich te bekeren tot het katholicisme. Indien ze dat niet wensten te doen, moesten ze het land verlaten, na tevoren hun goederen vrijelijk te hebben verkocht. Deze werden dus ditmaal niet in beslag genomen, zoals vroeger herhaaldelijk was gebeurd. Intussen werden de protestanten ook niet lastig gevallen, tenzij hun optreden in het openbaar daar aanleiding toe zou geven. Meestal kregen ze twee jaar de tijd, hetzij om zich te "reconciliëren", hetzij om het land te verlaten. Alleen in Antwerpen werd de termijn op vier jaar gebracht. De keuze waarvoor de protestanten aldus werden geplaatst, heeft aanleiding gegeven tot een laatste en ditmaal massale emigratiegolf vanuit de Zuidelijke Nederlanden.

Reeds voorheen hadden de omstandigheden tot uitwijking aangezet. Van 1566 af hadden, wegens Alva's repressie tegen beeldenstormers en manifeste hervormingsgezinden, reeds heel wat personen het land verlaten. Om economische, religieuze en politieke redenen vonden daarna nog herhaaldelijk uitwijkingen plaats, evenwel nooit zo massaal als nu het geval werd. Nog vóór de intrede van Farnese te Antwerpen op 27 augustus 1585 hadden reeds een honderdtal gezinnen van hervormden de stad verlaten. De grote landverhuizing greep echter daarna plaats. Historici hebben berekend dat, terwijl tussen 1578 en 1585 ongeveer 8.000 Antwerpenaars de stad hadden verlaten, nu zowat 40.000 ingezetenen emigreerden. Dit komt overeen met nagenoeg de helft van de totale bevolking die in 1585 door Marnix van Sint-Aldegonde nog op iets meer dan 80.000 werd geraamd. Het waren tussen 1585 en 1589 niet enkel calvinisten, lutheranen en doopsgezinden die de wijk namen, maar ook katholieken die het om economische redenen veiliger achtten hun bedrijvigheid elders uit te oefenen. Hoe overweldigend de immigratie van Antwerpenaren in het Noorden moet geweest zijn, kunnen wij afleiden uit wat Jacques della Faille in 1596 schreef: "Dit is Antwerpen zelf, dat in Amsterdam is veranderd". Men heeft ook vastgesteld dat in 1622 de immigranten uit de Zuidelijke Nederlanden en hun rechtstreekse afstammelingen één derde van het aantal bewoners in Amsterdam uitmaakten.

Nu bevonden zich onder de immigranten, ook reeds vóór de val van Antwerpen, heel wat kunstenaars.

Wij zijn hierover thans goed ingelicht dank zij een aantal merkwaardige publikaties van dr. Jan Briels.

Zoals Carel van Mander (1548–1606) uit Meulebeke, die zelf in 1583 te Haarlem zijn intrek nam, het formuleerde, hebben toen inderdaad veel kunstenaars, "om de wreetheit van den constvyandigen Mars te wycken", have en goed verlaten om zich vooral in de Noordelijke Nederlanden te vestigen.

Daar hebben zij, of hun kinderen, tot de grote bloei van de kunsten in de Noordelijke Nederlanden bijgedragen.

Sommige grote figuren waren inderdaad kinderen van immigranten. Zo bijvoorbeeld Frans Hals (1582/83–1666) die in Antwerpen werd geboren en vóór 1591 met zijn ouders naar het Noorden emigreerde. Hij genoot zijn opleiding bij Carel van Mander in Haarlem en schilderde daar de

portretten die hem later beroemd maakten. Ook de landschapschilder en graveur Hercules Seghers (1589/90–ca. 1638) was de zoon van een emigrant en leerling van een ander uitgeweken kunstenaar, Gillis van Coninxlo (1544–1607). Die had Antwerpen verlaten in 1585 en zich uiteindelijk in Amsterdam gevestigd. In 1609 maakten Vlamingen de meerderheid uit van de kunstenaars, werkzaam in Amsterdam.

Voor de Zuidelijke Nederlanden betekende deze emigratiegolf een onbetwistbaar verlies, een "brain drain" die het Noorden in menig opzicht – en niet alleen op artistiek gebied – ten goede is gekomen.



Wolfgang de Smet († vóór 1713)
Binnenaanzicht van de Sint-Pieterskerk te Leuven

1667
Olieverf op doek, 169 x 226 cm
Gesigneerd en gedateerd: A°1667.
 Gheschildert door Wolfgangus de Smet, WDS.
Stedelijk museum, Leuven

Dit schilderij dateert uit de tweede helft van de 17e eeuw maar is nog volledig in de traditie van Pieter Neefs de Oude geschilderd met een lichtinval die zich op de vele details van het interieur versnipperd. Wat de aankleding van het interieur betreft, is het duidelijk dat de contrareformatorische opvattingen, die na 1585 ingang vonden, verder werden doorgezet. Opvallend is wel hoe bij de ornamenten van de altaren en kapellen de volbarokke stijlelementen de laat-renaissancistische hebben verdrongen. Het doksaal in gotische stijl herinnert eraan dat de beeldenstorm niet overal even hevig woedde en de Contrareformatie oude traditionele waarden wist te integreren. Over de schilder Wolfgang de Smet is weinig of niets geweten; hij was vermoedelijk in Leuven werkzaam waar in 1713 zijn echtgenote als weduwe en eigenares van een paar huizen wordt vermeld.

Dit kerkinterieur is nagenoeg het enige wat we van hem hebben bewaard. In de jaargang 1983 (p. 84) bracht OKV een kleurenreproductie van dit werk.



**Pieter Neeffs de Oude
(ca. 1578–1656/61)
Interieur van de kathedraal van
Antwerpen**

*Olieverf op paneel, 59 x 84 cm
Gesigneerd: PEETER NEEFS
Catalogusnummer: 322
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel*

Dit kleine schilderij van het interieur van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal geeft een goed beeld van een katholieke kerk na de reconciliatie. De kerk baadt in een helder licht, doordat de meeste loodglasramen tijdens de beeldenstorm werden vernietigd en door klaar glas zijn vervangen. De nieuwe gilde-altaren in renaissance stijl nemen de plaats in van deze die in 1566 werden beschadigd of afgevoerd tijdens het calvinistisch bewind. Ze staan tegen de pilaren in een kleine omheining, een tuin. Deze altaren zijn thans verdwenen, maar de schilderijen zijn in heel wat gevallen nu nog aan te wijzen. De meeste hangen thans in het Koninklijk Museum te Antwerpen. Achteraan ziet men dat het hoogkoor van de rest van de kerk is afgeschermd door een doksaal. In het middenschip zijn, hoog aan de zuilen, heiligenbeelden aangebracht: de Heilige Maagd (vooraan rechts) en de apostelen (vooraan links) herkent men de Heilige Petrus).

De vloer is grotendeels geplaveid met grafzerken; maar er zijn ook monumentale epitafen of grafgedenktekens aangebracht aan de pilaren in de zijbeuken. De Sacramentsprocessie vooraan en de misviering, verderop bij één van de altaren, herinneren eraan dat de Heilige Eucharistie de centrale plaats inneemt in de Kerk. Maar haar feestelijke tooi heeft de kathedraal op de eerste plaats te danken aan de positieve houding t.o.v. de heiligenverering die de roomse Kerk, na het Concilie van Trente, bevestigde. Rechts vooraan wordt in de armenbank liefdadigheid beoefend. Volgens het Roomse standpunt draagt dit in een belangrijke mate bij tot het zieleheil en past derhalve ook in de kerk. Dat de woorddienst bij dit alles een belangrijke, maar ondergeschikte rol speelt, zou men kunnen afleiden uit de lege preekstoel rechts in de zijbeuk. Pieter Neeffs de Oude was werkzaam te Antwerpen en

gespecialiseerd in het schilderen van dergelijke kerkinterieurs. Van de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekerk zijn er meer bekend van zijn hand. Zoals bij Hendrik van Steenwijck (ca. 1580–ca. 1649) vóór hem, is zijn stijl toegespitst op het weergeven van de architectuur van het gebouw, dat hij in een perspectief zo overzichtelijk mogelijk tracht te vatten. De figuren zijn vaak door andere meesters ingevuld.

Men mag zich evenwel niet blind staren op dit negatieve saldo voor het Zuiden, want met de herovering door Alexander Farnese werden ook daar mogelijkheden geschapen tot een artistieke heropbloei. Onder de capitulatievoorwaarden van Farnese komt namelijk bij elke heroverde stad eveneens de bepaling voor dat de kerken moeten worden hersteld ten behoeve van de katholieke eredienst, de enige die voortaan werd toegelaten. Na de troebelen bevonden deze gebouwen zich echter meestal in een zeer bedenkelijke toestand. Sommige, waarvan met de opbouw eerst omstreeks het begin van de 16e eeuw werd gestart, waren onvoltooid gebleven. Andere waren beschadigd en uit nagenoeg alle kerken waren de altaren verwijderd. De kathedraal van Antwerpen bijvoorbeeld werd in 1581 onder het calvinistisch bewind leeggehaald, hetgeen niet zonder schade verliep voor het gebouw. Ze moet er volkomen kaal hebben uitgezien toen daar op 20 augustus 1585, enkele dagen na de capitulatie, een Te Deum werd gezongen. Het was dan ook duidelijk dat het een hele opgave zou worden om ze opnieuw volledig voor de katholieke eredienst geschikt te maken. Nochtans moest aan deze capitulatievoorwaarden worden voldaan. Reeds op 9 september 1585, d.w.z. vrijwel onmiddellijk na de installatie van het nieuwe stadsbestuur dat het hervormingsgezinde verving, werd daartoe een verordening uitgevaardigd. Alle gilden en ambachten werden ertoe verplicht hun altaren te herstellen of wanneer deze vernield waren, nieuwe op te richten. Deze maatregel is van verstrekkende betekenis geweest. Hij heeft inderdaad tot gevolg gehad dat nog tot diep in de 17e eeuw, nagenoeg jaar na jaar, nieuwe altaren werden opgetrokken, telkens voorzien van kunstwerken. En dit niet alleen in de kathedraal, maar ook in parochiekerken zoals Sint-Andries, Sint-Jacobs en Sint-Joris, waar eveneens sommige gilden een eigen kapel bezaten. Slechts enkele gilden en ambachten hebben die verordening vrijwel onmiddellijk uitgevoerd. Na de troebele tijden die men had doorgemaakt, beschikten de meeste echter niet over de nodige gelden om daar meteen werk van te maken. Meestal hebben ze voorlopige altaren gebouwd, die ze dan later door definitieve hebben vervangen. Ze hebben zich dus met bescheiden middelen beholpen in afwachting dat ze beter bij kas waren. Dit verklaart bijvoorbeeld waarom eerst in 1611 de Kolveniersgilde aanstalten heeft gemaakt om een altaar op te richten. Voor het altaarstuk hebben de dekens zich toen tot Pieter Paul Rubens (1577–1640) gewend, die voor hen het drieluik met de *Kruisafneming* heeft geschilderd, dat wij thans nog in de kathedraal kunnen bewonderen. Aan de hand van dit ene voorbeeld kunnen wij vaststellen dat de verordening van 9 september 1585 nog gedurende lange tijd werd opgevolgd. Maar ook de kerkbesturen – kathedraalkapittels en kerkmeesters, die onder meer voor het hoofdaltaar moesten zorgen – konden of wilden niet ten achter blijven bij de inspanningen die de gilden en ambachten zich getroostten. Maar ook hier maakte de financiële toestand het vaak onmogelijk de voorgenomen plannen onmiddellijk uit te voeren. Zo heeft het bijvoorbeeld tot 1624 geduurd eer het hoofdaltaar in Sint-Baafs te Gent was voltooid en tot 1626 vooraleer Rubens' *Hemelvaart van Maria* op dat van de kathedraal van Antwerpen zou prijken. Intussen zou een andere belangrijke gebeurtenis dit herstel bevorderen: het Twaalfjarig Bestand dat op 9 april 1609 op

het Antwerpse stadhuis werd geproclameerd. Deze wapenstilstand gaf vrijwel onmiddellijk aanleiding tot een heropleving van de economische bedrijvigheid in de Zuidelijke Nederlanden, hetgeen ook het kunstleven ten goede kwam. Wij stellen vast dat eerst van dan af voorgoed een aanvang werd gemaakt met het herstel en met de voltooiing van talloze kerkgebouwen. Tevens begonnen nieuwe kloosterorden, zoals bijvoorbeeld de jezuïeten, die zich tot dusver van kleine kapellen hadden bediend, nu ook nieuwe kerken op te richten. Denk hierbij maar aan de prachtige Sint-Carolus-Borromeuskerk in Antwerpen, waarvan de eerste steen in 1615 werd gelegd en die in 1621 was voltooid (zie ook O.K.V. 1982, blz. 86–87). Ook al die kerken dienden van kunstwerken te worden voorzien. Kortom, door het ingaan van het bestand werd eindelijk een klimaat van rust en voorspoed geschapen, waarvan de economie en bijgevolg ook het kunstleven profiteerden. Het lijkt wel alsof men op dit gunstig teken had gewacht vooraleer grote en kostbare projecten uit te voeren.

Ook Pieter Paul Rubens (1577–1640) moet die gunstige wending hebben voorzien. Einde 1608 keerde hij uit Italië naar Antwerpen terug, op een ogenblik dat de vredesonderhandelingen reeds op gang waren gekomen. Uit een brief van april 1609 aan een vriend in Rome blijkt duidelijk de verwachting die hij koesterde omtrent de heropbloei van onze gewesten. Voor hem was die één van de voornaamste beweegredenen om niet meer naar Italië terug te keren, maar zich definitief in Antwerpen te vestigen. Hij kwam ook niet bedrogen uit.

Kort na het afsluiten van het Twaalfjarig Bestand kreeg hij van het kerkbestuur van Sint-Walburgis te Antwerpen de opdracht tot het schilderen van het grote drieluik voor hun hoofdaltaar: *De kruisoprichting*, thans in de kathedraal bewaard, dat hij in 1610 voltooide. Een jaar later schilderde hij *De kruisafneming* (1611–1614) voor de kolveniersgilde. Dan zijn er tientallen opdrachten voor altaarstukken gevolgd, niet alleen voor Antwerpse kerken maar onder andere ook in Brussel, Rijsel, Lier, Kamerijk en Sint-Omaars. De altaarstukken uit de eerste tien jaar na Rubens' terugkeer uit Italië hebben het hem mogelijk gemaakt in eigen land "prins der schilders" te worden, zoals de Britse gezant in Den Haag hem reeds in 1618 noemde. Ze hebben ook zijn roem tot ver in het buitenland verspreid. Wanneer van 1622 af achtereenvolgens de koningin-moeder van Frankrijk en de koningen van Spanje en Engeland op hem een beroep doen, krijgt hij de titel "schilder der vorsten".

Het is zonder meer duidelijk dat de verordening van 9 september 1585 de grondslagen heeft gelegd voor de hernieuwde artistieke bedrijvigheid in de Zuidelijke Nederlanden en daarmee tevens tot de luister van de latere 17e-eeuwse barok. Bovendien werd aan Rubens de mogelijkheid geboden om als schilder van imposante godsdienstige taferelen de volle maat van zijn artistieke scheppingskracht te ontplooien. Zoals bekend volgden veel Vlaamse schilders in zijn kielzog en hebben zij eveneens een massa bestellingen uitgevoerd. De artistieke inspanningen in de Antwerpse kerken golden als voorbeeld voor tal van kleinere steden en gemeenten die in de loop van de 17e eeuw en zelfs nog in de 18e eeuw kunstenaars tientallen opdrachten voor hun kerken lieten uitvoeren.



**Hendrik Cornelisz. van Vliet
(1611/12–1675)
Binnenaanzicht van de
Sint-Bavokerk te Haarlem**

1654
Olieverf op paneel, 35,5 x 26,5 cm
Gesigneerd en gedateerd:
H. van Vliet 1654
Inventarisnummer: Sm.875
Museum Ridder Smidt van Gelder,
Antwerpen

De schilder heeft bij de behandeling van zijn onderwerp meer aandacht besteed aan de ruimtewerking dan aan de precieze weergave van de architectuur. Hiertoe heeft hij zich naast een gezochte perspectief, bijzonder toegelegd op de weergave van een bindend licht dat effectvol over de architecturale elementen verglijdt en zo de ruimte tot een eenheid bindt. Het typische kale kerkinterieur uit het Noorden leende zich ongetwijfeld beter tot een dergelijke benadering van het onderwerp dan de druk gestoffeerde kerken uit het katholieke Zuiden. Van Vliet is een Delfts meester die gewerkt heeft in de stijl van Emmanuel de Witte.



**Emmanuel de Witte (1617–1692)
Binnenaanzicht van de Oude
Kerk te Delft**

ca. 1650
Olieverf op paneel, 65 x 52,5 cm
Gesigneerd: Emmanuel de Witte
Catalogusnummer: 500
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Niemand heeft zo treffend de sfeer van een hervormde kerk in beeld gebracht als Emmanuel de Witte. De ruimte van het kerkinterieur is bijna een voorwendsel geworden voor de uiterst gevoelige weergave van de lichtwerking. Wat niet belet dat de architectonische elementen aandachtig geobserveerd zijn en op virtueuze manier waarheidsgetrouw worden weergegeven. De figuren zijn levendig en uitstekend geïntegreerd in de monumentale omgeving. De bedrijvigheid rond het pas gedolven graf zorgt voor een realistische noot. Ook hier heeft de schilder niet getracht een overzicht te bieden van de ganse binnenruimte. Via een gekunstelde perspectief biedt hij een gezicht op het praalgraf van Piet Heyn, een zeldzame inbreuk op de gebruikelijke soberheid in de Noordnederlandse kerk en dat ter ere van één van die nationale helden die de jonge republiek hadden grootgemaakt.

Isaak van Nিকেle
(ca. 1640–1703)
Interieur van de Bavokerk te Haarlem

Olieverf op paneel, 52 x 73 cm
Gesigmeerd: Isaak van Nিকেle
Catalogusnummer: 331
Koninklijke Musea voor Schone
Kunsten van België, Brussel

Ook hier wordt het binnenaanzicht van een gotisch kerkgebouw getoond met een perspectief op het middenschip.

Vergeleken met het schilderij van Pieter Neeffs (de kathedraal van Antwerpen) laat dit interieur een kale indruk na.

Behalve de kansel en het sober uitgewerkte gestoelte eromheen, voorzien van monumentale laaghangende luchters, is de kerk bijna geheel ontdaan van alle verdere meubilair en ornamentiek. De ruitvormige graftekens, de Obiits, die hier en daar op de witgepleisterde pilaren en wanden prijken, lijken dit nog te accentueren. Vooraan rechts ziet men boven de pijler de basis van het orgel, dat bij het zingen van de psalmen een belangrijke plaats bekleedde in de eredienst van de Reformatie.

Het is ook geen toeval dat hier een gezicht vanuit het hoogkoor wordt geboden. Omwille van de woorddienst staat in een hervormde kerk de kansel centraal. Het priesterkoor verloor zijn functie, die het in de roomse kerken behield. Onder de calvinistische regimes vóór de reconciliatie boden ook de meeste aan de erediensten voorbehouden kerken in de Zuidelijke Nederlanden een dergelijke aanblik. De vergelijking van beide interieurs illustreert dan ook treffend hoe bepalend de scheiding van Noord en Zuid heeft gewerkt op het stijlgevoel in de kerkelijke kunst. Isaak van Nিকেle was een Haarlems schilder en graveur, gespecialiseerd in kerkinterieurs. Hij werd sterk beïnvloed door Pieter Saenredam (1597–1665). Zijn delicate en elegante schilderstijl leent zich uitstekend tot het weergeven van de lichtwerking binnen de ijle ruimte van het Noordnederlands kerkinterieur.



**Toegeschreven aan
Frans (I) Francken de Oude
(1542–1616)
De triptiek van het smeden-
ambacht**

1588

*Olieverf op paneel,
middenpaneel: 250 x 188 cm,
luiken: 260 x 88 cm
en 160 x 89 cm*

Gedateerd: 1588

*Catalogusnummer: 576-580
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen*

De smeden waren één van de eerste gilden die de oproep van de overheid beantwoordden om opnieuw hun altaar op te richten. Eerst was er sprake om dit te doen in de Burchtkerk, Sint-Walburgis, maar uiteindelijk ging de keuze naar de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal. Het werd een altaarstuk in de traditionele vorm met deuren, die aan de buitenkant in grisaille waren beschilderd, en met een predella.

Het programma van de iconografie was volledig gewijd aan de patroon van het gilde: Sint-Elooi. Deze heilige leefde in de zevende eeuw onder koning Clotarius en koning Dagobert. Hij begon, zo wil de legende, als hoefsmid, werd later koninklijk edelsmid, vervolgens priester en bisschop van Noyon. Hij stierf, na een leven vol toewijding aan het roomse geloof, ca. 660 een natuurlijke dood. Hij was een belijder, d.i. iemand

die door zijn voorbeeldige levenswandel de heiligheid verwierf. Dit in tegenstelling tot de martelaren die voor hun geloof moesten sterven.

De Contrareformatie hechte een bijzonder belang aan de belijders en het is dan ook geen toeval dat het centrale paneel de heilige voorstelt terwijl hij – als bisschop – het geloof verkondigt. Deze voorstelling biedt het voordeel dat de schenkers van het altaarstuk zich als toehoorders konden laten portretteren. De kerkruijmt met het verhoogde koor refereert duidelijk naar de Antwerpse Sint-Walburgiskerk, waar van oudsher een bijzondere verering voor Sint-Elooi ingang had gevonden. Op de zijluiken staan de wondere daden van de heilige opvallend sober uitgebeeld: het zijn veeleer werken van barmhartigheid dan opzienbarende mirakels. Links bezoekt en voedt hij gevangenen; rechts geneest hij een zieke, op de achtergrond ziet men hem een gehangene begraven (volgens de legende wekte hij hem tot leven!). Op de buitenzijden van de luiken zien we hem, links werkzaam als smid en wordt hij, rechts tot bisschop gemijterd. Deze sobere benadering van het heiligenleven, typeert de wijze waarop de kritiek van de Reformatie in de voorstelling werd verwerkt, dit in de geest van de Contrareformatie.







**Ambrosius Francken
(1544–1618)
De marteling van de HH.
Crispinus en Crispinianus
1589**

*Olieverf op paneel, 269 x 217 cm
Catalogusnummer: 145
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen*

Dit schilderij vormde oorspronkelijk het midden van de triptiek van de schoenmakers, die hun altaar in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal deelden met de huidevetters.

De zijluiken, die momenteel in de sacristij van de Sint-Caroluskerk worden bewaard, stellen eveneens scènes voor uit de marteling van beide heiligen.

Crispinus en Crispinianus waren schoenmakers. Ze werkten voor de armen en verkondigden het geloof tot ze door de prefect Rictovarius werden aangehouden en, na uitputtende foltering, ter dood gebracht.

Voor de uitbeelding van dit gebeuren volgde de schilder de "Legenda Aurea" van Jacob van Voragine, een sinds de middeleeuwen erg populair en nogal fantasierijk boek over heiligenlevens.

In zeker opzicht is dit ongewoon voor een altaarstuk uit de tijd van de Contrareformatie. Na het concilie van Trente werd in roomse kringen, o.m. door Molanus, erop aangedrongen bij het uitbeelden van heiligenlevens de al te fantasierijke passages uit de "Legenda Aurea" terzijde te laten. Dat de schoenmakers zich hier niet aan deze richtlijn hielden, illustreert hoe populair bepaalde

traditionele themata waren. Crispinus en Crispinianus werden – volgens de legende – o.m. met elsen gepijnigd, die onder hun nagels werden gepriemd, en ook gedeeltelijk gevild. Iconografisch biedt dit de gelegenheid om de werktuigen van het ambacht centraal te stellen. De voorstelling wijdt overigens uitvoerig uit over het martelingsverhaal en toont hoe de werktuigen van de foltering zich op wonderbare wijze tegen de beulen keren; wat paniek veroorzaakt. Op de achtergrond tracht men de heiligen te verdrinken. Verder ziet men hoe ze beiden God blijven aanroepen, terwijl ze in een bad kokende olie en vervolgens in een bad kokend lood gedompeld worden en hoe daarbij een spat kokend lood hun vervolger Rictovarius verblindt. Het verhaal werd op monumentale wijze uitgewerkt naar het voorbeeld van de zogenaamde Italiaanse maniëristen. De nadruk ligt op de menselijke handeling en het decor blijft daarbij ondergeschikt.

Deze stijlevolutie was eerder in de jaren vijftig en zestig door Frans Floris (1510–1570) geïntroduceerd en door de volgende generatie, waaronder heel wat leerlingen van Floris, doorgedreven.

De bestellingen die na 1585 volgden, speelden daarbij een aanzienlijke rol.

De gebroeders Francken behoorden tot de meest gevraagde schilders uit die tijd. Hun bijdrage in het proces van de "veraltaring" der kerken, zoals F. Prins het heeft genoemd, is dan ook aanzienlijk.



Maarten de Vos (1531–1603)

De onthoofding van de H. Jacobus de Meerdere

1594

*Olieverf op paneel, 235 x 247 cm
Sint-Jacobskerk, Antwerpen*

Dit schilderij dat thans in de Sint-Janskapel hangt was oorspronkelijk bestemd voor het hoogaltaar van de Antwerpse Sint-Jacobskerk. De plannen voor een nieuw hoogaltaar gingen terug tot 1570, maar het duurde tot 1593-94 eer men er gestalte kon aan geven. Het paneel maakt deel uit van een triptiek, maar de luiken werden pas in 1609 door Ambrosius Francken beschilderd: een procedure die, omwille van de kosten, al eens meer werd gevolgd. Centraal staat het martelaarschap van de Heilige Jacobus, de patroonheilige van de kerk. Hij was één van de apostelen en nam, naast zijn broer de Heilige Johannes en de Heilige Petrus, een bevoorrechte plaats in onder de twaalf. Hij werd in het jaar 44 op last van Herodes Agrippa I gehalsrecht. Het is dit feit dat de

kunstenaar op dramatische wijze in beeld heeft gebracht. In de menigte die getuige is van het gebeuren, zijn verscheidene portretten van schenkers opgenomen. Links achteraan is de roeping van de apostel bij het meer van Genesareth te zien. In het midden op de achtergrond is de apostel met Petrus en Johannes getuige van de transfiguratie. Uit de compositie blijkt duidelijk dat het schilderij een verhoogd middenstuk moet hebben gehad waarop Christus in de heerlijkheid van de transfiguratie was afgebeeld, in het bijzijn van Mozes en Elias en overschaduwd door een wolk, waaruit Gods stem weerklonk: "Dit is mijn welbemende zoon in wie ik mijn behagen heb gesteld".

Het is niet onbelangrijk voor de iconografie van een hoogaltaar dat Christus centraal stond.

Het schilderij moet om een of andere reden in latere tijd zijn afgezaagd.

Maarten de Vos was één van de meest succesrijke schilders uit de tweede helft van de 16e eeuw. Hij ging in de leer bij Tintoretto

(1518–1594) in Venetië en nam bij zijn terugkeer de rol over die voorheen Frans Floris in de Antwerpse Schilderschool had gespeeld. Hij was een vindingrijk artiest met een bijzonder rijk en picturaal palet. De Vos stond genoteerd als een overtuigd lutheraan. Na 1585 blijkt hij zich met de roomse kerk te hebben verzoend. Hij bleef te Antwerpen en schilderde nog heel wat altaarstukken in het licht van de reconciliatie.

De grote artistieke bedrijvigheid werd ook beïnvloed door de (althans ten dele) nieuwe opvattingen over kerkelijke kunst, die eerst na de herovering van Antwerpen in de Zuidelijke Nederlanden algemeen ingang vonden. Tijdens zijn 25e en laatste sessie op 3 en 4 december 1563 had het Concilie van Trente een decreet geformuleerd i.v.m. de beeldenverering. Verwijzend naar het tweede Concilie van Nicea in 787, werd enerzijds ten overstaan van het protestantisme het geoorloofde van de beeldenverering (evenwel *niet aanbidding*) bevestigd. Anderzijds werd in algemene termen bepaald wat als niet passend kon worden beschouwd in een kerkgebouw. Hierbij werd rekening gehouden met de uitwassen van de laat-middeleeuwse volksdevotie en met het heidens element in de verfijnde kunst van de renaissance.

Deze bepalingen werden in 1570 hernomen en nader gepreciseerd in de besluiten van de eerste Provinciale Synode van de kerkprovincie Mechelen, waarvan de nederlandstalige bisdommen in de Zuidelijke Nederlanden deel uitmaakten. Deze kerkvergadering schreef namelijk voor dat, bij toepassing van het decreet van het Concilie van Trente, uit de kerken en andere heilige plaatsen afbeeldingen van goden, saters, faunen, sirenen, hermen en nimfen moesten worden verwijderd, "evenals wellustige en drieste figuren en andere die, wegens hun schaamteloze naaktheid of anderszins obscene zijn, of met bijgeloof te maken hebben". Voortaan mochten in de kerken geen nieuwe kunstwerken worden geplaatst, tenzij met de goedkeuring van de bisschop, die ook tijdens zijn visitaties van de parochies van zijn bisdom zal doen "verbeteren" of laten wegnemen wat daarin niet toelaatbaar is.

In hetzelfde jaar 1570 publiceerde de theoloog Joannes van der Meulen of Molanus (1533–1585) te Leuven zijn "De Picturis et Imaginibus Sacris". Hierin toetste hij hoofdzakelijk de kunst van zijn tijd in de Zuidelijke Nederlanden aan de voorschriften en aan de geest van Trente. Hij verdedigde de beeldenverering in overeenstemming met de lijn van de traditie die door het Concilie werd bevestigd, maar oefende ook strenge kritiek uit op provocatieve naakten en profane motieven. Verder maande hij tot voorzichtigheid aan wat het uitbeelden van apocriefe (historisch onbetrouwbare) elementen en vrome legenden betreft. Hij zag wel in dat de kunstenaar niet anders kan dan een beroep doen op zijn verbeelding om bepaalde episodes uit de schrift in beeld te brengen. Die gefantaseerde toevoegingen kon hij dan ook wel aanvaarden, maar ze mochten niet in strijd zijn met de evangelietekst zelf of de aandacht afleiden van het essentiële. De uitbeelding van sommige legendarische heiligenlevens verwierp hij, andere raadde hij eerder af; en tenslotte was hij dan weer tolerant wanneer ze op een vrome traditie konden bogen en niet al te buitenissig voorkwamen.

Men kan zich afvragen of de nieuwe, door de Contra-reformatie geïnspireerde voorschriften in de moeilijke tijd na 1570 wel onmiddellijk werden toegepast. Het lijkt echter geen twijfel dat dit na 1585 beslist het geval was. Uit documenten blijkt inderdaad dat "visitatores", bisschoppen of dekens, terdege kunstwerken of bepaalde gedeelten ervan

noteerden die niet aan de voorschriften beantwoordden en in dit verband ook maatregelen hebben aanbevolen. Anderzijds vernemen wij dat ontwerpen aan de bisschop werden voorgelegd en ook dat geestelijken eerst in het atelier van de kunstenaar een kijkje gingen nemen, vooraleer toelating te geven tot het plaatsen van het altaarstuk. In 1607 achtte de derde Provinciale Synode van Mechelen het nodig te herinneren aan de voorschriften van 1570. Ook werd nog één bepaling daaraan toegevoegd, namelijk dat geen "levende personen" op het centrale paneel van een drieluik mochten worden afgebeeld. Ongetwijfeld werden hier bedoeld: opvallend "portretmatige" afbeeldingen van tijdgenoten, opdrachtgevers, gilde- en ambachtsdekens, ... die inderdaad tevoren herhaaldelijk op een nogal opzichtige wijze aan het godsdienstige tafereel werden toegevoegd. Tenslotte werd in 1610, op de derde Diocesane Synode van Antwerpen voorgeschreven dat voortaan tenminste op het centrale paneel van een drieluik uitsluitend de Christusfiguur of een onderwerp uit het Nieuwe Testament zou worden uitgebeeld. Dit betekende de juridische bekrachtiging van een aanbeveling die de geestelijkheid reeds sedert verschillende jaren getracht had ingang te doen vinden.

Opmerkelijk is ook dat reeds vier jaar na de beeldenstorm van 1566, Johannes Molanus opmerkte dat, zowel te Antwerpen als elders, de vernielde retabels, die hoofdzakelijk gebeeldhouwd waren, vervangen werden door geschilderde drielijken. Die trend zette zich na 1585 voort. De formaten van deze triptieken zouden geleidelijk groter worden. Met de eerste grote Antwerpse opdrachten van Rubens namen ze omstreeks 1610 zelfs monumentale afmetingen aan. Ongetwijfeld beantwoordde deze groot-schaligheid aan de aanleg van de kunstenaar voor een imposante vormgeving, ze was evenwel ook in overeenstemming met de desiderata van de Heilige Carolus Borromeus (1538–1584). In zijn "Instructiones" voor de kerkfabrieken uit 1572 had hij aanbevolen dat uit eerbied voor de Eucharistie, de gelovigen bij het betreden van het kerkgebouw terstond moesten worden aangetrokken tot het hoofdaltaar waarop voortaan het tabernakel werd geplaatst. Ongetwijfeld was de geestelijkheid in de Zuidelijke Nederlanden vertrouwd met de geschriften van de grote Milanese bisschop en hebben ze ook zijn opvattingen in de praktijk willen omzetten.

Wanneer wij nu nagaan welke onderwerpen bij voorkeur op die grote triptieken in de periode ca. 1584–1610 werden uitgebeeld, dan vallen vooreerst de talrijke taferelen uit heiligenlevens op. Dit ondanks het voorbehoud dat Molanus en andere contrareformatorische theoretici hadden gemaakt tegen het historisch onbetrouwbaar en eerder legendarisch karakter van vele "vitae", waaruit de onderwerpen werden geput. Dergelijke uitbeeldingen kwamen zoveel voor omdat de gilden en ambachten er prijs op stelden dat, zoals voorheen, hun blazoenen en patroonheiligen op hun altaren zouden prijken opdat ze voor iedereen herkenbaar werden. Zo lieten de Antwerpse smeden door Ambrosius Francken (1544–1618) taferelen schilderen uit de legende van hun patroon, de Heilige Eligius.

Het schilderij werd in 1587 voltooid en is thans bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Voor vele heiligen was hun marteldood het hoogtepunt van hun deugdzaam leven. Vandaar ook dat veel martelingen werden uitgebeeld. Eén van de meest gruwelijke is ongetwijfeld *De marteling van de heiligen Crispinus en Crispinianus* (thans in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen), na 1587 geschilderd in opdracht van het ambacht van de schoenmakers, eveneens door Ambrosius Francken. Dergelijke ijzingwekkende scènes hadden tot doel de gelovigen te stichten. De heiligen werden er inderdaad op afgebeeld als na te volgen voorbeelden van onschuld, edelmoedigheid, standvastigheid, godsvertrouwen en geloof, beleden tot de marteldood toe. Het was ook in die zin dat één van de grote figuren van de Contrareformatie, kardinaal Cesare Baronius (1538–1607), zijn veelgelezen "Martyrologium" had geschreven, waarvan in 1588 ook een uitgave van de Plantijnse persen kwam. De uiterst gedetailleerde weergave van allerlei folterpraktijken die wij aantreffen op de martelingen geschilderd door Ambrosius Francken en anderen, zou volgens David A. Freedberg beïnvloed zijn door de prenten die het "Theatrum Crudelitatum Hæreticorum" (1587) van Richard Verstegen (ca. 1550–1640) illustreerden. Dit boek beschreef op penetrante wijze, in woord en beeld, de martelingen die katholieken vanwege de "kettters" in Engeland, Frankrijk en Duitsland hadden moeten ondergaan. Uit deze geschilderde marteltaferelen spreekt als het ware nog iets van een vrij recent en gewelddadig verleden dat men had beleefd of waarover men had horen vertellen.

Beducht voor het verwijt van protestantse zijde dat de katholieken, blijkens het toenemend aantal altaren met dergelijke taferelen, meer eer betonen aan heiligen dan aan God zelf, heeft de katholieke geestelijkheid ongetwijfeld bij de dekens van de gilden en ambachten erop aangedrongen om op hun nieuwe altaren voortaan bijbelse, en dan voornamelijk nieuwtestamentische taferelen te laten uitbeelden. Weinigen hebben zo volledig aan dit verzoek voldaan als de Antwerpse muntmeesters. Hun altaarstuk toont geen scènes uit het leven van de Heilige Eligius, hun patroon. In plaats daarvan lieten ze in 1601 zowel op het centrale paneel als op de voorkant van de zijpanelen Maarten de Vos (1531–1603) nieuwtestamentische taferelen schilderen die iets met munten te maken hebben: *De cijnspenning* in het midden, geflankeerd door *Petrus vindt de stater* en *Het offer van de arme weduwe*. Bovendien werd op de buitenluiken *Abraham te Hebron* uitgebeeld, een oudtestamentisch verhaal waarin het eveneens over geld gaat. Alleen op twee kleine paneeltjes van de predella van het altaar werden in grisaille tafereeltjes uit het leven van de Heilige Eligius geschilderd. Er zijn echter meer triptieken bekend waarin blijkbaar gestreefd werd naar een compromis tussen de wens van de geestelijkheid om bijbelse taferelen voor te stellen en die van de betreffende gilde om ook aan de eigen patroonheilige een ereplaats te gunnen. Een merkwaardige vroege poging in die zin stellen wij vast op het altaar van de Oude Voetboog of Sint-Jorisgilde, in 1590 voltooid door Maarten de Vos (thans in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen). Het grootste gedeelte van het centrale paneel

wordt daar ingenomen door de uitbeelding van de verzezen Christus, triomferend over zonde en dood. Hij wordt geflankeerd door Petrus en Paulus, die elk een groot geopend evangelieboek vasthouden. De geopende bladzijden tonen teksten van beide apostelen waar de katholieke theologen bij voorkeur naar teruggrepen tijdens controversen met protestanten. Maar naast deze centrale, sterk contra-reformatorisch opgevatte groep verschijnen dan links de Heilige Joris, patroonheilige van de Oude Voetboog, en rechts de Heilige Margaretha, patrones van de rederijders der "Sint-Magrietencamere", waarmee de gilde haar altaar placht te delen. Bovendien werden, zowel op de keer- als de voorzijden van de zijluiken, taferelen uitgebeeld die verband houden met het leven van de Heilige Joris.

Misschien heeft deze vermenging van nieuwtestamentische en hagiografische motieven de geestelijkheid niet volkomen bevredigd. Derhalve werd naar een andere oplossing gezocht. Voortaan zou de ganse "voorzijde" van het drieluik – middenpaneel en zijluiken samen – "uitsluitend" worden voorbehouden aan uitbeeldingen van Christus en/of taferelen uit het Nieuwe Testament. Op de buitenkant van de zijluiken mochten desgevallend patroonheiligen voorkomen. Een mooi voorbeeld biedt het drieluik van de meerseniërs, bestemd voor hun altaar in de kathedraal en in 1607 door Otto Venius voltooid. Het centrale paneel beeldt *Christus omringd door vier boetvaardige zondaars* uit (thans in de Gemäldegalerie te Mainz), het linkerzijpaneel stelt *Zacheus op de vijgeboom* voor, en het rechter: *De roeping van Mattheus*, dus twee episodens uit het Nieuwe Testament (thans in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen). De keerzijde van de zijluiken toont dan wel twee scènes uit de legende van de patroonheilige, Sint-Nicolaas. Enkele jaren later zou Rubens hetzelfde compromis toepassen voor de triptiek van de kolveniersgilde (1611–1614) in de kathedraal van Antwerpen; in het midden: *De kruisafneming*, links: *Het bezoek van Maria aan haar nicht Elisabeth*, rechts: *De opdracht in de tempel*, en op de buitenkant van de zijluiken: *De Heilige Christoffel*, patroon van de gilde.

Omstreeks 1615 werd de gewoonte opgegeven om drieluiken te plaatsen boven de altaren. Op het steeds imposanter wordende monumentale portiekaltaar verscheen van toen af slechts één groot geschilderd altaarstuk in een uitgesproken rechthoekig hoogteformaat, soms afgerond aan de bovenkant. Dat dit consequenties had, zowel voor de iconografie als voor de evolutie van de stijl, is evident. Wij kunnen hier echter niet verder op ingaan. Alleen willen wij erop wijzen dat tijdens de jaren 1585–1610 vanuit de Contrareformatie in de Zuidelijke Nederlanden de grondslagen werden gelegd voor een godsdienstige kunst die, ondanks latere ontwikkelingen, tot aan het einde van de 18e eeuw in onze gewesten grotendeels hun waarde bleven behouden.

Hendrik de Clerck (1570–1629)
Triptiek van de H. Crysantos en
de H. Daria

1619

Olieverf op paneel,
middenpaneel: 320 x 210 cm,
luiken: 320 x 85 cm
Gesigneerd en gedateerd: 1619
Kapellekerk, Brussel

Het altaar van de huidevetters en schoenlappers in de Kapellekerk te Brussel was toegewijd aan de Heilige Crysantos en de Heilige Daria, Romeinse heiligen die de martelaarspalm verwierven onder de vervolgingen van keizer Diocletianus. Op het linkerluik ziet men hoe de heiligen werden aangehouden en in beschuldiging werden gesteld. Het decor met antieke gebouwen roept het oude Rome op.

Centraal staat de pijniging die het patronaat van de heilige over de huidevetters verklaart: Crysantos werd in een natte huid gehuld die door de zonnehitte zo moest krimpen dat de heilige zou stikken. Maar de hemelse macht deed deze beproeving teniet. Uiteindelijk werden de martelaren gestenigd, wat op het rechterluik wordt afgebeeld. Op de buitenzijden staan de triomferende heiligen met hun attributen.

Het gebruik van de triptiekvorm voor een altaarstuk was in 1619 een eerder conservatieve oplossing. Op dat ogenblik verkoos men een schilderij zonder luiken, in een monumentale barokke altaarportiek.

Hendrik de Clerck is een navolger van Maarten de Vos, wiens stijl hij op een doorgedreven manier tot laat in de 17e eeuw voortzet en waarbij hij zich soms verliest in een laat-maniëristische en nogal gezochte beeldtaal.

De waardering van zijn tijdgenoten blijkt o.m. uit zijn benoeming in 1606 tot hofschilder van Albrecht en Isabella; doch hij raakte, zoals zoveel anderen, snel overschaduwd door de komst van Pieter Paul Rubens die met de volheid van zijn barokke schilderijen een nieuwe toon aangaf. Dat ook De Clerck niet ontkwam aan de invloed van de grootmeester, blijkt voldoende uit het feit dat de figuur van de Heilige Crysantos werd ontleend aan een Rubensmodel.





**Abraham Janssens
(1575?–1632)
Triptiek van het schilders-
ambacht te Mechelen**

1606
*Olieverf op paneel,
middenpaneel: 293 x 248 cm,
luiken: 293 x 104 cm
Sint-Romboutskathedraal,
Mechelen*

Bij het heroprichten van de altaren in de Mechelse Sint-Romboutskerk gaven de schilders, voor hun triptiek met predella, de opdracht aan Abraham Janssens.

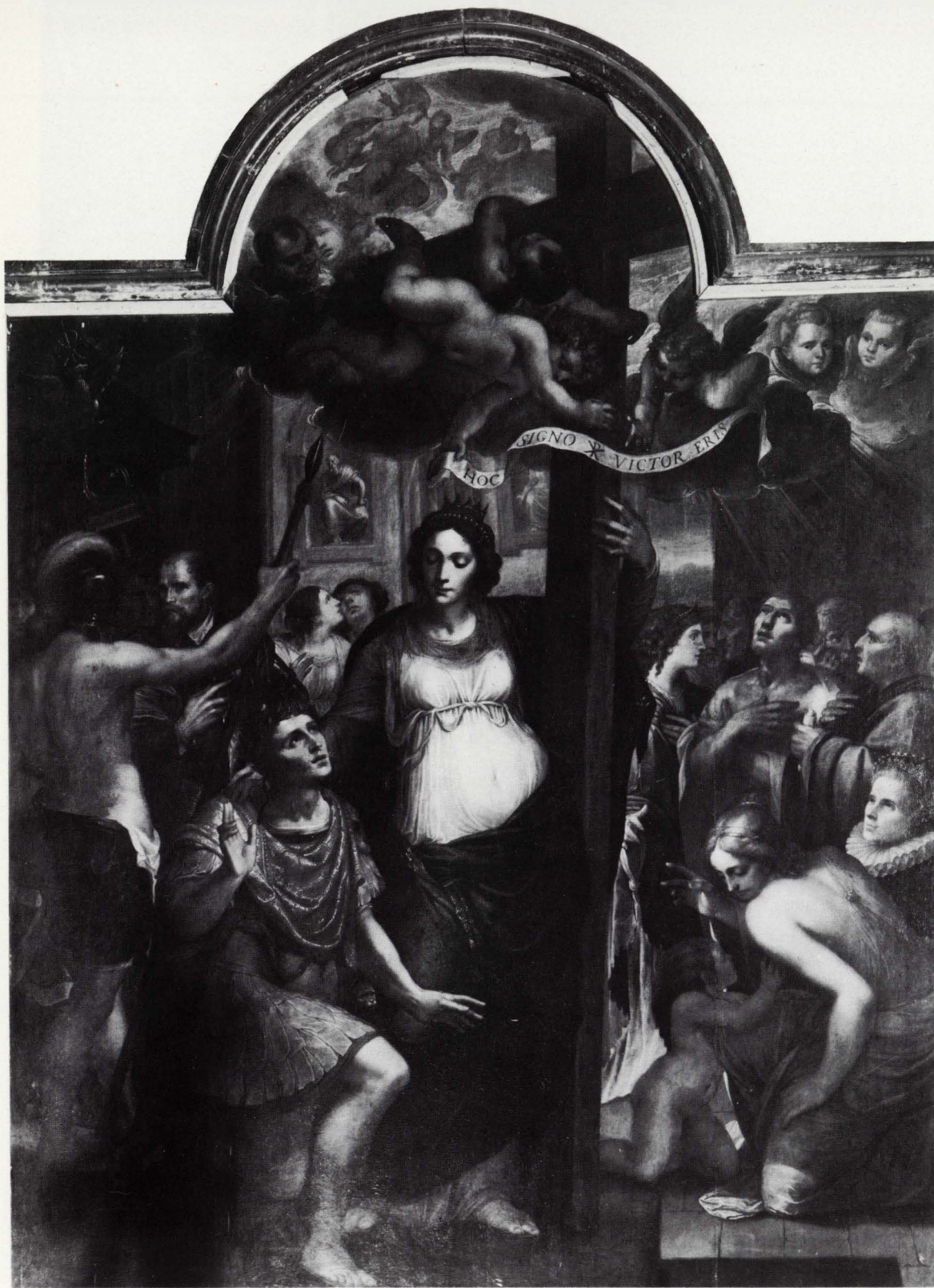
Op het centrale paneel zit Sint-Lucas die de Heilige Maagd schildert. De legende wil dat de evangelist Lucas naast het beroep van arts ook dat van schilder uitoefende.

Abraham Janssens bedacht voor de heilige een geïdealiseerde werkplaats, gebouwd in een strenge classicistische stijl. Rechts vooraan bespreekt de Heilige Jozef het Madonnaportret met de schilder. De os vooraan is het onafscheidelijk attribuut van Sint-Lucas als evangelist. Op de achtergrond slijpt een knecht de verf lijn. Door een deuropening achteraan krijgt men via een virtueuze perspectief een kijk in de woonvertrekken.

De voorstelling van Sint-Jan in de olie en Sint-Jan op Patmos op de zijluiken hebben iconografisch weinig met het centrale motief te maken. De keuze van deze onderwerpen moet verklaard worden vanuit de altaartraditie van het Mechels schildersgild. Hiervoor kan verwezen worden naar de triptiek die hun altaar vóór de godsdienst-troebelen be kroonde en waarvan het centrale stuk door Jan Gossaert (ca. 1478–1533/36) was geschilderd (nu te Praag) en waarvan de luiken door Michiel Coxcie (1499–1592) waren toegevoegd.

Abraham Janssens was voor de komst van Pieter Paul Rubens één van de belangrijkste baanbrekers voor de vroeg-barok. Gevormd in Italië, maakte hij zich een stijl eigen die strenger en plastischer is dan die van zijn laat-maniëristische tijdgenoten.

In navolging van Caravaggio (1573–1610) verkiest hij een meer realistische benadering van zijn modellen en maakt hij gebruik van expressieve lichtcontrasten, waardoor zijn figuren een monumentale allure krijgen.



**Wenceslas Coeberger
(1562–1634)
De Heilige Helena met het
Heilig Kruis**

ca. 1605

*Olieverf op paneel: 255 x 192 cm
Gesigneerd en gedateerd
Sint-Jacobskerk, Antwerpen*

Centraal staat de Heilige Helena met haar attribuut, het Heilige Kruis, dat zij volgens de legende in 324 te Jeruzalem zou hebben teruggevonden. Zij legt de linkerhand op de schouder van haar zoon, keizer Constantijn, die voor het Kruis knielt en opkijkt naar dit opschrift: "IN HOC SIGNO P-VICTOR ERIS" - "Onder dit teken - van het kruis - zult ge de overwinnaar zijn". Achter hem staan soldaten met een Romeinse standaard waarvan de adelaar door een P wordt bekroond.

Onder de figuren die rondom rond het kruis vereren, zijn er duidelijk een aantal stichtersportretten. Het schilderij werd gemaakt voor een broederschap van het Heilig Kruis in de Sint-Jacobskerk en herinnert aan de relikwieverering binnen de roomse kerk.

Coeberger is vooral bekend als de bouwheer van de basiliek te Scherpenheuvel en de augustijnerkerk te Antwerpen, als drooglegger van de Moeren en beheerder van de Bergen van Barmhartigheid. Hij was nochtans zijn loopbaan als schildersknaap bij Maarten de Vos begonnen. Na een langdurig verblijf in Italië ontpopte hij zich als een geleerd en veelzijdig kunstenaar.

Maarten de Vos (1531–1603)
De bruiloft te Kana

1597

Olieverf op paneel, 268 x 235 cm
Onze-Lieve-Vrouwekathedraal,
Antwerpen

In tegenstelling tot heel wat andere gilden, kozen de wijntaverniers voor hun altaarstuk in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal geen scènes uit het leven van hun patroonheilige, de Heilige Martinus, maar wel een passus uit het Nieuwe Testament. Die kan men zonder moeite in verband brengen met hun bedrijf: "Het wonder van Kana".

Zoals Johannes (2:1) het verhaal doet, waren Christus, zijn moeder Maria en zijn discipelen genodigd op een bruiloft te Kana. Op een bepaald ogenblik maakte Maria haar zoon erop attent dat men om wijn verlegen raakte. Hierop liet Christus zes wijnkruiken met water vullen om ze naar de tafelmeester te brengen. Toen deze proefde bleek het water in wijn van de beste kwaliteit te zijn veranderd. Iconografisch biedt de keuze van dit thema enerzijds het voordeel dat de Christusfiguur centraal staat – het wonder van Kana gebeurde bij het begin van zijn openbaar leven – en anderzijds toont het heel wat attributen waardoor het gildealtaar herkenbaar wordt: de wijnkruiken, schenkkannen en glazen.

Zoals hij het van de Venetianen had geleerd, werkte De Vos het thema op een boeiende, verhalende manier uit. De zin voor het decoratieve en de kleurenpracht maken de compositie tot een feest voor het oog.





**Ambrosius Francken
(1544–1618)
De vermenigvuldiging der
broden**

1598

*Olieverf op paneel, 280 x 212 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd:
A.F. 1598*

*Catalogusnummer: 135
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen*

Net zoals de wijnstekers, verkozen ook de bakkers voor hun gilde-altaar een tafereel waarin, op het middenpaneel, de Christusfiguur centraal staat.

Hun schutsheligen, Sint-Aubertus en Sint-Victor, kregen hun plaats toegewezen op de (intussen verdwenen) luiken van de triptiek. Het sterk symmetrisch opgebouwde werk brengt overzichtig, op een didactische, analytische manier, het verhaal uit het Nieuwe Testament in beeld. Vooraan zit Christus omringd door de twaalf apostelen, een grote menigte is hem gevolgd naar de overkant van het meer van Galilea bij Tiberias en de vraag is gerezen hoe die menigte kan worden gevoed.

Andreas, de broer van Petrus, brengt een jongen naar voor die vijf gerstebroden en twee vissen bij zich heeft. Jezus zegent dit voedsel en laat het door de apostelen ronddelen aan de menigte.

Nadat ieder is verzadigd, laat hij zijn discipelen de resten verzamelen. Ze halen twaalf volle manden bijeen.

De voorstelling volgt de Bijbel nagenoeg letterlijk en beantwoordt in die zin ook aan de richtlijnen die de kerk na Trente voorstond. De nadrukkelijke wijze waarop Christus de broden aanraakt en zegent, maakt duidelijk dat dit wonder als een voorteken was bedoeld voor de instelling van de Heilige Eucharistie. Het lezen en interpreteren van teksten en voorstellingen op verscheidene niveaus was iets waar men toen mee vertrouwd was.

Het schilderij is een typisch werk van Ambrosius Francken: fijn tekening en met een evenwichtig en mooi koloriet. Ambrosius was net als zijn broers Hieronymus (1540–1610) en Frans (1542–1616), in de leer gegaan bij Frans Floris en leverde na 1585 een aanzienlijke bijdrage tot het herinrichten van de kerken.

Maarten de Vos (1531–1603)
De triptiek van de munters
 1601

Olieverf op paneel,
middenpaneel: 253 x 220 cm,
luiken: 248 x 94 cm
Gemonogrammeerd en gedateerd:
 M D V F 1601
Catalogusnummers: 58-83
Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen
Predella's, 36 x 82 cm
Sint-Andrieskerk, Antwerpen

Het programma van de triptiek voor het muntersaltaar werd consequent rond bijbelse thema's opgebouwd. Centraal staat het verhaal van de cijnspenning waarbij Christus, na een strikvraag van de schriftgeleerden, vraagt om de beeldenaar op een munt te tonen en erbij opmerkt: "Geef aan de keizer wat de keizer toekomt en aan God wat God toekomt".

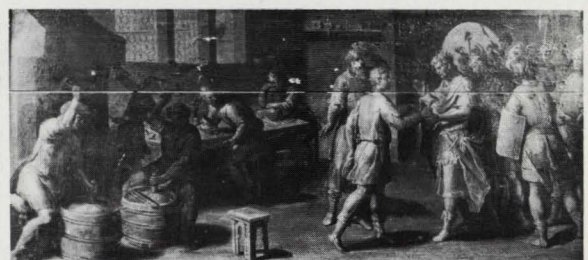
Op het linkerluik vindt Petrus de stater bestemd voor de tempeltol in de bek van een vis en op het rechterluik vertelt Christus de parabel van de arme weduwe, wiens bescheiden bijdrage God meer welgevallen was dan de giften van de rijken.

De grisaille op de buitenkant van de luiken brengt een geldkwesie uit het Oude Testament in beeld: Abraham, die voor 400 sikkels een landgoed koopt met een rotsgraf voor Sarah.

De predella die thans bewaard wordt in de Sint-Andrieskerk was voorbehouden aan de patroon Sint-Eligius.

De schilderijtjes tonen episodes uit het levensverhaal van de heilige: Eligius die de lichamen laat opgraven en overbrengen, alsook een minder bekend verhaal over een beker van koning Clotarius voor wie de heilige als goudsmid werkte.

Het drieluik was oorspronkelijk voorbestemd voor het gilde-altaar in de Sint-Andrieskerk te Antwerpen.





Maarten de Vos (1531–1603)

**De aanbidding van de
Heilige Naam Jezus**

1586

*Olieverf op paneel, 180 x 162 cm
Sint-Jacobskerk, Antwerpen*

De aanbidding van de Naam van Jezus is uiteraard een uitgesproken contrareformatorisch thema.

Het gaat terug op de brief van Paulus aan de Filippenzen (2.9-11):

Daarom heeft God Hem hoog verheven

en hem de naam verleend

die boven alle namen is

opdat hij bij het noemen van zijn naam

zich iedere knie zou buigen

in de hemel, op de aarde en onder de aarde

en ieder tong zou belijden

tot eer van God de Vader:

Jezus Christus is de Heer.

Deze triomfalistische benadering van de verering van het Christus-monogram IHS, werd vooral sinds de komst van de jezuitien

(in 1562) te Antwerpen verspreid – ofschoon ze reeds in de 15e eeuw voorkwam.

Het schilderij is afkomstig uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk; opdrachtgevers zijn niet bekend.

Terwijl in de Zuidelijke Nederlanden na 1585 tientallen altaarstukken werden geschilderd, verdween in het Noorden de kunst nagenoeg volledig uit het kerkgebouw. Om hiervan de oorzaken te achterhalen, kan ook de historische context verhelderend werken.

Doordat enkele jaren na de val van Antwerpen de reconquista van Alexander Farnese tot stilstand was gekomen, begonnen de Noordelijke Nederlanden zich minder bedreigd te voelen. De vijandigheden waren nochtans nog niet volledig beëindigd, maar boven de Grote Rivieren, die overigens natuurlijke obstakels vormden voor de oprukkende legers, ondervond men daarvan weinig hinder. Zo kon daar ook ongestoord een zelfstandig cultureel leven tot ontwikkeling komen. Dit betekende evenwel niet, zoals soms nog wel eens wordt gemeend, dat daarmee in het Noorden een calvinistische republiek zou zijn ontstaan. Nederlandse historici hebben berekend dat integendeel de overgrote meerderheid van de bevolking het oude geloof getrouw was gebleven. Eerst tegen het einde van de 17e eeuw daalde het aantal katholieken tot één derde van de bevolking. De calvinisten maakten nog eens één derde uit en het resterende derde werd samengesteld uit kleinere geloofsgroepen. Het calvinisme is er ook nooit staatsgodsdienst geworden, zoals het katholicisme in het Zuiden. En dit is dan toch een zeldzaam verschijnsel in een tijd waarin het principe "ejus regio, illius religio" (wiens land, diens godsdienst) algemeen ingang had gevonden. Niettemin oefenden de calvinisten er een dominerende invloed uit. Dit is ook begrijpelijk, daar zij nu eenmaal de meest overtuigde, de actiefste en ook de meest radicale voorvechters waren van de pas verworven onafhankelijkheid. De steun die hun werd verleend, was ook niet te onderschatten.

De uitoefening van de katholieke eredienst werd verboden, alle kerkelijke gebouwen en eigendommen, evenals de bezittingen van de caritatieve instellingen werden in beslag genomen en meestal aan de hervormden overgedragen. De kunstwerken waren overigens meestal reeds tevoren uit de kerken verwijderd. De katholieken mochten in principe geen lid zijn van bestuurslichamen, geen openbare functies vervullen en evenmin als lid toetreden tot een gilde of ambacht. Toch stelden op sommige plaatsen de openbare gezagdragers, de regenten, zich tolerant op tegenover de katholieken (ongeveer op dezelfde wijze als tegen de joden), dit tot groot ongenoegen van de calvinistische predikanten. Ze deden dit, vanuit een Erasmiaanse (humanistische) ingesteldheid, ofwel om economische redenen en soms ook wel uit eigenbelang, wanneer ze tegen betaling een oogje dichtknepen. Er was dus wel een zekere tolerantie te bespeuren, zij het niet overal in dezelfde mate. Toch leidde zulks in de 17e eeuw nooit tot de vrije uitoefening van de katholieke eredienst. Officieel mochten de katholieken dan ook niet over eigen kerken beschikken. Het is bekend dat ze soms in ruime burgerhuizen kleine schuilkelders hadden ingericht, wier bestaan echter meestal erg precair was. Daarnaast waren de calvinisten, die voormalige kerken of nieuwe zelfgebouwde tempels in gebruik namen, principieel gekant tegen het opluisteren ervan met kunstwerken. Hun opvattingen terzake hadden trouwens vroeger tot de beeldenstorm van 1566 geleid.

Die twee omstandigheden samen, enerzijds het feit dat de katholieken hun eredienst niet mochten uitoefenen en anderzijds dat de calvinisten geen kunstwerken duldden in

hun tempels, hadden tot gevolg dat voor de kunstenaars belangrijke opdrachten wegvielen. Wat dit voor hen moet hebben betekend, kunnen wij afleiden uit de klacht die Samuel van Hoogstraten (1627–1678), een leerling van Rembrandt (1606–1669), nog jaren later in 1678 neerschreef: dat hierdoor "de beste loopbaanen namentlijk de kerken daardoor gesloten zijn, en de meeste schilders zich derhalve tot geringe zaeken jae zelfs tot beuzelingen te schilderen geheelijk begeeven".

In dat opzicht is het verschil met het Zuiden wel bijzonder opvallend. Wanneer de scheiding zich ergens op cultureel en artistiek vlak manifesteerde, dan kwam ze hier wel het treffendst tot uiting. Om zich daarvan te vergewissen volstaat het Hollandse architectuurschilderijen, die kerkinterieurs weergeven, te vergelijken met gelijkaardige Vlaamse taferelen. Op de Vlaamse doeken, geschilderd door Pieter Neefs de Oude (1578–tussen 1656/61) en de Jonge (1620–na 1675), Willem van Ehrenberg (1630–ca. 1676), Anton Gheringh (in 1662 meester te Antwerpen–1668) en anderen bemerken wij imposante altaren, waarop zich schilderijen en beelden bevinden, reeksen biechtstoelen, witmarmeren communiebanken en zo meer. Op Hollandse kerkinterieurs, zoals Peter Saenredam (1565–1607), Emmanuel de Witte (ca. 1617–1692), Hendrik van Vliet (1611/12–1675) en anderen er tientallen hebben geschilderd, is het vooral de architectuur, de witbepleisterde wanden en zuilen, die opvalt. Alleen epitafen, het spreekgestoelte en enkele meubels zijn op een eerder bescheiden wijze van beeldhouwwerk voorzien. In plaats van schilderijen treffen wij er meestal houten panelen aan, waarop familiewapens of teksten werden geschilderd. Een altaarretabel is er niet te bespeuren; het grootste meubel is doorgaans het orgel. Ook nog vandaag kunnen wij die verschillen tussen katholieke en calvinistische historische kerkinterieurs vaststellen.

Dat betekent natuurlijk niet dat in Holland helemaal geen godsdienstige taferelen meer werden geschilderd. Meestal waren ze echter niet voor kerken bestemd, maar eerder voor kamers in burgerwoningen. Daarom ook waren ze doorgaans eerder klein van formaat en werden ze niet in een "verheven" monumentale en demonstratieve stijl geschilderd. Waarschijnlijk was hun aantal ook geringer ten overstaan van de portretten, genretaferelen, landschappen, zeegezichten, bloemen- en dierenstukken, stillevens en andere profane onderwerpen die men in zulke binnenkamers aantrof. Het is trouwens opvallend dat de Hollandse schilderkunst, van omstreeks 1600 af, gekenmerkt werd door een grote verscheidenheid van genres, meestal door afzonderlijke specialisten beoefend. Die opdeling in specialiteiten heeft overigens de kunst in het Noorden gered van een catastrofale toestand die daar, door het wegvallen van opdrachten voor altaarstukken, had kunnen ontstaan. Die specialisatie in verschillende kunsttakken werd bevorderd door geïmmigreerde schilders uit de Zuidelijke Nederlanden. In Antwerpen kende men reeds tijdens de eerste decennia van de 16e eeuw een opsplitsing van de schilderkunst in genres. Denk bijvoorbeeld aan de landschap schilder Joachim Patinir (1475/80–1524) en aan de taferelen uit het dagelijks leven van onder andere Jan Sanders van Hemessen (ca. 1500–vóór 1566). Dit verschijnsel

Maarten de Vos (1531–1603) De triptiek van het gild van de Oude Voetboog

1590

*Olieverf op paneel,
middenpaneel: 347 x 280 cm,
luiken: 345 x 124 cm*

*Gesigneerd en gedateerd op het
linkerluik:*

ROBYCOLIVM C.R.O

FECIT MERTEN DE VOS

ANTVERPIENSIS MDLXXXX

Catalogusnummers: 72-76

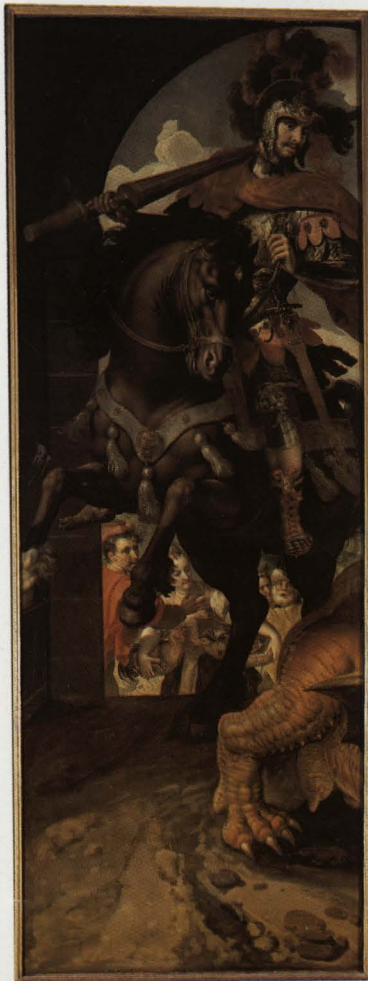
*Koninklijk Museum voor Schone
Kunsten, Antwerpen*

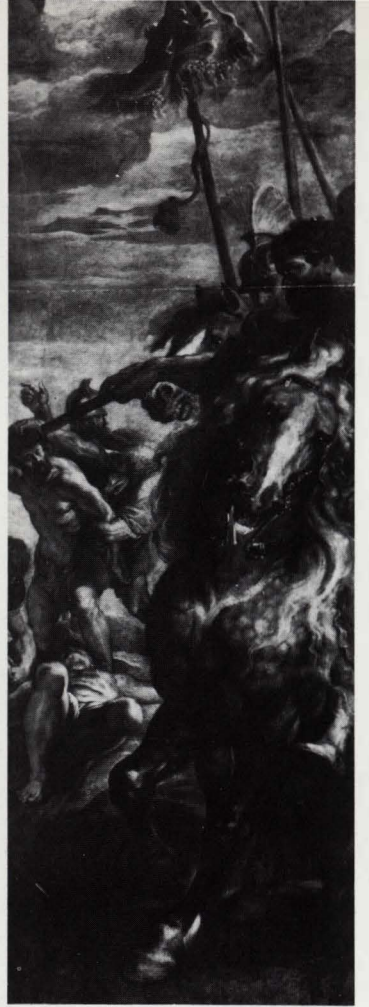
De iconografie van de triptiek van het gilde van de Oude Voetboog in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen is vrij complex: het middenpaneel stelt de triomferende Christus centraal, volgens een patroon dat met Lukas Cranach (1472–1553) ingang vond. De duivel, de schedel en de wereldbol passen daarbij uitstekend in de traditie van een protestantse iconografie. Maar de onmiddellijke nabijheid van de patroonheiligen van het gilde, Sint-Joris, Sint-Petrus en Sint-Paulus en een vrouwelijke heilige (Margareta, of de prinses van Silena, of is het gewoon Agnes?), wijzen op een contrareformatorische context, zoals trouwens ook de teksten die Petrus en Paulus voorhouden. Ook de luiken laten hier geen twijfel over – links de doop van de koning van Silena en rechts de koning van Silena die een kerk laat bouwen – en haken in bij de katholieke traditie die de "Legenda Aurea" hoog hield. Hetzelfde geldt voor het gesloten altaar waarop Sint-Joris wordt voorgesteld terwijl hij de draak verslaat en de prinses van Silena bevrijdt.

Als oud lutheraan, lag een thema als de triomferende Christus Maarten de Vos uitstekend.

Gereconcilieerd tot het katholicisme, wist hij de hem vertrouwde formele patronen te herwerken binnen een nieuwe context.

Dit leverde een type schilderij op dat op zichzelf wel geslaagd mag heten, maar geen school maakte. Daarvoor was de sfeer waarin de kunst na 1585 ontstond misschien iets te gecompliceerd.





Pieter Paul Rubens (1577–1640)
Triptiek met de kruisoprichting

1610–1611

Olieverf op paneel,
middenpaneel: 462 x 341 cm,

luiken: 462 x 150 cm

Onze-Lieve-Vrouwekathedraal,
Antwerpen

Eén van de eerste grote opdrachten waarmee Rubens na zijn terugkeer uit Italië in Antwerpen als kunstenaar zijn doorbraak maakte, was de triptiek met de kruisoprichting, thans in de Antwerpse kathedraal, maar oorspronkelijk besteld voor het hoogaltaar van de Sint-Walburgiskerk op de burg.

Rubens hield zich aan de traditionele triptiekvorm, maar breidde op magistrale wijze het centrale thema uit over het middenpaneel en de geopende deuren tot één compositie.

De schutsheiligen, die in Sint-Walburgis bijzonder vereerd werden, kregen een plaats toebedeeld op de buitenkant van de luiken.

Schilderkunstig kondigt dit drieluik een nieuw tijdperk aan – maar in heel wat opzichten laat het zich verklaren vanuit de intense bedrijvigheid die het oprichten van nieuwe altaren na 1585 met zich mee bracht.

had zich daar verder gezet. In het Noorden was dit niet in dezelfde mate het geval. De meeste kunstenaars waren er historieschilder gebleven. De specialisatie werd er eerst voorgoed geïntroduceerd toen vanuit het Zuiden tientallen vakgenoten zich daar kwamen vestigen. Dr. Jan Briels schrijft hierover: "Mede dank zij de activiteiten van deze kunstenaars, kwam hier de bloemschilderkunst, de architectuur-, genre-, landschap- en zeeschilderkunst en de dierschilderkunst reeds spoedig tot ontwikkeling, waarvoor zij tot op zekere hoogte de fundamenten legden". Hier kan nog worden aan toegevoegd dat precies de opsplitsing in diverse "profane" genres het eigen karakter en ook de bloei van de Hollandse schilderkunst in grote mate heeft bepaald.

Toch was er in Holland nog vóór de scheiding één genre tot een bepaalde ontwikkeling gekomen: het groepsportret. In de 17e eeuw zouden, afgezien van een eerder beperkt aantal historische en allegorische taferelen, vooral bestemd voor raadhuizen, de groepsportretten de enige schilderijen van groot formaat blijven.

De opgang van deze kunsttak werd waarschijnlijk nog bevorderd door het wegvallen van het altaarstuk. Alleszins kende het groepsportret in geen enkel ander land een zo grote bloei als in Holland. Die bloei van het groepsportret is ook wel tekenend voor de kloof die er in geestelijk opzicht tussen Noord en Zuid was ontstaan. Dit kan door middel van een paar voorbeelden worden aangetoond. Waarschijnlijk bestond er tussen de kolveniersgilden in de beide gescheiden delen van de Nederlanden wel niet veel verschil wat rekrutering en bedrijvigheid betreft. Zowel hier als ginds moesten ze deel uitmaken van de burgerwacht, zich door schietoefeningen in conditie houden en deelnemen aan plechtige optochten (in het Zuiden ook aan processies). Ze hielden ook evenveel van maaltijden en feesten. Toch kan één groot verschil worden vastgesteld, namelijk wat de opdrachten betreft die ze ook wel eens aan kunstenaars verleenden. Terwijl de Hollandse gilden groepsportretten bestelden, die uitdrukking gaven aan het samenhorigheidsgevoel van hun leden, lieten de Zuidnederlandse altaarstukken schilderen, bestemd voor de altaren van hun eigen kapellen in een kerkgebouw en zagen ze daarin de hoogste artistieke expressie van hun bestaan. Zo gaf de Antwerpse kolveniersgilde, zoals reeds vermeld, in 1611 aan Rubens de opdracht tot het schilderen van *De kruisafneming* bestemd voor haar altaar in de kathedraal. Voor de kolveniersgilde van Haarlem, of "Cluweniersgilde" zoals ze ook werd genoemd, schilderde Frans Hals (ca. 1580–1666) in 1627 *De maaltijd van de officieren* van deze corporatie en in 1633 *De officieren en onderofficieren van de Cluweniersdoelen*. Deze twee grote groepsportretten kunnen wij thans nog bewonderen in het Frans Halsmuseum in Haarlem. Rembrandt zou in 1642 een dergelijk groepsportret schilderen: het kolveniersvendel van kapitein Banning Cocq, beter bekend als *De Nachtwacht*. Dit schilderij hangt thans in het Rijksmuseum van Amsterdam, maar was oorspronkelijk bestemd voor de Doelen, het gebouw waar de schuttersgilde haar samenkomsten hield. De tegenstelling die in de keuze van de onderwerpen tot uiting komt, illustreert bijzonder treffend dat tussen de twee uit mekaar gegroeide delen van de Nederlanden de scheiding zich inmiddels ook op geestelijk en artistiek vlak had voltrokken.

Frans Baudouin

Otto Venius (1556–1629)

Het meerseniersaltaar

1605–1607

Olieverf op paneel,

middenpaneel: 269 x 214 cm

Catalogusnummer: 87

*Gemäldegalerie Mittelrheinisches
Landesmuseum, Mainz*

Luiken, 267 x 164 cm

Catalogusnummers: 479-482

*Koninklijk Museum van Schone
Kunsten, Antwerpen*

Ruim zo complex als het altaar van de Oude Voetboog was dat van de meerseniers, het gilde dat de marskramers verenigde. Hier staat de verheerlijkte Christus midden de boetvaardige zondaars;

David, de verloren zoon, Dismas (de goede moordenaar) en Maria Magdalena.

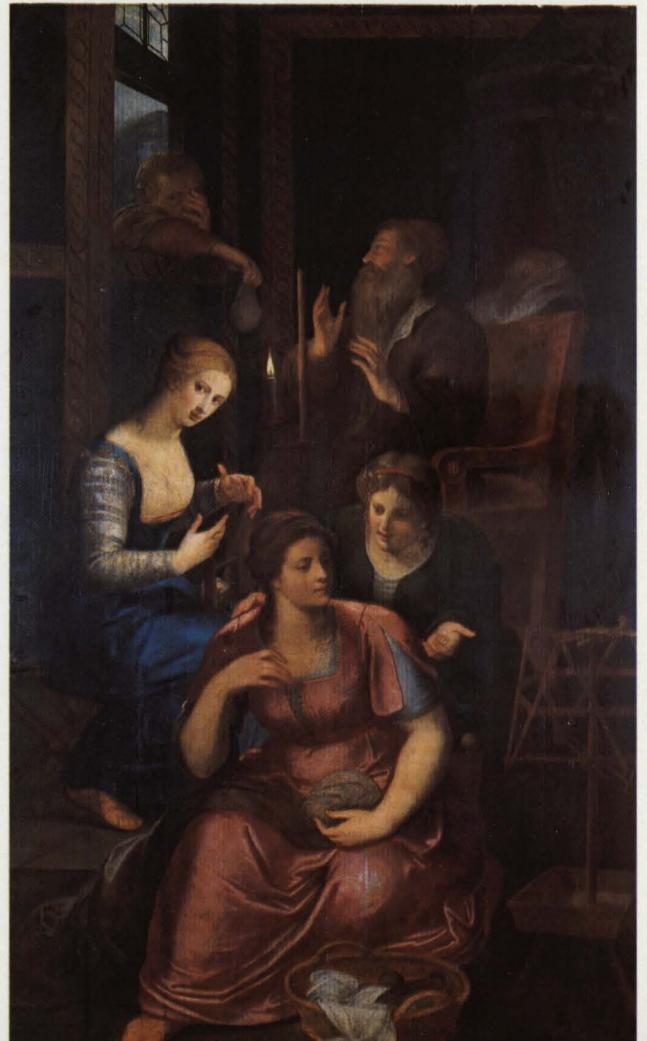
Op de zijluiken wordt dit thema uitgebreid met de roeping van Mattheus en met Christus en de tollenaar Zacheus.

Op de buitenkant van de luiken komt de patroonheilige van het gilde aan bod: Sint-Niklaas, die de gelovigen van de hongerdood redt en de bruidschat geeft voor de dochters van de arme vader.

Het geheel werd geschilderd door Otto Venius, in een stijl die ons de leermeester van Pieter Paul Rubens op zijn best leert kennen.

In zeker opzicht vormde hij de overgang tussen Maarten de Vos en Pieter Paul Rubens.







Pieter Paul Rubens (1577-1640)
Triptiek met de kruisafneming

1611-1614
Olieverf op paneel,
middenpaneel: 420 x 310 cm,
luiken: 420 x 160 cm
Onze-Lieve-Vrouwekathedraal,
Antwerpen

In menig opzicht vormt het drieliuk dat de kolveniers in 1611 bij Rubens bestelden voor hun altaar in de kathedraal een apotheose van het genre. Het ontstond geheel in de traditie die met 1585 was ingezet.

Ook hier moest om financiële redenen de beschildering van de luiken worden uitgesteld tot 1614 - zoiets zagen we al eerder.

Merkwaardig is het iconografisch programma, waarbij enerzijds het hoofddaccent ontegensprekelijk op de Christusthematiek ligt - zoals de contrareformatorische richtlijnen het duidelijk stelden - maar anderzijds de nadruk wordt gelegd op de heiligenverering en de katholieke traditie die hier op bijzondere wijze wordt verweven rond het thema van de "Christusdragers". Hun patroonheilige Christoforus - de drager van Christus - prijkt op de buitenzijde van de luiken, terwijl de geopende triptiek gewijd is aan de Christusdragers uit het evangelie: de zwangere Maagd Maria op bezoek bij haar nicht Elisabeth, de volgelingen die hem van het kruis afnemen en de profeet Simeon die het Christuskind mocht vasthouden bij de opdracht in de tempel.

OKV bracht reeds in 1963 (blz. 14) een kleurenreproductie van dit bekende Rubensdoek.

Literatuur

F. Prims,
"Altaarstudiën" in zijn bundels
Antverpiensia 1938 en 1939,
Antwerpen, 1939 en 1940;

J. Müller Hofstede,
"Zum Werke des Otto van Veen
1590-1600"; in *Bulletin Kon.*
Musea voor Schone Kunsten, VI,
1957, p. 127-174;

R. van Roosbroeck,
Emigranten. Nederlandse vluchtelingen in Duitsland (1550-1600),
Leuven, 1968;

J. van Brabant,
Rampspoed en restauratie.
Bijdrage tot de geschiedenis van de uitrusting en restauratie der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen,
Antwerpen, 1974, p. 47-70;

J. Briels,
De Zuid-Nederlandse immigratie 1572-1630,
Bussum, 1978;

A. Zweite,
Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts,
Berlijn, 1980;

G. Parker,
De Nederlandse opstand; van beeldenstorm tot bestand (Aula-boeken, 698 F),
Utrecht, 1981;

W.A. Liedtke,
Architectural Painting in Delft. Gerard Houckgeest, Hendrik van Vliet, Emmanuel de Witte. (Aetas Aurea. Monographs on Dutch and Flemish Painting, III),
Doornspijk (Nederland), 1982;

F. Baudouin,
"1585: de val van Antwerpen, ook een belangrijke datum voor de kunstgeschiedenis der Nederlanden" in: *Herdenking Willem van Oranje 1584-1984*,
Brussel, Kon. Academie van België, 1985, p. 87-103 (met bibliografische verwijzingen in de voetnoten);

C.A. van Swigchem, T. Brouwer en W. van Os,
Een huis voor het Woord. Het Protestantse kerkinterieur in Nederland tot 1900,
's-Gravenhage, 1984;

Herkomst van de foto's en ektachromes

KMSKB, Brussel:
p. 1-40, 5, 17 (boven),
20-21 (boven), 45 (onder),
48 (boven), 61, 65, 68, 73, 121-160,
133, 136-137
Koninklijke Bibliotheek Albert I,
(Prentenkabinet), Brussel:
p. 2-3, 9, 10, 122, 123, 127, 128-129
Bibliotheek Rijksuniversiteit, Gent:
p. 4

ACL, Brussel:
p. 6, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 18-19,
21 (onder), 22, 23, 27 (boven),
28-29 (boven), 30, 31, 32, 42,
45 (boven), 52, 55, 57, 62 (onder),
63 (onder), 64, 66 (rechts), 71,
74 (links), 76, 77, 78, 130, 132, 135,
138, 139, 145, 146, 147, 149, 150,
154, 158

British Museum, London:

p. 8
KMSK, Antwerpen:
p. 16, 17 (onder), 20, 36, 37, 41-80,
48 (onder), 56, 60, 140, 148, 153,
156, 157 (rechts)

Pradomuseum, Madrid:

p. 24-25

MSK, Sint-Niklaas:

p. 27

Joris Luyten, Vosselaar:

p. 28 (onder), 33, 38, 39, 53, 102,
106, 116, 117, 141

Piet Isabey, Gent:

p. 34

Fotostudio P. Heirman, Lier:

p. 35

Louvre, Paris: p. 47

Jörg P. Anders, Berlin: p. 50, 59

Musée des Beaux-Arts,

Strasbourg:

p. 62 (boven), 63 (boven)

F. Lahaye, Rotterdam:

p. 66 (links), 67 (onder)

Rijksmuseum, Amsterdam:

p. 67 (boven)

The Walters Art Gallery, Baltimore

(USA):

p. 74 (rechts)

M. Despret, Avignon:

p. 75

Filip Tas, Antwerpen:

p. 81-120, 101, 104

Ronny Heirman, St.-Martens-Latem:

p. 81-120, 89, 92-93, 93, 96-97, 99

Dirk Pauwels, Gent:

p. 84-85, 84, 86 (boven), 87, 91

Piet Goethals, Gent: p. 86 (onder)

MfK, Gent:

p. 88, 90, 94, 95, 98

Filmgroep Stad Antwerpen:

p. 103, 105, 108, 109, 111

Openluchtmuseum voor

Beeldhouwkunst Middeelheim,

Antwerpen:

p. 107

Kunsthistorische Musea Stad

Antwerpen:

112, 114, 115

Stadsarchief, Antwerpen:

p. 124-125

ASLK, Brussel:

p. 144

Mittelrheinisches Landesmuseum,

Mainz:

p. 157 (links)

Technische verzorging

Rob Buytaert en

Luk Mestdagh, Antwerpen:

grafische vormgeving

Drukkerij en Uitgeverij

Snoeck-Ducaju en Zoon, Gent:

druk van kleurenreproducties,

zwart-witillustraties en teksten

Internationale Drukkerij en

Uitgeverij Keesing, Deurne:

druk van de Mededelingenbladen

en Museumkaart alsook

abonnementenadministratie

Albracht N.V., Utrecht:

opbergband

Eindredactie, produktie en

algemene coördinatie:

Rudy Verduyts

Secretariaat:

Agnes Vandenkerckhove

Frans Baudouin schreef voor dit nummer de algemene uiteenzetting. Hij is ere-conservator van de Kunsthistorische Musea van de Stad Antwerpen en corresponderend lid van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.

Paul Huvenne schreef de commentaren bij de illustraties. Hij promoveerde in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de R.U.G. Hij is als wetenschappelijk assistent verbonden aan het Rubenianum te Antwerpen en staat sinds 1984 in voor de museologische leiding van het Rubenshuis.

Copyright O.K.V.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotocopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever

Verantwoordelijke uitgever:
E. de Cuyper,
Trommelstraat 1
9000 Gent

