

De baroksculptuur en het barok kerkmeubilair in de zuidelijke Nederlanden

1. De baroksculptuur

De beeldhouwkunst kende in de 17e eeuw een nooit geëvenaarde opgang. Maar de kwaliteit van de geproduceerde werken is niet steeds even hoogstaand; zij is niet alleen afhankelijk van het talent, de opleiding en de technische kennis van de beeldhouwers, maar wordt ook bepaald door de mildheid en het aantal der opdrachtgevers, dus door de welstand van de bevolking.

In het Vlaamse landsgedeelte was de produktie zo onthutsend groot, dat we van 'des Guten zuviel' zouden kunnen gewagen. En wel in die mate dat er vandaag de dag een haast algemene onverschilligheid heerst voor deze artistieke explosie, voor dit sculptuur-wonder. De zakelijk ingestelde mens van de 20e eeuw heeft geen eerbied meer voor een dergelijke cultuurovervloed, hij blijft er ongevoelig voor, of is er allergisch voor geworden. Misschien koestert hij onbewust zelfs een zekere afkeer voor het exces, zelfs in het mooie. De bedoeling van deze bijdrage is dan ook tweërlei: eerst de lezer helpen kijken en begrijpen en daarna zijn belangstelling, ja zelfs een zekere rechtmatige trots wakker schudden voor het rijk Vlaams cultuurbezit.

Voor alle kunsthistorische periodes kan de beeldhouwkunst – evenals de schilderkunst – in twee grote genres onderverdeeld worden: de religieuze en de profane beeldhouwkunst.

Nu blijkt echter bij het bestuderen van de nog bestaande 17e-eeuwse sculptuur dat er een opvallend kwantitatief verschil bestaat tussen beide groepen. Daar waar wij in alle Vlaamse bedehuizen, zowel in de grote steden, als in de meest afgelegen dorpjes, een onuitputtelijke schat van barokbeeldhouwwerk aantreffen, zijn de overblijvende profane sculpturen uiterst schaars. Dit betekent geenszins dat de beeldhouwers geen wereldlijke opdrachten kregen van de burgerij of de adel. Uit archiefteksten en inboedelinventarissen blijkt duidelijk dat de welstellende burgers en de wereldlijke machthebbers heel wat baroksculptuur bezaten en dat zij aan de kunstenaars vaak portretten, tuinsculpturen, meubilair,... bestelden ter verfraaiing van hun paleizen, woningen en hovingen. Gekende mecenasen waren de aartshertogen Albrecht en Isabella (1598-1621). De barok is immers niet alleen de stijl van de rooms-katholieke kerk, maar tevens van het wereldlijk gezag. Welke stijl had ook beter de absolutistische politiek van de vorsten – bij – Godsgenade en hun vertegenwoordigers kunnen verheerlijken? Maar, in 1656, na het vertrek van de Oostenrijkse landvoogd Leopold Wilhelm, alom bekend voor zijn kunstzin, is het haast uitsluitend nog de kerk die belangrijke opdrachten aan de kunstenaars geeft. Zo is het waarschijnlijk te verklaren waarom veel Vlaamse kunstenaars in de tweede helft van de 17e eeuw naar het buitenland uitweken, voornamelijk naar Parijs, waar het Franse hof veel werkgelegenheid bood voor profane opdrachten. Men kan zich niettemin de vraag stellen waarom de niet-

religieuze beeldhouwkunst van eigen bodem zo moeilijk terug te vinden is. We kunnen slechts gissen.

Enerzijds verdween er zeker veel kunstbezit tijdens de oorlogen en bezettingen, of werd het verkocht en ontvreemd, of later vervangen door realisaties die beantwoordden aan de nieuwe kunstsmaak. Anderzijds zijn er waarschijnlijk nog meer profane beelden uit de barok overgebleven dan wij vermoeden, maar door het feit dat zij zich in privé-verzamelingen bevinden, zijn deze werken niet gekend. Hoewel ook de kerkelijke sculpturen niet altijd gespaard bleven – denken wij hier slechts aan de massale deportaties van ons kunstpatrimonium tijdens de Franse overheersing – is hun duurzaamheid toch merkbaar groter dan die van de profane plastiek en konden zij ook uitvoeriger bestudeerd worden.

De algemene kenmerken van de barok, beschreven in de vorige aflevering van deze jaargang, zijn uiteraard ook eigen aan de sculptuur van de zuidelijke Nederlanden. Daarnaast dienen echter nog enkele omstandigheden te worden vermeld die noodzakelijk zijn om de ongemene bloei en tevens de eigenheid van de Vlaamse baroksculptuur te verklaren. Na de religieuze troebelen die zoveel Zuidnederlandse kunstenaars in ballingschap dreven en na de dubbele beeldenstorm (1566 en 1581-1582) waardoor talloze bedehuizen werden vernield of beschadigd, luidt de inname van Antwerpen door Alexander Farnese (1545-1592) een nieuwe tijd van betrekkelijke rust in: het katholicisme is terug in eer hersteld, de Contrareformatie wordt geestdriftig begroet en veroorzaakt een geestelijke hoogconjunctuur. Om de rehabilitatie van de triomferende kerk te vieren, was geen stijl meer geschikt dan de barok en *grosso modo* kan dus gezegd worden dat de barok de kunst van de Contrareformatie is. Door zijn heftige gebaren en uitbeeldingen van gemoedsaandoeningen, zijn weelderige vormen en versiering, beantwoordt deze stijl aan de nieuwe geest van de kerk en kan hij ideeën van de Contrareformatie verspreiden en visualiseren. De barokke kunstwerken werden wel eens vergeleken met 'oorlogswerktuigen' om de protestantse vijand te verslaan.

Niet alleen door de stijl zelf werd een totale vernieuwing in de kerkdecoratie ingevoerd, maar eveneens door de liturgische voorschriften van het Concilie van Trente, dat eindigde in 1563, en de hierbij aangepaste 'Onderrichtingen' die in 1576 door de heilige Carolus Borromeus gepubliceerd werden. In deze 'Onderrichtingen', die bij ons meer dan elders toegepast werden, gaf de aartsbisschop van Milaan inderdaad zeer strikte richtlijnen waardoor de functie en het uitzicht van het kerkmeubilair sterk gewijzigd werden. Het Concilie van Trente dat voornamelijk de reorganisatie van de kerk beoogde en tevens de strijd tegen de andersdenkenden opvatte, werd in zijn dubbele taak uitstekend bijgestaan door de jezuïeten die niet alleen een zeer belangrijke plaats innamen in het geestelijk leven, maar tevens in het artistiek gebeuren van de 17e eeuw.

Naast de jezuïeten ijverden de norbertijnen en de oratorianen voor het toepassen van de decreten. Niet enkel de uitdrukkingsvormen, maar ook de voorstellingen zelf werden aangepast aan de geest van het Concilie. Dank zij de Leuvense hoogleraar Johannes Molanus (1533-1585), die de nodige aanduidingen gaf voor de vernieuwde iconografie en wiens werk vanaf het einde van de 16e eeuw de leidraad is voor de kunstenaars, is het nu mogelijk de soms zeer complexe iconografie van de 17e-eeuwse kunst te verklaren.

De profane tegenhanger van Molanus is de Italiaan Cesare Ripa (1560-1620/25). Zijn 'Iconologia' werd in vele talen vertaald – in 1644 in het Nederlands – en geeft de verklaring van de allegorieën of personificaties der meest uiteenlopende begrippen. Dit werk werd tevens handleiding en inspiratiebron voor de barokkunstenaar.

Reeds vanaf de 15e eeuw, maar vooral in de 16e eeuw was Antwerpen het

Pieter Paul Rubens (1577-1640).

Hans van Mildert (1588-1638).

Sint-Carolus-Borromeuskerk, Antwerpen.

Het hoofdaltaar.

Vóór 1621.

Het ontwerp van dit portiekaltaar werd door Pieter Paul Rubens getekend. Pieter Paul Rubens schilderde tevens twee van de vier grote doeken, die volgens de liturgische feesten afwisselend op het altaar geplaatst werden. Deze schilderijen worden thans bewaard in het Kunsthistorisches Museum van Wenen. Rubens' vriend, Hans van Mildert, voerde de omlijsting van het altaar uit. Door een nauwe samenwerking wist Hans van Mildert Rubens' bedoelingen zeer goed te benaderen en slaagde hij erin ze in het beeldhouwwerk over te brengen. Het portiekaltaar dateert van vóór 1621 en hoort volop thuis in de hoog-barok. Het staat opgesteld in een ondiepe met stucwerk bezette nis en fungeert als blikvanger: het centrale punt dat alle aandacht opeist. Sinds de Contrareformatie werd de H. Eucharistie immers beschouwd als het belangrijkste sacrament van de rooms-katholieke leer. Het altaar werd dus tot een soort triomfboog voor het H. Sacrament dat in het tabernakel bewaard wordt. Vier gegroefde zuilen met Corintische kapitelen ondersteunen de bekroning gevormd door twee voluten. Deze voluten worden onderling verbonden door vruchtenkransen waarop engelen zitten. Tussen de voluten staat een nis met driehoekig kapje waarin het beeld prijkt van Maria met het kind Jezus.





Links

Robrecht de Nole (vóór 1570-1636).

Jan de Nole (vóór 1570-1624).

Onze-Lieve-Vrouwebasiliek, Scherpenheuvel.
Het hoofdaltaar.

1622.

Dit altaar, uitgevoerd door de gebroeders Robrecht en Jan de Nole, heeft nog tamelijk strenge contouren.

Het voornaamste element is het schilderij met de voorstelling van Onze-Lieve-Vrouwhemelvaart. De twee heiligenbeelden op de voluten hebben geen constructieve binding met het geheel. De nis bovenaan geeft een gereduceerde omlijsting van het altaar weer.

Rechts

Willem Kerricx (1652-1719).

Ludovicus Willemssens (1630-1702).

Artus Quellinus de Jonge (1625-1700).

Sint-Jacobskerk, Antwerpen.

Het hoofdaltaar.

1685.

Aan dit monument hebben een reeks kunstenaars zoals Willem Kerricx en Ludovicus Willemssens hun medewerking verleend. Het is echter Artus Quellinus de Jonge die de werkzaamheden leidde. Van hem is het schitterend beeld van de verheerlijkte H. Jacobus. Het altaar staat los in de kooruimte. De theatrale dieptewerking wordt nog versterkt door het gewild niveauverschil tussen de prachtige getorste zuilen.

toonaangevend centrum waar de retabelindustrie floreerde. Deze nijverheid stierf echter stilaan uit, samen met de uitbloeiende renaissancestijl die moest wijken voor de barok. Enkele beeldhouwers zoals Willem Paludanus (1530-1580) en Cornelis Floris de Vriendt (1514-1575) hadden met hun hoogstaande kunst en persoonlijke stijl een blijvende stempel op de kunst van de Scheldestad gedrukt. Na het herstel van het katholicisme kwamen een aantal beeldhouwers uit andere steden, aangetrokken door de economische opflakking, er zich opnieuw vestigen. Geen enkele stad in de zuidelijke Nederlanden kende dan ook tijdens de 17e en tot laat in de 18e eeuw de bloei van Antwerpen. Niet alleen intra-muros legden de kunstenaars een ongemene bedrijvigheid aan de dag, maar ook in andere steden en in het buitenland verwierven zij een internationale roem. Mechelen was in de 16e eeuw eveneens een vooraanstaand kunstcentrum. De aanwezigheid aldaar van Margaretha van Oostenrijk (1507-1515 en 1517-1530) bleek vele vooraanstaande kunstenaars aan te lokken, zoals bijvoorbeeld Jan Monet (omstreeks 1480-omstreeks 1550). Het overwicht van de Scheldemetropool werd tijdens de 17e eeuw echter zo sterk dat zij Mechelen in de schaduw stelde. Niettemin bleef daar een beeldhouwersschool voortbloeien die talrijke, zeer actieve artiesten voortbracht. Na Antwerpen en naast Luik, waar Jean Del Cour (1631-1707) 'school' vormde, was Mechelen dan ook de enige stad waar de barok zó sterk zijn stempel op de beeldhouwersproductie drukte. Dit was enerzijds te danken aan de bestaande lokale traditie – Mechelen stond sinds eeuwen als centrum van albast- en houtsculptuur bekend – en anderzijds aan de sterke persoonlijkheid en het vindingrijk talent van Lucas Faydherbe (1617-1697) die er Rubens' levenskrachtige stijl verspreidde. De meeste Mechelse sculpteurs zijn bij hem in de leer gegaan. Opvallend is dat hun bestellingen, in tegenstelling tot die van hun Antwerpse collega's, zich grotendeels tot de eigen stad beperkten.

Gelijktijdig bleef de traditionele industrie van kleinsculptuur in palmhout er voortleven. De bewogen vormgeving van deze beeldjes is barok, maar wij worden vooral getroffen door de gratie en de sereniteit van de voorstellingen – meestal de H. Maagd met het Jezuskind.

In de ontwikkeling van de barok onderscheidt men drie fasen: de vroeg-, de hoog- en de laat-barok. Hieraan gaat een overgangperiode vooraf die als een late bloeitijd van de renaissance kan beschouwd worden. Slechts weinig sculptuur van deze laatste tijd werd bewaard, omdat ze de plaats moest ruimen voor werk met uitgesproken barokkarakter.

Ruw gesteld slaat de term vroeg-barok op de stijl gaande van 1608 – 'Rubens' terugkeer uit Italië – tot 1650. Vanaf dit tijdstip namen ook de inschrijvingen in de Sint-Lucasgilde te Antwerpen toe. De beeldhouwers maakten zich slechts moeizaam los van de renaissance en het is maar wanneer een nauwe samenwerking ontstond tussen Pieter Paul Rubens (1577-1640) en kunstenaars zoals Hans van Mildert (omstreeks 1585-1638) en Lucas Faydherbe, dat we kunnen vaststellen hoe de hoog-barok reeds lang vóór 1640 haar intrede deed in de beeldhouwkunst. Maar op enkele uitzonderingen na blijven de beelden frontaal en worden evenwicht en symmetrie nagestreefd. Van een innerlijke beleving is nog maar weinig te bespeuren.

Ofschoon jaartallen niet strikt gelden voor ieder kunstenaar afzonderlijk, wordt 1640 als gangbare aanvangsdatum van de hoog-barok aanvaard. In 1640 kwam Artus Quellinus de Oude (1609-1668) terug uit Italië. Samen met Hiëronymus Duquesnoy de Jonge (1602-1654) bracht hij de stijl van de Italiaanse barok, enigszins gematigd door de visie van diens broer Frans Duquesnoy (1597-1643), naar de zuidelijke Nederlanden. De beeldhouwer was voortaan geen ornamentist meer. De architectonische bestanddelen werden vervangen door beelden. Het meubel werd een aanleiding tot de creatie van een groots opgevatte compositie, ingeschakeld in het

kerkinterieur. Dit had tot gevolg dat de verschillende elementen zoals biechtstoelen, kansel, altaren versmolten werden tot een harmonisch ensemble waarin schilder- en bouwkunst hetzelfde doel nastreefden. Het hoeft ons dan ook niet te verwonderen dat sommige auteurs spreken over het 'totale' kunstwerk. De onderdelen staan niet op zich zelf, maar kunnen slechts begrepen worden in samenhang met het geheel. Zo zien we dat sommige kerken een volledige synthese weergeven van het leven van hun beschermheilige: vanaf het beeld op de voorgevel tot aan het altaar – zónder de kansel, de communiebank en de schilderijen te vergeten – draagt elk afzonderlijk onderdeel bij tot de verheerlijking van de patroonheilige. Ook de kerkbezoeker wordt door dit hele gebeuren aangetrokken, zodat hij als het ware deel uitmaakt van het groots opgevat iconografisch thema om zich heen.

De houding en de gebaren vertolken heftige gemoedsaandoeningen die echter steeds beheerst blijven. Door de sterke licht- en schaduweffecten worden de innerlijke spanningen, evenals het dynamisch karakter beklemtoond. Enkele schitterende portretten, in deze periode ontstaan, beelden niet langer een geïdealiseerd type uit, maar weerspiegelen de inwendige gemoedstoestand met een realistische scherpte die zo eigen is aan de Vlaamse kunst.

Omstreeks 1680 werden deze kenmerken uitbundiger. Van dan af spreekt men van laat-barok. Tijdens deze fase kreeg de sculptuur een onrustig karakter en daar waar zij voorheen nog steeds door de rede beheerst werd, nam toen het gevoel de overhand. Vandaar de voorkeur voor het theatrale dat zich uit in religieus-extatische voorstellingen en overdadige, protserige decoratie. De slingerbeweging van de cultuur die onophoudelijk waakt over de regelmatige afwisseling van klassieke gematigdheid en geëxalteerde overdaad, van rede en gevoel, van verstand en gemoed, gunde in onze streken slechts een kort bestaan aan de dramatisch bezielde laat-barokkunst.

In tegenstelling tot de rococo-kunstenaars in Zuid-Duitsland en Oostenrijk, reageerde de redelijke Vlaming door de mateloze bewogenheid vlug vaarwel te zeggen: soberheid en beheersing eisten hun rechten weer op en hiermee werd de tijd van het preclassicisme ingeluid, dat bij ons onder invloed stond van de Franse kunst. Niet weinig Vlaamse kunstenaars zijn immers tijdelijk aan het Franse hof werkzaam geweest!

2. Het barok kerkmeubilair

Het altaar was in de 16e eeuw een offertafel waarop een geschilderd of gebeeldhouwd retabel stond. Dit laatste maakte stilaan plaats voor een gesculpteerde vaststaande omlijsting die meestal bestond uit zuilen die een hoofdgestel schragen. Bovenaan, geflankeerd door twee heiligen of engelen, prijkte het beeld van de patroon van de kerk of van de gilde die het altaar bekostigd had. In deze omlijsting werd een schilderij geplaatst. Het Concilie van Trente en de hierop volgende 'Onderrichtingen' van Carolus Borromeus stelden de eucharistieviering centraal in het liturgisch gebeuren. Door het feit dat het heilig Sacrament nu in een tabernakel op het altaar bewaard moest worden, kreeg dit laatste een nieuwe betekenis en tevens een ander uitzicht. Het is niet langer uitsluitend een offertafel, maar ontwikkelde zich tot een troon waarboven een soort triomfboog, een portiek, opgericht werd. Deze bekroning ging steeds meer de aandacht opeisen en ook het aantal zuilen werd vermenigvuldigd. Het gebruik van wit en zwart marmer en van gouden ornamenten, verleende een ongelooflijk luxueus karakter aan de meeste van deze creaties.

Een mooi voorbeeld van een vroeg-barok portiekaltaar is dat van de basiliek van Scherpenheuvel (1622). Het is van de hand der gebroeders Jan (vóór 1570-1624) en Robrecht (vóór 1570-1636) de Nole. Beide kunstenaars,

Lucas Faydherbe (1617-1697).

Willem Hesius (1601-1690).

Mattheus van Beveren (omstreeks 1630-1690).

Sint-Rumolduskerk, Mechelen.

Het hoofdaltaar.

1665-1666.

Dit imposant, evenwichtig opgebouwd hoog-barok portiekaltaar werd in opdracht van aartsbisschop Cruesen uitgevoerd door Lucas Faydherbe, naar plannen van Willem Hesius, architect en jezuïetenrector. Lucas Faydherbe werd bijgestaan door Mattheus van Beveren, die het houtsnijwerk voor zijn rekening nam. Het traditioneel schilderij is hier vervangen door een dubbele deur waarachter het reliekschrijn van de H. Rumoldus wordt bewaard.

Het altaar, opgetrokken in zwarte toetssteen en wit marmer, is dan ook aan de patroon van de kerk gewijd. Bovenop in de bekroning staat het theatrale marmeren beeld (hoogte: 375 cm) van de heilige, met aan zijn voeten de twee moordenaars en hun marteltuigen. Deze figuren liggen krampachtig gewrongen tussen de sokkel van het beeld en de twee volutes; de eigenaardige compositie wijst op de originele scheppingskracht van Lucas Faydherbe. De H. Rumoldus houdt het kruis in zijn rechterhand en steunt met de andere hand op de bisschopsstaf.

Door de opstelling van de drie personages wordt de overwinning van de deugd op het kwaad plastisch uitgebeeld. Het altaar draagt de handtekening van Lucas Faydherbe en is op twee plaatsen gedateerd met een chronogram. Wat dit altaar zo aantrekkelijk maakt, is zijn integratie in de gotische kerkruimte. Zonder twijfel is dit te danken aan het feit dat de bouwmeester-beeldhouwer Lucas Faydherbe de bestaande architecturale ruimte heeft aangevoeld en begrepen. Op die manier wist hij met de evenwichtige verhoudingen zijn altaar uitstekend aan te passen.





Links

Urbain Taillebert (omstreeks 1560-na 1626).

Sint-Petruskerk, Lo.

De preekstoel.

1624.

Dit meubel, uitgevoerd door Urbain Taillebert, beantwoordt nog volledig aan de renaissancistische opvatting: de evenwichtig opgebouwde reliëfs op de vakken van de kuip worden gescheiden door gegroefde zuiltjes met Corintische kapitelen. De onderdelen: steun, kuip, trap en klankbord zijn duidelijk van elkaar te onderscheiden.

Rechts

Artus Quellinus de Jonge (1625-1700).

Onze-Lieve-Vrouw van de Goede Hoopkerk, Vilvoorde.

De preekstoel.

1665.

Dit meubel, herkomstig van de Antwerpse Sint-Joriskerk, werd gebeeldhouwd door Artus Quellinus de Jonge. Het is kenmerkend voor de hoog-barok; de van leven bruisende engelen schragen de kuip met de afbeeldingen van Christus en de HH. Petrus en Paulus op drie medaillons. Kuip en steun zijn niet meer zo duidelijk van elkaar te scheiden. Het klankbord wordt getild door twee vliegende engelen.



Hendrik Frans Verbruggen (1654-1724).

Sint-Pieter en Pauwelkerk, Mechelen.

De preekstoel.

1700.

Ook tijdens de laat-barok blijven de kansels nog dikwijls didactisch. De preekstoel te Mechelen, gebeiteld door Hendrik Frans Verbruggen, is hiervan een schitterend

voorbeeld. De vier continenten zitten ongedwongen op de wereldbol. Op hun schouders rust de kuip versierd met medaillons. Ook hier schragen twee bazuinende en zwevende engelen het klankbord dat, net zoals overigens het hele meubel, rijkelijk voorzien is van decoratief snijwerk.

afkomstig van Utrecht, vestigden zich te Antwerpen en werden er als meester opgenomen in de Sint-Lucasgilde. Meestal werkten ze samen, maar het was Robrecht die de leiding van het atelier in handen had. Aan de omlijsting in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Scherpenheuvel, waarvoor Robrecht en Jan de Nole in opdracht van de aartshertogin Isabella later een reeks stenen beelden zouden beitelen, heeft Robrecht waarschijnlijk gewerkt naar een ontwerp van Wenzel Cobergher (omstreeks 1560-1634), de bouwmeester van deze basiliek. De uitvoering volgde trouw de in het contract gestipuleerde voorwaarden. Opvallend geslaagd is het gebruik van de kleurrijke kostbare materialen, zoals toetssteen (benaming voor steensoorten die in de ornamentiek gebruikt worden en waarvan de kleur en structuur gelijken op zwart marmer), wit, rood en zwart Italiaans marmer. Als prototype van een hoog-barok portiekaltaar avant la lettre – het dateert van vóór 1621 – geldt dat van de Antwerpse jezuïetenkerk, ook wel de 'marmeren tempel' genoemd. Het ontwerp werd door Pieter Paul Rubens zelf getekend en uitgevoerd door Hans van Mildert. Deze beeldhouwer was bevriend met Pieter Paul Rubens en werkte mee aan diens huis.

Oorspronkelijk hing hij nog geheel vast aan de traditionele Florisstijl, dit is een Vlaamse renaissancestijl, genoemd naar de Antwerpse beeldhouwer en architect Cornelis Floris de Vriendt. In het altaar van de Antwerpse jezuïetenkerk heeft Hans van Mildert Rubens' bedoelingen echter zeer goed benaderd en getransponeerd in het beeldhouwwerk, zodat hier reeds van hoog-barok kan worden gesproken.

Een der meest indrukwekkende en monumentale portiekaltaren vindt men in de Sint-Rumolduskerk (Sint-Rombouts) te Mechelen; het werd ontworpen en uitgevoerd door de Mechelse beeldhouwer en architect Lucas Faydherbe.

De jonge Lucas Faydherbe was gedurende drie jaar werkzaam in het atelier van Pieter Paul Rubens. Hij werd bijzonder gewaardeerd door de grote schilder die verschillende ivooren beeldjes van hem bezat. Samen met Hans van Mildert behoorde hij tot de kleine schare beeldhouwers die zeer vroeg de dynamische stijl van Pieter Paul Rubens begrepen en hem in sculptuur konden omzetten. Op het hoogaltaar te Mechelen (1665-1666) werd het schilderij vervangen door twee deuren waarachter het reliekschrijn werd bewaard. Het altaar is gewijd aan de patroonheilige van de kerk: de H. Rumoldus. Zijn beeld staat boven op het altaar met de twee moordenaars aan zijn voeten.

Naast deze portiekaltaren waarin het schilderij uiteindelijk nog slechts een nevenschiktelijke rol speelde en waarbij de steeds maar rijker en complexer wordende versiering van de omlijsting gebruikt werd om een thema uit te werken, evolueerde gelijktijdig een tweede type: het portiekaltaar met twee zijnissen of smallere portieken. Deze portieken zijn meestal niet vlak, maar uitgehold. Het is binnen deze uiteenzetting een onmogelijke taak om de evolutie van dit altaartype op de hiel te volgen, in de Vlaamse kerken werden er immers honderden barokaltaren opgericht.

Het hoogaltaar in de Sint-Jacobskerk te Antwerpen – een meesterwerk van dit type – mag evenwel niet onvermeld blijven. Dit monument dateert uit 1685 en is een en al sculptuur. Een ganse reeks beeldhouwers, onder leiding van Artus Quellinus de Jonge (1625-1700) hebben er aan meegewerkt. Het schilderij werd vervangen door het krachtig en dramatisch marmeren beeld van de ten hemel opgenomen H. Jacob. Dit altaar leunt nergens tegen de muur aan, maar staat los in de koorruimte.

Na het altaar nam **de preekstoel** de belangrijkste plaats in onder de kerkmeubels. Vanop de kansel werd immers het woord Gods verkondigd en de ketterij bestreden. Dit oorspronkelijk eenvoudig meubel, gegroeid uit de 'ambo', het preekgestoelte van de vroeg-christelijke kerken, kwam vanaf de Contrareformatie tot volle ontplooiing en werd op het einde van de 17e

Hendrik Frans Verbruggen (1654-1724).

Sint-Michielskathedraal, Brussel.

De preekstoel.

1696-1699.

Op het einde van de 17e eeuw ontstaat een nieuw type kansel, de zogenaamde naturalistische preekstoel.

De voorloper van deze stijl is Hendrik Frans Verbruggen, die de preekstoel voor de Brusselse Sint-Michielskathedraal vervaardigde. Dit meubel was oorspronkelijk voor de jezuïetenkerk te Leuven bestemd, maar werd in 1776 naar Brussel overgebracht. Onderaan de preekstoel zien we hoe de aartsengel Adam en Eva uit het Aards Paradijs verdriift. Eva houdt nog steeds de appel in haar hand, terwijl Adam het hoofd angstig verbergt. Boven het klankbord prijkt de zegevierende H. Maagd met het kruisdragend Kind. Samen verpletteren zij de slang die uit de boom van Goed en Kwaad kruipt. De kuip van de preekstoel, versierd met het Maria-monogram, leunt tegen de boom aan en het klankbord wordt getild door twee fladderende engelen, zeer typisch voor Verbruggens stijl.

De tegenstelling tussen Oud en Nieuw Testament is hier duidelijk weergegeven, enerzijds door de zondeval van het eerste mensenpaar en anderzijds door de beloofde verlossing, gesymboliseerd door de H. Maagd en het kind Jezus. De haag aan weerszijden van de trap is een latere toevoeging van Jan-Baptist van der Haeghen (1688-1738).





Linksboven

Jan Peter van Burscheit de Oude
(1669-1728).

Sint-Carolus-Borromeuskerk, Antwerpen.
De preekstoel.

1718.

Het steunbeeld stelt de Kerk voor als een gracieuze, rechtstaande vrouw die met haar rechterhand het pauselijk kruis vasthoudt. Eén der twee engeltjes aan haar voeten velt met bliksemschichten een zevenkoppige draak neer. Deze groep, beeldhouwd door Jan Peter van Burscheit de Oude, symboliseert de overwinning van de Kerk op de ketterij. De kansel hoort thuis in de overgangperiode van laat-barok naar classicisme.

Rechtsboven

Michiel van der Voort de Oude (1667-1737).

Sint-Rumolduskerk, Mechelen.

De preekstoel.

1721-1723.

Deze kansel behoort tot het type der naturalistische preekstoelen.

Michiel van der Voort de Oude is er in geslaagd de bekering van de H. Norbertus, de calvarie en de bekoring van Adam en Eva zo harmonieus in elkaar te verweven en over het hele kunstwerk te ontplooiën, dat de architectonische onderdelen niet meer van elkaar te onderscheiden zijn.

Linksonder

Pieter Verbruggen de Oude (1615-1686).

Sint-Pauluskerk, Antwerpen.

Een biechtstoel.

Omstreeks 1659.

Deze kerk telt tien vierfigurige biechtstoelen uitgevoerd onder de leiding van Pieter Verbruggen de Oude. Vóór het kamertje van de priester staan twee levensgrote engelenbeelden met palm en kroon. De beschotten die de hokjes van de biechtelingen afsluiten zijn door twee heiligenbeelden geflankeerd. De biechtstoelen worden onderling verbonden door een doorlopende houten lambrizing. Elk detail weerspiegelt het onvervalste natuurgevoel van de kunstenaar, hoewel anekdotische en humoristische elementen niet ontbreken.

Rechtsonder

Hendrik Frans Verbruggen (1654-1724).

Abdijkerk, Grimbergen.

Een biechtstoel.

Vóór 1718.

Deze vierfigurige biechtstoelen zijn volop in de laat-barok te situeren. Zij worden aan Hendrik Frans Verbruggen toegeschreven. Zeer elegant zijn de levensgrote beelden van heiligen en allegorische figuren, evenals de portretmedaillons; de middelste medaillons, boven het hokje van de priester, worden door twee dartele engeltjes vastgehouden. De beelden stellen de Hoop, het Geloof, de Biecht en de Gerechtigheid voor.



Nicolaas van der Veken (1637-1709).

Sint-Pieter en Pauwelkerk, Mechelen.

Een biechtstoel.

1683-1684.

De tweefigurige biechtstoelen voor deze oorspronkelijke jezuïetenkerk werden uitgevoerd door de Mechelse beeldhouwer Nicolaas van der Veken. De Antwerpse invloeden zijn verwerkt tot een provinciale stijl die vooral tot uiting komt in het minder krachtig snijwerk. De weergave van de twee engelen met spade, doodshoofd en knokkels verradt duidelijk de invloed van Lucas Faydherbe (1617-1697).

Sint-Carolus-Borromeuskerk, Onze-Lieve-Vrouwekapel, Antwerpen.

Een biechtstoel.

Omstreeks 1640.

Op deze biechtstoel staan twee uiterst decoratieve engelenhermen naast het hokje van de priester opgesteld. De buitenkanten van de wandbekleding worden afgesloten door gegroefde zuilen met Ionische kapitelen. De stijl van het snijwerk hoort nog thuis in de renaissance.

eeuw het meest originele monument van onze Vlaamse beeldhouwers. De spreekstoel in de kerk van Lo, hoewel in 1624 door de Westvlaming Urbain Tallebert (omstreeks 1560-na 1626) uitgevoerd, is nog een typisch renaissance-meubel met duidelijk te onderscheiden onderdelen: steun, kuip, trap en klankbord. Elk element is goed afgebakend en de versiering lineair. Geen enkel detail wijst er op dat het hier om een meubel gaat dat volop in de baroktijd is ontstaan.

Het verschil tussen de kansel van Lo en die van Lier, ontworpen in 1639 en geplaatst in 1642, is dan ook verbluffend. Aan de preekstoel in de Sint-Gummaruskerk te Lier, verleenden drie beeldhouwers hun medewerking: Erasmus Quellinus (omstreeks 1584-1640) maakte het eerste ontwerp, na zijn dood werd dit gewijzigd door zijn zoon Artus Quellinus de Oude, Pieter Verbruggen de Oude (1615-1686) zorgde voor de uitvoering. Een dergelijke samenwerking kwam vaker voor en is niet alleen te verklaren door het corporatief verband waarin vele Antwerpse beeldhouwers hun beroep uitoefenden, maar soms ook door familierelaties. Erasmus Quellinus is de oudste vertegenwoordiger van het geslacht der Quellinussen dat een reeks beeldhouwers en schilders voortbracht. Over zijn oeuvre, nog sterk verwant met de renaissance, zijn we slecht ingelicht. Maar over zijn zoon, Artus Quellinus de Oude, bezitten we des te meer informatie. Hij was de centrale figuur, de vernieuwer, die aan de Vlaamse barok zijn ware dimensie verleende. Dank zij de inzichten opgedaan tijdens een studieries naar Italië, waar hij onder leiding van Frans Duquesnoy de Grieks en Romeinse oudheid bestudeerde, kon Artus Quellinus de Oude de klassieke vormtaal combineren met de moderne uitdrukkingsmiddelen. In zijn oeuvre wist hij een harmonieus evenwicht tussen realisme en gevoeligheid te bereiken. Pieter Verbruggen de Oude, de uitvoerder van de Lierse preekstoel, was een meer traditionalistische beeldhouwer. Zijn rol bleek ondermeer van belang voor de ontwikkeling van de Antwerpse beeldhouwersschool, omdat hij omstreeks 1640 zijn intrek nam in Erasmus Quellinus' atelier en bovendien de vennoot werd van Artus Quellinus de Oude, zijn schoonbroer. In het kader van deze vennootschap, waarin Artus zonder twijfel de leidende creatieve figuur was, werkten beide zwagers voortaan samen. De preekstoel van Lier levert hiervan het bewijs. Dit monument is een der eerste kansels waarbij de klassieke constructie gewijzigd werd: de steun werd vervangen door louter plastische elementen, namelijk de vier aartsengelen. Zij hebben een dubbele taak: in de eerste plaats schragen zij de kuip en bovendien symboliseren zij de goede boodschap die verkondigd wordt door de prediking. Hoewel deze conceptie totaal nieuw, ja zelfs revolutionair kan geheten worden, blijven de figuren nog stram als waren zij nog niet gewend aan hun nieuwe functie van kariatiden.

Heel anders is het gesteld met de kansel die nu in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw van de Goede Hoop te Vilvoorde staat, maar die in 1665 door Artus Quellinus de Jonge voor de vroegere Sint-Joriskerk te Antwerpen gebeiteld werd. De brede gebaren van de engelen en hun golvende gewaden met de talrijke plooien drukken de innerlijke spanning uit. Het geheel schijnt te zweven en te ontsnappen aan de wetten der zwaartekracht.

Tijdens de hoog-barok bleef het repertorium van de voorstellingen tamelijk beperkt. De kansel werd een allegorisch en didactisch kunstwerk met een voor de gelovigen duidelijk te vatten iconografie: de vier aartsengelen, de vier hoofden, heiligen of kerkvaders schragen de kuip waarop meestal de vier evangelisten in medaillon afgebeeld zijn, terwijl het klankbord door zwevende engelen getorst wordt.

De H. Geest onder de gedaante van een duif en de twee belangrijkste apostelen van Christus, de HH. Petrus en Paulus, ontbreken meestal niet. De vindingrijkheid die de beeldhouwers aan de dag legden was grenzeloos, maar het hele decor beantwoordde steeds aan een weldoordacht stramien waarin elk afzonderlijk element een rol vervulde die het grondthema moest

Theodoor Verhaegen (1700-1759).

Kerk van Onze-Lieve-Vrouw ten Hemelopneming, Ninove.

Een biechtstoel.

1736.

In 1736 ontving de Mechelse beeldhouwer Theodoor Verhaegen de opdracht voor een biechtstoel in de voormalige abdijkerk van de norbertijnen of premonstratenzers te Ninove, sinds 1813 parochiekerk van Onze-Lieve-Vrouw ten Hemelopneming. Deze biechtstoel is samen met een tweede, die drie jaar later als pendant door Jacques de Coninck werd uitgevoerd, tegen de westelijke muur naast het portaal opgesteld. Onder een baldakijn met opgetrokken draperieën staan twee engelen: de engel met de weegschaal en het zwaard is de personificatie van de gerechtigheid, terwijl de andere die een kelk vasthoudt, waarschijnlijk het geloof symboliseert. Tussen de twee figuren bevindt zich het lage deurtje dat toegang verleent tot het hokje van de biechtvader. Op de rugzijde van de zitting is het wapenschild gebeiteld van abt Van der Haeghen, die deze biechtstoel bestelde. Aan weerszijden knielen de boetvaardige heiligen Petrus en Maria Magdalena op buitenissig grote volutes. Met de sleutels in de hand kijkt Petrus naar de kraaiende haan die hem aan zijn verloochening van Christus herinnert, terwijl Maria Magdalena, gehuld in een boetekleed, een doodshoofd aanschouwt. Het geheel wordt bekroond door een reusachtige verzen Christus die de boete van de zondaars aanvaardt. Rechts van Hem houden twee putti het kruis vast en een derde engeltje draagt een rocococartouche met een tekst over de vergiffenis der zonden. Dit meubel met zijn dramatische beelden en zijn overladen constructie behoort ongetwijfeld tot één der meest exuberante en theatrale creaties van de Vlaamse laat-barok.





Boven

Urbain Taillebert (omstreeks 1560-na 1626)

Sint-Peterskerk, Lo.

Het koorgestoelte.

1624.

Urbain Taillebert leverde het koorgestoelte, evenals de preekstoel voor deze voormalige abdijkerk. De lineaire siermotieven sluiten nauw aan bij de renaissance en de constructie beantwoordt aan een rigoureuze verticale en horizontale verdeling der vlakken. Het geheel is uiterst rustig gehouden.

Links- en rechtsonder

Onze-Lieve-Vrouw van de Goede Hoopkerk, Vilvoorde.

Het koorgestoelte.

1663.

Hier verschijnen voor het eerst levensgrote beelden vóór de ruglambrizing. De zwierige engelen die de passiewerktuigen vasthouden, zijn tussen getorste zuiltjes opgesteld. De volledig horizontaal gehouden kroonlijst verleent een rustig en harmonisch karakter aan dit meubel, zodat de aandacht ten volle op de engelen en het snijwerk valt.



Abdijkerk, Grimbergen.

Het koorgestoelte.

Omstreeks 1680-1690.

Dit koorgestoelte hoort thuis in de laat-barok. Op de ruglambrizing tussen de vrijstaande getorste zuiltjes, omwonden met loofwerk, werden rijkelijk versierde medaillons met afbeeldingen van heiligen gesculpteerd. Het geheel is onrustig en overbelast: het is een druk gewemel van kolommetjes, engelenkopjes, medaillons, schelpen en symbolen.

Artus Quellinus de Jonge (1625-1700).

Sint-Jacobskerk, Antwerpen.

Het koorgestoelte.

1658-1670.

Waarschijnlijk werd dit schitterend meubel vervaardigd door Artus Quellinus de Jonge. Hoewel op de andere kerkmeubels van deze tijd reeds levensgrote beelden voorkomen, werden hier uitsluitend getorste zuilen gebruikt met in de windingen een onuitputtelijke rijkdom aan siermotieven. Het nauwkeurig gedetailleerd en geobserveerd dieren- en plantenrijk is met liefde uitgebeeld.

vervolledigen en verduidelijken.

Dit type van didactische kansels bleef lang in voege. Een voorbeeld hiervan is de als laat-barok te bestempelen preekstoel die Hendrik Frans Verbruggen (1654-1724) in 1700 oprichtte in de voormalige jezuïetenkerk van Mechelen, nu de parochiekerk van Sint-Pieter en Pauwel. Het onderdeel stelt op allegorische wijze de vier continenten voor gezeten op de wereldbol en vergezeld van hun symbolische dieren. Ze torsen de overdadig versierde kuip waarop de attributen van de evangelisten en vier medaillons met jezuïetenheiligen gebeiteld zijn. Twee bazuinende engelen schragen het klankbord met de H. Geest. Dit thema hoeft geen verklaring: elke kerkbezoeker begrijpt dat hiermee de verspreiding van het geloof over de vier werelddelen bedoeld wordt. De medaillons met de portretten van de H. Aloysius van Gonzaga, de H. Ignatius van Loyola, de H. Franciscus Xaverius en de H. Stanislas Kostka herinneren er aan dat het woord van God hier vanop een jezuïetenkansel verkondigd wordt.

Artus Quellinus de Jonge vond voor de preekstoel van de Sint-Walburgakerk (1670) een meer elegante constructie.

Slechts één figuur, het geknielde Geloof, ondersteunt de kuip.

Merkwaardig is dat deze kansel volledig op zich zelf staat en nergens tegen aanleunt. De compositie met één enkele allegorische vrouwenfiguur als kariatide werd ongeveer een halve eeuw later door Jan Peter van Burscheit de Oude (1669-1728) hernomen voor de kansel van de Sint-Carolus-Borromeuskerk te Antwerpen.

Dit meubel verving de oude preekstoel die tijdens de brand van 1718 in de vlammen opging. Het hoort duidelijk thuis in de overgang van laat-barok naar classicisme, een periode waarvan Jan Peter van Burscheit één der meest markante figuren is. Deze in Wurmersdorff (Duitsland) geboren kunstenaar bracht zijn leven door te Antwerpen waar hij een atelier oprichtte. Zijn zoon Jan Peter van Burscheit de Jonge (1699-1768), vooral om zijn architecturale realisaties gekend, heeft dit atelier na de dood van zijn vader alleen voortgezet. Deze laatste liet niet enkel als beeldhouwer, maar tevens als bouwmeester een omvangrijk oeuvre na, zowel profaan als religieus van inspiratie. Na de brand van 1718, die het schip en de tribunes (dit zijn de verdiepingen boven de zijbeuken) van de Antwerpse jezuïetenkerk vernielde, ontwierp hij plannen voor de wederopbouw, waarvan hij overigens zelf de leiding nam. Zijn oorspronkelijk voorstel, bewaard in het archief van de kerk, om van de twee boven elkaar staande zuilengaderingen één doorlopende zuilenrij te maken, werd gelukkig door de jezuïeten afgewezen. Zij hielden er terecht aan dat de vroegere architectuur behouden bleef. Ongetwijfeld gaf het financieel aspect van de verbouwing de doorslag bij de weigering. Bij gebrek aan geldmiddelen diende trouwens ook het oorspronkelijk marmer in de kerk door witte en blauwe steen vervangen te worden. Niet alleen de preekstoel, maar ook de lambrizeringen, de biechtstoelen, de orgelkast en het binnenportaal werden door Jan Peter van Burscheit de Oude uitgevoerd. In de ornamentiek van

Hendrik Frans Verbruggen (1654-1724).

Willem Kerricx (1652-1719).

Sint-Jacobskerk, Antwerpen.

**De communiebank in de Sacramentskapel.
1695-1696.**

Eén der merkwaardigste voorbeelden van de laat-barok is de L-vormige communiebank in de Sacraments- of Venerabelkapel van de Antwerpse Sint-Jacobskerk. Twee beeldhouwers, Hendrik Frans Verbruggen en Willem Kerricx, werkten samen aan dit kunstwerk. Het werd in 1695 door Catharina Martens besteld en het jaar nadien op haar kosten in de kapel opgesteld. Het meubel, twaalf meter lang, bestaat uit vijf vakken. Kwalitatief staat de bijdrage van Hendrik Frans Verbruggen hoger dan die van Willem Kerricx. Van eerstgenoemde zijn: het opengewerkte middenvak met de aanbidding van de H. Eucharistie, het engeltje rechts, dat de hoop symboliseert en een boek openhoudt, en het laatste tafereel, met de grote zonnebloemen, waarin twee engeltjes een medaillon torsen met de afbeelding van de Goede Herder. Van Kerricx' hand zijn de zeven pilasters, versierd met medaillons in bas-relief waarop de borstbeelden van heiligen met hun attributen staan afgebeeld. Eveneens van Willem Kerricx is het linkerpaneel dat twee knielende engeltjes met een pelikaan weergeeft, alsmede het derde paneel met het Lam staand op het boek met de zeven zegels. Zeer geslaagd zijn hier de acanthusranken verweven tussen de druiventrossen en de korenhalmen. Het linker deel van het vierde vak met het open boek is ook van Willem Kerricx: een engeltje houdt met de linkerhand het boek vast en met de andere een fakkel. De sierlijke en tevens schilderachtige details zijn met tederheid weergegeven. Zij getuigen van een soort eenvoudig volksgeloof, waarin echter steeds het dogmatisch element aanwezig blijft.



Hendrik Frans Verbruggen (1654-1724).

**Onze-Lieve-Vrouwekathedraal,
Sacramentskapel, Antwerpen.**

De communiebank.

1687.

Hendrik Frans Verbruggen vervaardigde dit meubel voor de voormalige Sint-Bernardusabdij te Hemiksem. Sinds 1804 bevindt het zich te Antwerpen. De pilasters, gevormd door acanthusranken, en de geajoueerde panelen vertonen een ongelooflijk weelderige en schitterend uitgevoerde versiering: viooltjes, rozen, appels en druiventrossen zitten harmonieus tussen het lover verwerkt.





Boven

Sint-Carolus-Borromeuskerk, Onze-Lieve-Vrouwekapel, Antwerpen.

De communiebank.

Omstreeks 1625.

Deze marmeren communiebank met een centraal Maria-monogram is gewijd aan Onze-Lieve-Vrouw. In een kunstig geajoureed (opengewerkt) reliëf met rozen en engelenkopjes zitten de symbolen van de eucharistie verweven: korenhalmen, maïskolven en druiventrossen.

Midden

Artus Quellinus de Jonge (1625-1700).

Sint-Rumolduskerk, Mechelen.

De communiebank.

1678.

Op de vier stijlen van dit meubel, oorspronkelijk door Artus Quellinus de Jonge voor de kerk van Leliëndaal te Mechelen uitgevoerd, zijn engeltjes afgebeeld met een kelk, een mand met het manna, een stapeltje broden en een kruik. In de brede vakken persen engeltjes druiven, anderen binden korenschoven. Het centraal paneel verbeeldt de aanbidding van het Heilig Sacrament.

Onder

Hendrik Frans Verbruggen (1654-1724).

Sint-Walburgakerk, Brugge.

De communiebank.

1694-1696.

De jezuïeten bestelden deze 24 meter lange marmeren communiebank bij Hendrik Frans Verbruggen. Naast het linkerpaneel met de pauselijke attributen is het Maria-monogram gebeiteld; het tweede vak stelt de heiligen voor die geijverd hebben voor de verspreiding van het geloof. Verder worden op twee panelen engeltjes weergegeven die de borstbeelden van de HH. Ignatius en Franciscus Xaverius vasthouden. Op het laatste luik prijken twee ankers, symbool van de hoop.

dit meubilair is de invloed van de Franse Lodewijk XIV- en Régencestijlen duidelijk merkbaar. De schelpen en rozetten, het band- en netwerk, eveneens de sierlijke Corintische kapiteeltjes in deze Vlaamse kerk zouden evengoed in een Frans salon kunnen thuishoren.

Op het einde van de 17 eeuw ontstond een nieuw type, de naturalistische preekstoel. De grote vernieuwer is Hendrik Frans Verbruggen die in 1696-1699 voor de jezuïetenkerk te Leuven een kansel vervaardigde die nu in de Sint-Michielskathedraal te Brussel staat. Onderaan zien we hoe Adam en Eva uit het Aards Paradijs verdreven worden, terwijl de zegevierende H. Maagd bovenop het klankbord de slang verplettert, die uit de boom van Goed en Kwaad kruipt.

Een stap verder in deze ontwikkeling is de schilderachtige compositie die Michiel van der Voort de Oude (1667-1737) in 1721-1723 ontwierp voor de kloosterkerk van Leliëndaal te Mechelen. Deze kansel is nu in de Sint-Rumolduskerk van dezelfde stad te bewonderen. Eigenlijk kan men hier niet meer van een meubel spreken. Het is een 'tableau vivant', waarin de bekering van de H. Norbertus (het klooster van Leliëndaal behoorde immers toe aan de norbertinessen), de calvarie en de bekoring van Adam en Eva uitgebeeld zijn. De kruin van de boom van Goed en Kwaad vormt het klankbord. Het is niet meer mogelijk de architectonische onderdelen van elkaar te onderscheiden, omdat zij één geheel vormen. De kerkbezoeker die vóór deze kansel staat, voelt zich als een toeschouwer die in beslag genomen wordt door het weelderig decor en het scenario dat zich voor hem afspeelt. In Vlaanderen worden dergelijke naturalistische kansels tot in de 19e eeuw ontworpen en uitgevoerd. Hun ontegensprekelijk eigen Vlaams karakter, gekenmerkt door een onuitputtelijke verbeeldingskracht en een exuberante versiering, laat ons toe de betekenis en de waarde van onze beeldhouwers beter te begrijpen.

Het sacrament van de biecht raakte bij de protestanten in onbruik, werd zelfs aangevallen of door allerlei zinspelingen belasterd. Carolus Borromeus nam hiertegen maatregelen door duidelijk te stipuleren dat de zetel van de biechtvader voortaan in een goed afgesloten kamertje moest staan.

De biechtstoel, zoals wij hem thans kennen, is dus eigenlijk een 17e-eeuwse schepping. Voordien zat de priester in een verplaatsbare zetel en knielde de biechteling voor hem neer. De richtlijnen werden steeds strenger en zo verordende de derde synode van Mechelen (1607) twee beschotten op te richten, één tussen de priester en de biechteling en een tweede tussen deze laatste en de gelovigen die hun beurt afwachten. Om vlugger te werk te gaan, werd een tweede hokje toegevoegd, zodat de priester afwisselend links en rechts de biecht kon horen. Meestal, en vooral in het Vlaamse land, is de middelste nis, bestemd voor de biechtvader, bovenaan niet gesloten en ook hoger dan de knielhokjes aan beide zijden. Voor een goed voorbeeld van vroege barokbiechtstoelen moeten wij ons eens te meer naar de Sint-Carolus-Borromeuskerk begeven, waar de brand van 1718 gelukkig niet alles vernield had! In de Onze-Lieve-Vrouwekapel en in de Sint-Ignatiuskapel staan bij voorbeeld nog steeds de oudst bekende tweefigurige confessionalen. Zij dateren van omstreeks 1640. Twee levensgrote engelenfiguren flankeren het middenhokje, terwijl twee zuiltjes vóór de buitenbeschotten opgesteld staan. De engelen, helemaal in hun vleugels gehuld, doen nog renaissancistisch aan en wenden het hoofd naar elkaar. Deze binding tussen de haast levensgrote beelden is kenmerkend voor alle tweefigurige en vierfigurige biechtstoelen. Ze worden dan ook terecht de 'dialogerende groepen' genoemd. Door deze opstelling werden twee doelen bereikt: de stijve frontaliteit werd verbroken en de band, die de beelden tot één geheel moet verbinden, kwam hiermee tot stand. Van hetzelfde type als de besproken biechtstoelen zijn die van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Dendermonde (omstreeks 1650) en die van de kerk van Onze-

Lieve-Vrouw van Goede Wil te Duffel (omstreeks 1653).

De meest indrukwekkende reeks biechtstoelen bevindt zich echter in de Antwerpse Sint-Pauluskerk. Deze tien vierfigurige biechtstoelen, opgesteld in twee reeksen van vijf, werden omstreeks 1659 uitgevoerd door Pieter Verbruggen de Oude. Hier tronen twee beelden vóór de beschotten van het kamertje van de priester en twee vóór de beschotten die de hokjes van de biechtelingen afsluiten. De biechtstoelen zijn geen afzonderlijke meubels meer, maar worden links en rechts onderling verbonden door een houten lambrizing. De hele wand van de twee zijbeuken wordt op die manier tot één meubel, waarvan de iconografie dezelfde eenheid en synthese nastreeft als de ganse constructie. Het hoeft ons niet te verwonderen dat het de predikherenheiligen zijn die in deze oorspronkelijke dominicanenkerk op de voorgrond treden. De engelen middenin herinneren ons aan het lijden van Christus (het doek van Veronica, de doornenkroon), anderen aan de dood (een doodshoofd, een zandloper) en nog anderen aan de devoties en activiteiten van de dominicanen, zoals de biecht, de volmaaktheid en de rozenkrans. De buitenste figuren zijn heiligen zoals Dominicus Guzman, Catharina van Siëna, Agnes van Montepulciano, e.a. Het spreekt vanzelf dat dit monumentale kerkmeubel niet eigenhandig door Pieter Verbruggen de Oude kon gerealiseerd worden, maar dat verscheidene beeldhouwers en leerlingen hieraan hun medewerking verleend hebben. Een dergelijke samenwerking was natuurlijk geen uitzondering. Het was voor één man immers onmogelijk bestellingen van een dergelijke omvang te verwezenlijken en dit binnen een meestal korte termijn die duidelijk gestipuleerd stond in het contract tussen de opdrachtgevers en de uitvoerder. De uitvoerder hoefde daarom niet steeds een beeldhouwer te zijn, maar was evengoed een algemene schrijnwerker of aannemer. In deze contracten, waarvan er gelukkig heel wat in de kerkarchieven bewaard bleven, werden aan de hand van de voorgelegde en weerhouden ontwerptekeningen eveneens de te gebruiken materialen en de wijze van betaling bepaald. Zoals ook nu nog, werd laattijdige levering beboet door geldelijke afhoudingen. Niet alleen ontwerptekeningen, soms met varianten om de opdrachtgever de keuze te laten, maar ook terracottamodellen of wassen ontwerpen moesten worden voorgelegd vooraleer de definitieve uitvoering kon starten. Het waren deze tekeningen en maquettes, op sterk gereduceerde schaal, die de medewerkers als model dienden bij het beitelen. Hoeveel beeldhouwers in éénzelfde atelier aan het werk waren, is moeilijk uit te maken. Waarschijnlijk varieerde dit naargelang van de bestellingen. Het feit dat verscheidene kunstenaars aan één bestelling werkten, maakt de toeschrijvingen des te moeilijker. Dikwijls zijn de namen van de uitvoerders gekend door het contract of door de signatuur op de ontwerptekening, maar dit laat meestal niet toe uit te maken wie dit of dat onderdeel voor zijn rekening nam.

Het is echter merkwaardig welk een homogeniteit deze grootse verwezenlijkingen van de 17e en de 18e eeuw vertonen. Dit kan gedeeltelijk verklaard worden door de bezielende en stimulerende geest van de barok, maar ook door de sterke persoonlijkheid van onze Vlaamse beeldhouwers en tevens door de strikt gereguleerde en corporatieve opleiding die allen in de gilde genoten.

Het ensemble van de Sint-Pauluskerk is geen unicum. In de kathedraal te Antwerpen bevinden zich twee reeksen van zes biechtstoelen, afkomstig uit verdwenen abdijen; en in de abdijkerk te Grimbergen, een reeks van vier. Deze laatste reeks werd kort vóór 1718 opgericht en hoort dus volop in de laat-barok thuis. Zeer mooi zijn de portretmedaillons waarvan sommige door twee dartele engeltjes of putti vastgehouden worden. Acht aan elkaar verbonden tweefigurige biechtstoelen ziet men in de vroegere jezuïetenkerk, nu de Sint-Michielskerk te Leuven. Vóór het vertrekje van de priester staan twee engelen opgesteld met de attributen van dood en boetedoening.

Hans van Mildert (1588-1638).

Sint-Annakerk, Brugge.

Het koordoksaal.

1626-1628.

Behalve in de kapittel- en de kloosterkerken, waar het koordoksaal tot in het begin van de 18e eeuw behouden bleef, verdween dit meubel stilaan uit de bedehuizen.

In het koordoksaal van de Brugse Sint-Annakerk kan het ontstaan en de ontwikkeling van het barok koordoksaal het duidelijkst gevolgd worden. Dit exemplaar illustreert op de meest treffende wijze de overgang van renaissance naar vroeg-barok.

Het werd gebeeldhouwd door Hans van Mildert. Dit meubel telt vijf arcaden (bogen) in de ondergalerij en is dus nog verwant met het traditioneel Brugs type. De drie middelste arcaden verlenen uitzicht op het koor en de twee uiterste zijn ingericht als altaarkapellen. Het koor is dus niet meer afgesloten van het schip waar de gelovigen plaats nemen. De gebruikte materialen, rood gejaspeerd marmer, dat nog typisch renaissance is, zwarte toetssteen en wit marmer, verlenen een plechtig uitzicht aan het kunstwerk. Een eerste stap in de richting van de typische barokstijl is de bekroning van de middendoorgang met het gebroken fronton. In vergelijking met de vroegere doksalen, komen hier veel minder beelden voor. Het architectonische element krijgt nu de bovenhand en het zijn voornamelijk zuilen, kroonlijsten en timpanen die de versiering vormen. De borstwering van de tribune met het gesloten onderdeel en het opengewerkt bovengedeelte met balusters doet nog sterk renaissancistisch aan. Het orgel op de tribune is een latere toevoeging; oorspronkelijk stond hier een calvariegroep.





Boven

Sebastiaan de Neve (1612-1676).

Sint-Jacobskerk, Antwerpen.

Het koordoksaal.

1669-1670.

Dit koordoksaal met afgesloten wand waartegen twee merkwaardige altaren aanleunnen, werd door Sebastiaan de Neve opgericht. Zeer sierlijk is de enigszins golvende beweging van de tribune met het calvariekruis en de hoge kandelaars die kaarslicht verspreiden voor de zangers en musici. De dubbele orgelkast is een latere toevoeging.

Onder

Sint-Salvatorskathedraal, Brugge.

Het koordoksaal.

1679-1682.

Oorspronkelijk stond dit doksaal vóór het koor opgesteld, maar het werd in 1935 naar de westkant van de kerk verplaatst. Zonder twijfel is het één der mooiste hoog-barokdoksalen. Boven de constructie met drie opengewerkte arcaden prijkt het schitterend beeld van God de Vader dat door Artus Quellinus de Jonge (1625-1700) uitgevoerd werd.

Afgaande op de herkomst, kan men dus besluiten dat het voornamelijk de klooster- en de abdijkerken waren die dergelijke grote ensembles van aangebouwde biechtstoelen bestelden.

Ook de Mechelse beeldhouwers hebben enkele zeer mooie biechtstoelen voor hun kerken uitgevoerd. Van Nicolaas van der Veken (1637-1709) is een reeks van veertien tweefigurige confessionalen (1683-1684) te bewonderen in de vroegere jezuïetenkerk, nu de Sint-Pieter en Pauwelkerk. Door hun attributen zetten de engelen de gelovigen er toe aan het pad van de deugd te bewandelen: door boete en berouw kan elkeen vergiffenis bekomen. Een laatste voorbeeld, eveneens het werk van een Mechelaar, Theodoor Verhaegen (1700-1759), is de biechtstoel in de vroegere norbertijnen-abdijkerk, nu de Onze-Lieve-Vrouw ten Hemelopnemingkerk (1736) te Ninove. Het meubel werd hier slechts de aanleiding om een grootscheeps en theatraal operadecor op te bouwen. Terecht schreef een kunsthistoricus dat dit gewrocht 'la dernière fusée, le bouquet' was. Men kan zich inderdaad moeilijk inbeelden hoe men verder had kunnen gaan in deze explosieve richting. Van het traditionele meubel zijn nog slechts met moeite de drie kamertjes te onderscheiden.

In tegenstelling tot de biechtstoel is **het koorgestoelte** een kerkmeubel dat op een lange traditie terugkijkt. Met het ontstaan van nieuwe kloosterorden en de ontplooiing van de reeds bestaande, kende het tijdens de 17e eeuw een grote opbloei. Het schema, d.w.z. een enkele of een dubbele rij banken met een hoge lambrizing, opgesteld aan beide zijden van het koor, bleef ongewijzigd. Alleen de versiering, het steeds overvloediger wordend decor, volgde de stijlevolutie.

Tot de oudste voorbeelden uit de 17e eeuw behoort nogmaals een werk van Urbain Taillebert voor de Sint-Petruskerk in Lo, toen nog abdijkerk. In het jaar 1624 leverde hij er de preekstoel en het koorgestoelte. Dit koorgestoelte hoort nog volop thuis in de renaissance. De vlakke siermotieven volgen nauwgezet de verticale en horizontale indeling van het meubel.

In de meeste Antwerpse bedehuizen, die immers nagenoeg allemaal – althans de grote – oorspronkelijk klooster- of abdijkerken waren, komen barokke koorgestoelten voor.

Het merkwaardigste exemplaar bevindt zich evenwel ongetwijfeld in de Sint-Jacobskerk. Het heeft zijn ontstaan te danken aan het feit dat deze parochiekerk in 1656 een collegiale kerk werd, zodat koorbanken moesten voorzien worden voor de officies van de kanunniken.

Het gestoelte werd in 1658 bij de aannemer O. Herry aanbesteed en waarschijnlijk in het atelier van Artus Quellinus de Jonge uitgevoerd. Hoewel de siermotieven in de hoog-barok thuishoren, ontbreken hier nochtans de levensgrote beelden, zo kenmerkend voor de andere kerkmeubelen van die tijd.

Enkele jaren later, in 1663, bestelt de priorij van Groenendaal een koorgestoelte met de eerste levensgrote beelden. Sinds 1786 echter staat dit koorgestoelte gedeeltelijk in de Onze-Lieve-Vrouw van de Goede Hoopkerk te Vilvoorde opgesteld. De siermotieven en de elegante getorste zuiltjes herinneren sterk aan het Antwerps voorbeeld, maar grote engelen met de passiewerktuigen verlenen een meer dramatische inhoud aan het meubel. Het ietwat strakke spel tussen de verticale panelen en de horizontale friezen wordt hier pas écht doorbroken, zodat we dit kunstwerk kunnen beschouwen als het eerste koorgestoelte dat én qua stijl én qua compositie beantwoordde aan de geest van de barok. Dat deze doorbraak pas laat kwam – in de jaren zestig – bewijst hoe moeilijk het was voor de beeldhouwers om zich los te maken van een bestaande traditie. Voor het altaar en nog meer voor de biechtstoel en de preekstoel lag het probleem enigszins anders, daar deze meubelen een totaal nieuwe functie hadden

gekregen, soms zelfs ontworpen werden volgens de voorschriften van het Concilie van Trente. Daarentegen volgde het barokke koorgestoelte een natuurlijke evolutie vanuit de gotiek, waarbij de rationele indeling, aangepast aan de zuiver functionele rol, ongewijzigd bleef. De onbekende beeldsnijder die omstreeks 1680-1690 het koorgestoelte voor de abdij van Grimbergen maakte, heeft zich uiteraard ook aan het gebruikelijk oud schema moeten houden. Daar waar hij echter zijn verbeelding de vrije teugel kon laten, nl. in de versiering van de ruglambrizing, deed hij dit dan ook op een uitbundige en onrustige manier.

Maar zoals steeds, liet de reactie niet lang op zich wachten. Het opvallendste voorbeeld van de classicistische strekking is het koorgestoelte dat door Jan Claudius de Cock (1667-1735) in 1713 werd uitgevoerd voor de priorij van Korsendonk. Het staat nu deels in de collegiale Sint-Pieterskerk te Turnhout opgesteld. Jan Claudius de Cock wist zijn medaillons en kariatiden op sober harmonische wijze in het rugbeschoot te verwerken, zodat het evenwicht tussen architectuur en sculptuur weer hersteld werd. Niet alleen de compositie van dit koorgestoelte dwingt onze bewondering af, maar ook de sierlijke stijl van de elegante figuren die nu eens heftig laat-barok, dan weer beheerst klassiek uitgevoerd werden.

Ingevolge de besluiten van het Concilie van Trente werd de toediening van de sacramenten, vooral de uitreiking van de communie, door de Contrareformatie in eer hersteld. De **communiebank** kwam dus vanaf de 17e eeuw algemeen in gebruik en nam de plaats in van het meestal verdwenen koordoksaal. De structuur van de communiebank beantwoordde aan haar functie en zou net zoals de opbouw van het koorgestoelte weinig of geen wijzigingen ondergaan. De barok communiebank is een rechtlijnige knielbank met lage rechthoekige geajoueerde panelen. Pilasters scheiden de panelen en dragen een smal tafelblad. In de versiering en de compositie van deze brede langwerpige vakken kon de beeldhouwer zijn kunstvaardigheid aantonen en zijn verbeelding de vrije loop laten. Hij moest echter wel rekening houden met de afmetingen van de voorstellingen.



Jan Claudius de Cock (1667-1735).
Sint-Jacobskerk, Antwerpen.
Het epitaaf van Jan-Antoon van Wonsel.
 1712.

Het ontroerend epitaaf van de jonge Jan-Antoon van Wonsel staat opgesteld in de Sint-Hubertuskapel van de Antwerpse Sint-Jacobskerk. Het werd door de moeder van Jan-Antoon van Wonsel besteld ter herinnering aan haar zoon die na amper negen maanden noviciaat bij de kartuizers in 1707 overleed. De beeldhouwer Jan Claudius de Cock kreeg de opdracht de H. Bruno, stichter van de orde, met de gelaatstreken van de overledene weer te geven. Het marmeren beeld, één van De Cocks meesterwerken, stelt de heilige voor in de kartuizerspij met een doodshoofd aan zijn knieën. Voor de gelijkenis liet de kunstenaar zich inspireren door het dodenmasker van de aflijvige novice. In 1712 werd het epitaaf opgesteld in de voormalige kartuizerskerk aan de Antwerpse Sint-Rochusstraat, maar bij het afschaffen van de contemplatieve kloosterorden in 1783 kwam het terug in het bezit van de familie, die het in 1843 aan de Sint-Jacobskerk schonk. Onderaan de uiterst sober gehouden zwarte nis lezen we het grafschrift van de jonge novice; het opschrift bovenaan werd later aangebracht door de kinderen van de 19e-eeuwse schenker F. du Bois, ter herinnering aan hun ouders.

Mattheus van Beveren (omstreeks 1630-1690).
Onze-Lieve-Vrouw van de Zavelkerk, Brussel.
Het praalgraf van Lamoral Claude-François de Tour et Taxis.
 1678.

Dit marmeren monument opgericht door Mattheus van Beveren is een merkwaardig voorbeeld van een allegorisch praalgraf. De Deugd, voorgesteld als een elegante vrouw, en de Tijd, een grimmige grijsaard, trachten beiden een cartouche met het wapenschild van de overledene naar zich toe te trekken. Tussen de twee figuren zit de Faam die de onsterfelijke roem van de overledene uitbazuint.



Links

Sint-Andrieskerk, Antwerpen.
Het wandepitaaf van Marie Stuart.
1620.

Dit monument, opgericht ter nagedachtenis aan Marie Stuart, wordt toegeschreven aan het atelier van de De Noles en is uitgevoerd in zwart marmer en albast. De frontale opstelling wordt verbroken door de halve volutes bovenaan en door de schuine consoles waarop twee heiligenbeelden staan. Tussen de rolschelpen op de sokkel werd het geschilderd portret van Marie Stuart aangebracht (de foto toont het portret niet), bekroond door een Onze-Lieve-Vrouwebeeld.

Rechts

Pieter Scheemaeckers (1652-1714).
Sint-Katharinakerk, Hoogstraten.
Het gedenkteken van Karel Florentijn van Salm.
1709.

Pieter Scheemaeckers richtte dit monument op in 1709. De rijngaaf, in volle krijgsornaat, knielt op een zwart marmeren tombe waarop een medaillon zijn heldhaftig einde weergeeft. Op de knielbank staat een zandloper. Boven de rondbogige nis, bekroond door vlaggen, wapentrofeeën en het familieblazoën, zitten twee treurende engeltjes.

Meestal werden dan ook kinderen voorgesteld die de eucharistie uitbeelden of symboliseren. Anderzijds vinden we hier eveneens de afbeeldingen, weliswaar in medaillons, van de H. Maagd en van de evangelisten.

Een der oudste nog bestaande 17e-eeuwse communiebanken staat in de Onze-Lieve-Vrouwekapel van de Sint-Carolus-Borromeuskerk te Antwerpen. Een anoniem meester heeft dit werk omstreeks 1625 uitgevoerd. De vegetale motieven zoals rozen, maïskolven, korenhalmen en druiventrossen zitten uiterst decoratief in elkaar verweven.

Een tamelijk voortijdig laat-barok werk is de communiebank die de norbertinessen van Leliëndaal te Mechelen in 1678 bij Artus Quellinus de Jonge bestelden. Ook dit meubel kreeg een andere bestemming. In 1809 werd het namelijk verkocht aan de Sint-Rumolduskerk in dezelfde stad. Hendrik Frans Verbruggen heeft enkele schitterende communiebanken gebeeldhouwd. De communiebank van de Sint-Pieter en Pauwelkerk te Mechelen wordt hem toegeschreven. Ze past uitstekend bij het interieur van dit barokgebouw. Zoals de andere kerkmeubels stelt de marmeren communiebank (omstreeks 1684) natuurlijk taferelen uit het leven van een jezuïetenheilige voor. Hier worden namelijk de taken van de missionaris weergegeven, alsmede de verheerlijking van de H. Franciscus Xaverius, na Ignatius van Loyola de belangrijkste heilige uit de orde. De taferelen met Indianen, apen en papegaaien hebben ongetwijfeld de nieuwsgierigheid van de gelovigen aangewakkerd. Al dat exotisch spektakel moet zonder meer fascinerend gewerkt hebben, omdat het zo nieuw en vreemd was. Ook de preekstoel van deze kerk met de vier werelddelen, elk vergezeld van een dier uit zijn continent, heeft zeker een sprookjesachtige indruk op de kerkbezoekers gemaakt. Wie van deze mensen had immers al krokodillen en leeuwen gezien?

Ook de Brugse jezuïeten deden in 1694 een beroep op Hendrik Frans Verbruggen voor een communiebank. In hun sociëteitskerk, de huidige parochiekerk van Sint-Walburga, is dit meubel nu nog te bewonderen. Dezelfde beeldhouwer had kort voordien, in 1687, een witte marmeren communiebank voor de Sint-Bernardusabdij te Hemiksen nabij Antwerpen vervaardigd. Deze cisterciënzer abdij die, zoals zovele andere, na de beeldenstorm haar inboedel moest vernieuwen, kende in de tweede helft van de 17e eeuw een merkwaardige bloei. Onze beste beeldhouwers verleenden hun medewerking aan het stofferen van de kerk en het klooster, waarvan de luxueuze verfijning en het rijke decor naar men zegt die van een paleis evenaarden. Tijdens de Franse overheersing werden de monniken echter verdreven, sommigen zelfs gearresteerd en naar Guyana gedeporteerd. De abdijgoederen werden verkocht en kwamen na allerlei perikelen op verschillende plaatsen terecht. Het hoogaltaar staat nu opgesteld in de Sint-Andrieskerk te Wouw (Nederland), waar het in 1944 door de oorlog vernield werd, enkel de beelden konden gered worden; de preekstoel, de communiebank en de zes biechtstoelen bevinden zich in de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal.

Het merkwaardigste voorbeeld vormt echter de marmeren L-vormige communiebank in de Sacramentskapel van de Antwerpse Sint-Jacobskerk (1695-1696). Hier werkten Hendrik Frans Verbruggen en Willem Kerricx (1652-1719) samen, maar kwalitatief overtreft Hendrik Frans Verbruggens bijdrage die van Willem Kerricx.

Het koordoksaal is een meubel dat stilaan verdween, behalve in de kapittel- en kloosterkerken waar het tot in het begin van de 18e eeuw behouden bleef. Het altaar werd immers het brandpunt van het liturgisch gebeuren en moest dus vanuit de hele kerkruimte zichtbaar blijven. Het wel of niet oprichten van koordoksalen gaf wel eens aanleiding tot ernstige meningsverschillen. Zoals in Mechelen waar de kanunniken van de Sint-Rumolduskerk een nieuw doksaal met twee vaststaande altaren wensten,

het stadsbestuur en de beeldhouwer Lucas Faydherbe, die het zwaar geteisterde laat-gotische doksaal in het midden van de eeuw had afgebroken, wilden daarentegen een open doksaal met twee verplaatsbare altaren oprichten. De eisen die beide partijen aan het koordoksaal stelden, waren zo uiteenlopend dat een geschil niet kon uitblijven.

De kanunniken wouden van de tocht gevrijwaard blijven en bovendien afgesloten zitten van de lekenkerk. Het stadsbestuur keerde zich tegen deze oplossing omdat er dan geen reden zou geweest zijn om het oude doksaal af te breken; het werd hierin gesteund door de ijdele Lucas Faydherbe, die er prijs op stelde dat de kerkbezoekers zijn hoogaltaar konden bewonderen. Het gevolg van dit meningsverschil was dat de drie voorgelegde ontwerpen van Lucas Faydherbe door het kapittel geweigerd werden! Geen der partijen wenste van standpunt te veranderen en de stad besloot een bemiddelaar, de jezuïetenrector Willem Hesius (1601-1690), met de kanunniken te laten onderhandelen. De besprekingen duurden zes jaar en uiteindelijk was het de Mechelse beeldhouwer Jan van der Steen (1633-1723) die het gras voor de voeten van Lucas Faydherbe wegmaaide en het contract met de kanunniken tekende. De verontwaardiging van Lucas Faydherbe was zo groot, dat hij een proces inspande tegen het kerkbestuur. De rechtbank gaf echter het kapittel gelijk en het afgesloten contract bleef van kracht. Het marmeren gewrocht van Jan van der Steen, kunsthistorisch van weinig belang, was een compromis tussen een koorafsluiting en een doksaal. Het werd in de 19e eeuw afgebroken.

Een koordoksaal bestaat uit twee delen: een tribune met een borstwering, bekroond door een calvarie, en een ondergalerij die vaak opengewerkt is. De grote orgelkasten op de tribune werden meestal later toegevoegd. Ook in dit kerkmeubel, dat evenals het koorgestoelte op een lang verleden terugblik (de oudste nog bestaande exemplaren dagtekenen uit de 15e eeuw), wordt het architectonische element beklemtoond door de 17e-eeuwse beeldsnijders: de nadruk werd gelegd op zuilen, frontons en kroonlijsten, terwijl het aantal beelden verminderde. Dit reduceren van het aantal beelden in het koordoksaal en trouwens ook in het koorgestoelte, vormt dus eigenlijk een uitzondering op de algemene tendens die de andere kerkmeubels met sculpturen overlaadde.

Er zijn twee types van koordoksalen te onderscheiden: het doksaal met de open ondergalerij en het doksaal met de afgesloten wand, enkel doorbroken door een portaal, waartegen twee altaren aanleunen.

Een koordoksaal van het eerste type vinden we in de Sint-Annakerk te Brugge. Dit doksaal illustreert tevens de overgang van renaissance naar barok. Een tweede voorbeeld, ook in Brugge, is dat van de Sint-Jacobskerk (1628-1629). Dit doksaal is opgebouwd gelijk een gevelportaal, waarvan de centrale doorgang met een driehoekig fronton bekroond werd. De Gentse beeldhouwer Jacob Cox voerde het uit, niet naar eigen ontwerp, maar naar het model van een Brugs schilder. Deze vrij uitzonderlijke werkwijze deed zich in Brugge later nogmaals voor. Zo werd het koordoksaal in de Sint-Salvatorskathedraal, dat overigens in 1935 naar de westkant van de kerk verhuisde, in 1671 ontworpen door de Brugse schilder Cornelis Verhove (?-1692). De opbouw werd geleid door Jan Blomme en de gesculpteerde delen werden aan Jacob Bergen toevertrouwd, behalve de schitterende figuur van God de Vader die in 1682 door Artus Quellinus de Jonge geleverd werd. Ongetwijfeld is dit doksaal het best geslaagde hoog-barok koordoksaal. De constructie met de drie opengewerkte arcaden en het decoratief beeldhouwwerk in witte marmer op zwarte achtergrond zijn uiterst picturaal opgevat. De piramidale bekroning werd vervangen door het grote beeld van Artus Quellinus de Jonge dat volledig bij de dynamische compositie van het meubel aansluit, maar tevens de dramatische emotie van de hoog-barok op ongeëvenaarde wijze vertolkt.

Het tweede type, namelijk het doordoksaal met afgesloten wand waartegen

**Hendrik Frans Verbruggen (1654-1724).
Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, Antwerpen.
Het wandepitaaf van bisschop Ambrosius Capello.**

1676.

Dit schitterend wandepitaaf, toegeschreven aan Hendrik Frans Verbruggen, is een kenmerkend voorbeeld van de Vlaamse theatrale barok grafplastiek. De stijl van dit emotioneel geladen monument onderscheidt zich van gelijkaardige kunstwerken door de ongedwongenheid waarmee realistische en bovennatuurlijke elementen dooreenvlochten zitten. In de loop van de 18e eeuw zullen dergelijke composities uitentreuren nagebootst worden. Bij gebrek aan overtuigende bezieling, zullen zij evenwel aan kracht verliezen en als holle retoriek overkomen. Uit dankbaarheid voor zijn milde schenkingen, lieten de Aalmoezeniers van de Armen dit epitafium voor bisschop Ambrosius Capello oprichten. Het geeft de apotheose weer van de overledene die begeleid wordt door twee bazuinende engelen, de ene frontaal, de andere ruggelings afgebeeld. De mijter en de kromstaf zijn de attributen die aan zijn ambt herinneren. Het realisme van het expressieve médaillonportret is hier gekoppeld aan de zin voor het macabere, die tot uiting komt in de weergave van de aflijvige als een reeds tot bederf gekomen lijk. Het engeltje dat op de sarcofaag zit, wendt vol verschrikking het hoofd af. Onder het grafschrift dragen twee engeltjes het wapenschild van de bisschop. Door de eenvoudige zwarte achtergrond komt het onstuimig witmarmeren beeldhouwwerk volledig tot zijn recht.





**Hiëronymus Duquesnoy de Jonge (1602-1654).
Sint-Baafskathedraal, Gent.**

**Het praalgraf van bisschop Antonius Triest.
1651-1654.**

Bisschop Triest bestelde zijn praalgraf in 1651 bij Hiëronymus Duquesnoy de Jonge. De prelaat zou echter reeds vroeger, namelijk in 1642, contact opgenomen hebben met Hiëronymus' oudere broer, Frans (1597-1643), die toen in Italië verbleef, om hem te vragen zijn graftombe uit te voeren. Eén jaar later trad Frans Duquesnoy echter in dienst van de Franse koning Lodewijk XIII. Hij moest dus afzien van deze bestelling. Hiëronymus die uiteindelijk het monument zou uitvoeren, werkte er aan tot aan zijn dood in 1654. Het is niet uitgesloten dat het ontwerpen door Pieter Paul Rubens gemaakt werd: persoonlijke relaties en stijlkritische motieven wijzen in die richting.

De bisschop ligt half opgericht met gekruiste benen op zijn tombe. Aan weerszijden van de sarcofaag zitten twee putti, waarvan de terracotta modellen, geboetseerd door Frans Duquesnoy, in de crypte bewaard worden. Eén der putti houdt een zandloper vast, de andere een omgekeerde fakkel, respectievelijk symbolen van de tijd en van de dood. Het beeld van Onze-Lieve-Vrouw is sterk verwant aan de H. Suzanna van Frans Duquesnoy in Santa Maria di Loreto te Rome. Dat van Christus, voorgesteld als Salvator Mundi, is geïnspireerd door de Christus van Michelangelo (1475-1564) in Santa Maria sopra Minerva, eveneens te Rome. Beide beelden zijn frontaal opgesteld zonder actief verband met de liggende Triest. De betrekking tussen de drie figuren wordt uitgewerkt en verduidelijkt door de opschriften. De afsluiting is verdeeld in drie traveeën, waarvan de middelste voorzien is van vijf marmeren spijlen. De twee buitenste vormen de nissen voor de beelden van Christus en Maria. In de bekroning herkennen we het wapen van de bisschop, gedragen door twee engeltjes. Op een marmeren plaat van de tombe staat het grafschrift te lezen.

twee altaren leunen, is op enkele uitzonderingen na bijna overal verdwenen. Daardoor is uiteraard weinig gekend over deze doksalen. Dit betekent echter niet dat dit type weinig in gebruik was.

Het enige voorbeeld in Vlaanderen dat bewaard bleef, is het doksaal van de Sint-Jacobskerk te Antwerpen, in 1669-1670 opgericht door Sebastiaan de Neve (1612-1676). Het is een tamelijk eenvoudige constructie, maar met twee merkwaardige altaren.

In tegenstelling tot de koordoksalen weerspiegelen **de grafmonumenten** duidelijk de vernieuwende barokgeest.

Tijdens de middeleeuwen en de renaissance werd de beeltenis van de overledene nu eens geïdealiseerd, dan weer realistisch op de grafplaats gegraveerd of plastisch uitgebeeld op de tombe. De zorg die besteed werd aan sommige monumenten door de aflijvige zelf vóór zijn dood en daarna door de verwanten en overlevenden is een algemeen verschijnsel dat verband houdt met de alom verspreide dodencultus. Denken we maar aan het grafmonument van Margaretha van Oostenrijk (1480-1530) te Brou (Frankrijk) met het prachtige beeldhouwwerk door Conrad Meyt (vóór 1484-1550/1551).

De barok bood de ideale bodem voor een bloeiende grafplastiek. Geen enkele stijl kon immers beter de contrasten tussen het eeuwig leven en de vergankelijkheid van de materie, tussen het pathos en de onberoerde rede verwoorden. Dit dualisme was bovendien bijzonder kenmerkend voor de Vlaamse kunst, waar de uitbundigste levenslust vaak met de meest macabere doodsgedachte gepaard ging. De Vlaamse grafplastiek bekleedde dan ook een zeer belangrijke plaats binnen de 17e-eeuwse artistieke creatie en wist de buitenlandse beeldhouwers, vooral Franse en Engelse, sterk te beïnvloeden.

Er kunnen twee soorten grafmonumenten onderscheiden worden: de epitafen en de praalgraven. Een epitaaf is een grafschrift dat meestal op het voetstuk van een apostel- of heiligenbeeld voorkomt. Het beeld, bedoeld als gedenkteken, werd bekostigd door de overledene zelf of door een andere opdrachtgever. Een zeer ontroerend monument is het beeld van de jonge Jan-Antoon van Wonsel, voorgesteld als de H. Bruno, in de Antwerpse Sint-Jacobskerk (1712). Meestal echter zijn de gedenktekens, omvangrijker en nemen de beelden, reliëfs of schilderijen een grotere plaats in dan het grafschrift zelf. Een voorbeeld uit de vroeg-barok is het wandepitaaf van Marie Stuart (1620) in de Sint-Andrieskerk te Antwerpen. De architectonische omlijsting vormt een passende achtergrond voor de vrouwenfiguren links en rechts, de engeltjes op de voluten en het Mariabeeld bovenaan.

In plaats van losstaande beelden of een schilderij kan een groot reliëf het hoofdbestanddeel van een grafmonument vormen. Een typisch laat-barok wandepitaaf is dat van bisschop Ambrosius Capello dat zich in de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekathedraal bevindt (1676).

Het realisme, kenmerk van de Vlaamse kunst, viert hier hoogtij: zowel in het witmarmeren medaillon met een nauwkeurig expressief portret van de weldoener, als in de naturalistische weergave van de aflijvige als een lijk dat reeds in staat van ontbinding verkeert. Voor de moderne mens is de uitdruktingskracht van deze macabere voorstelling misschien reeds afgezwakt, maar driehonderd jaar geleden moeten de gelovigen beslist sterk onder de indruk geweest zijn van een dergelijk schouwspel. Het epitaaf wordt toegeschreven aan Hendrik Frans Verbruggen. Deze Antwerpse beeldhouwer, jongere zoon van Hendrik Frans Verbruggen de Oude, staat rond de eeuwwisseling aan het hoofd van het meest produktieve en leidinggevende atelier te Antwerpen. Zoals sommigen van zijn voorgangers, o.a. Lucas Faydherbe, was hij tegelijkertijd architect, beeldhouwer en ornamentist, een traditie die in de 18e eeuw voortgezet

werd door Jan Peter van Burscheit de Jonge. Van zijn burgerlijke architectuur blijft haast niets meer over: de te grote welstand van de 19e eeuw en de vernielzucht van de 20e eeuw deden heel wat oude gebouwen verdwijnen. Gelukkig bleef een kolossaal groot aantal tekeningen van de meester bewaard. Zijn architecturale schetsen en ontwerpen voor kastelen, trapzalen, schoorstenen, bibliotheken, poorten, praalbogen, meubelen, waarin sculptuur, architectuur en ornament op harmonische wijze werden verwerkt, getuigen van een ongebreidelde vindingrijkheid. Maar het waren uiteraard bestellingen voor kerken die het grootste deel van zijn tijd in beslag namen. Hendrik Frans Verbruggen legde een ongelooflijke activiteit aan de dag en diende bij zeer veel aanbestedingen een project in. Uit de archiefteksten blijkt dat hij nochtans onophoudelijk met geldproblemen te kampen had. Volgens een 18e-eeuws schrijver zou dit aan drankmisbruik te wijten zijn. In 1713 werd hij insolvent verklaard, zodat het gerecht zijn hele inboedel aansloeg en openbaar verkocht. Spijts alles bleven de kerken en kloosters hem opdrachten geven. Zijn persoonlijke stijl, gekenmerkt door een teugelloze fantasie en een virtuoze techniek, rangschikte hem ongetwijfeld tussen de meest vooraanstaande figuren uit de laat-barokperiode en verklaart meteen zijn blijvende populariteit.

Het tweede soort grafmonumenten, de praalgraven, waren voorbehouden aan de religieuze, militaire en burgerlijke hoogwaardigheidsbekleders. Als eerste type geldt het monument waarin de middeleeuwse sarcofaag met ligbeeld blijft voortbestaan. Dikwijls werd de overledene dan half opgericht voorgesteld en geeft hij de indruk het gebeuren in de kerk te volgen. Andere praalgraven stellen de aflijvige geknield voor, zoals het gedenkteken (1709) van rijngraaf Karel Florentijn van Salm, dodelijk gewond tijdens het beleg van Maastricht (1676). Dit monument, bekroond door vlaggen, wapentrofeeën en het familieblazoën stelt de aflijvige in volle krijgsornaat voor. Treurende engeltjes, een doodshoofd en een zandloper vervolledigen dit dodenmonument dat door Pieter Scheemaeckers (1652-1714) uitgevoerd werd in de Sint-Katharinakerk te Hoogstraten.

Een ander soort praalgraven is samengesteld uit verschillende beelden. Allerlei varianten zijn bekend. Zo stelt het praalgraf van bisschop Triest, in 1651 aanbesteed aan Hiëronymus Duquesnoy de Jonge, de half liggende prelaat voor, terwijl links Onze-Lieve-Vrouw en rechts de Christusfiguur als Salvator Mundi in grote nissen staan opgesteld. Speciale aandacht nog verdient een praalgraf waar de nadruk gelegd werd op de roem. Het is het monument van Lamoral Claude-François de Tour et Taxis dat Mattheus van Beveren (omstreeks 1630-1690) in de Onze-Lieve-Vrouw van de Zavelkerk te Brussel heeft opgericht (1678). Links houdt Virtus (de Deugd) een vergulde ketting vast die gehecht is aan een cartouche met wapenschild, terwijl rechts Chronos (de Tijd) hopeloos aan dezelfde ketting trekt. Fama (de Faam) met opgestoken bazuin bekroont de cartouche. Deze allegorische voorstelling symboliseert de overwinning van de deugd op de tijd en de onsterfelijke roem van de overledene. De beeldhouwer is er in geslaagd de drie allegorieën op een verbluffende wijze in het marmer te karakteriseren: rustige vastberadenheid voor de Deugd, dramatische bewogenheid voor de Tijd en zegepralende geestdrift voor de Faam.

Het Concilie van Trente liet zich niet alleen in met de biechtstoelen, de communiebanken en de kansels, het bepaalde ook de rol van **het orgel**: als reactie op de vroegere misbruiken zou het voortaan nog uitsluitend dienen om de eredienst op te luisteren en de devotie aan te wakkeren. In Vlaanderen beperkte de rol van het orgel zich tot de begeleiding van de liturgie, terwijl het kerkorgel in Noord-Nederland van buitengewoon belang is geweest voor de ontwikkeling van de concertmuziek. De beste en tevens de mooiste instrumenten worden dan ook in de Noordnederlandse kerken

Nicolaes van Haeghen (omstreeks 1629-1684).
Erasmus II Quellinus (1607-1678).
Pieter Verbruggen de Oude (1615-1686).
Jean-Baptiste Forceville (omstreeks 1660-1739).

Sint-Pauluskerk, Antwerpen.

Het orgel.

1654-1658.

Het instrument voor de Sint-Pauluskerk is het eerste meesterwerk van de Vlaamse orgelbouwer Nicolaes van Haeghen. Het zou als voorbeeld dienen voor het orgel in de Grote Kerk te Dordrecht, eveneens door Nicolaes van Haeghen gebouwd (1671). Op het Antwerps orgel verscheen in 1659 een lofdicht: '... Doen quaemen over hoop, veel Meesters sonder toeven / Van Noord, Oost, Zuyd en West om d'Orghel te beproeven...', waaruit blijkt hoe beroemd dit instrument wel was. Daar het in 1732 door Jean-Baptiste Forceville gemoderniseerd werd, is er nog maar weinig bekend over de oorspronkelijke dispositie (dit is het geheel der registers). Het ontwerp voor de kast, geleverd door de schilder Erasmus II Quellinus, werd uitgevoerd door Pieter Verbruggen de Oude. Het resultaat getuigt van een perfecte harmonie tussen het instrument en de architectonische opbouw. De versieringen met bazuinende engelen, de talrijke putti, vogels en muziektrofeeën maken dit meubel tot één der meest geslaagde verwezenlijkingen in de zuidelijke Nederlanden.





CRÉ

Boudewijn Ledou.

Jacques Sauvage.

Onze-Lieve-Vrouwekerk, Watervliet (O.-VI.)

Het orgel.

1643.

Dit orgel werd door de te Brugge gevestigde Boudewijn Ledou (werkzaam tussen 1643 en 1656) gebouwd.

Het portaal met de dubbele deur middenin en met de armenbanken links en rechts is van Jacques Sauvage en dagtekt uit 1649.

Kenmerkend voor de Westvlaamse stijl zijn de in profiel gesneden gevleugelde engelenkoppen en de faunen aan weerszijden van de onderbouw. Merkwaardig is de rationele opbouw van het gehele meubel en de harmonie tussen het orgel en het portaal.

aangetroffen; dit in tegenstelling tot al de andere kerkmeubels die in de protestantse bedehuizen tot hun eenvoudigste vorm herleid werden. Rond het midden van de 17e eeuw kende Noord-Nederland trouwens geen vermeldenswaardige beeldhouwers. Zo werd voor de kast van het groot orgel in de Nieuwe Kerk van Amsterdam een beroep gedaan op de beste Vlaamse kunstenaar van die tijd: Artus Quellinus de Oude. De bestelling heeft Artus Quellinus de Oude meegenomen toen hij in Amsterdam was en daar het atelier leidde dat instond voor de sculpturale versiering van het stadhuis, thans het Koninklijk Paleis. Voor dit gebouw ontwierp en beeldde Artus Quellinus de Oude rondsculpturen, haut- en bas-reliëfs en talloze ornamenten in marmer die qua stijl en iconografie beïnvloed werden door Pieter Paul Rubens, door de klassieke oudheid en eveneens door de 'Iconologia' van Cesare Ripa.

Dit oud-stadhuis — ook wel het achtste wereldwonder genoemd — is zonder twijfel één der schitterendste verwezenlijkingen van de 17e eeuw en moest door zijn prachtvertoon en staatsie het bewijs leveren van de politieke en maritieme macht van de Republiek.

In de meeste gevallen staat het orgel aan het westelijk uiteinde van de kerk opgesteld. Het is na het altaar de tweede blikvanger voor de kerkbezoeker. Soms werd er door de kerkmeesters of de broederschappen meer dan één orgel besteld; een tweede orgel bevindt zich dan meestal op het koordoksaal.

Als typisch vroeg-barokinstrument (1643) vermelden we het orgel van de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Watervliet. Boven het sierlijke portaal met de nog zeer renaissancistisch getinte versiering, prijkt het orgel met de typisch Westvlaamse cherubijn- en faunfiguren. De barokke sierelementen zoals rozetten, engelenkopjes en bloemenguirlandes zitten nog stroef en symmetrisch over het vlak verdeeld. Het lijkt geen twijfel dat de meest barokke, de meest feestelijke orgelkasten in de Scheldestad vervaardigd werden. Treffend zijn de levensgrote losstaande beelden die een bewogen karakter aan het meubel verlenen. Niet alleen het instrument zelf brengt zijn muziek voort, maar ook de musicerende engelen op de kast dragen er toe bij om het muzikaal genot te verhogen.

De Antwerpse Sint-Pauluskerk kreeg in 1654-1658 een nieuw instrument. Dit monumentale orgel is relatief goed bewaard en kan beschouwd worden als één der mooiste in de zuidelijke Nederlanden. De uitvoering werd toevertrouwd aan Pieter Verbruggen de Oude die werkte naar een ontwerp van zijn schoonbroer, de schilder Erasmus Quellinus (1607-1678). Schitterend zijn de kleine putti, de grote engelen en de overal aanwezige muziektrofeeën. Wat dit orgel zo aantrekkelijk maakt, is de harmonieuze architectonische verhouding tussen het instrument en de losstaande figuren die zeer ritmisch geordend staan.

Tot slot nog enkele woorden over **de calvarieberg** van de Antwerpse Sint-Pauluskerk, de vroegere predikherenkerk. Gesculpteerde calvaries met de figuur van de gekruisigde Christus, geflankeerd door Maria en de H. Johannes, zijn nog op enkele plaatsen in Antwerpen te bewonderen: aan de Korte Nieuwstraat (1736) en de Schrijnwerkersstraat (1710). Op welke traditie dit gebruik teruggaat en waarom deze calvaries voornamelijk in en op Antwerpse straten en bruggen werden opgericht, is niet met zekerheid geweten.

De calvarieberg van predikherenkerk sluit enigszins aan bij dit type van calvarie. Toch kan dit ensemble er niet mee vergeleken worden omdat het een unicum is. Deze calvarieberg — ook wel de 'tuin van Jeruzalem' genoemd — is een uitzonderlijke creatie, ontstaan in Antwerpen en nergens nagebootst.

Hoe werd nu deze 'tuin van Jeruzalem' ingedeeld? Achter een monumentaal ingangsportaal dat het binnenhof van de straat afscheidt,

stijgt de zogenaamde engelenweg langzaam naar het H. Graf. Links en rechts vormen engelen een haag met de werktuigen van de passie. De eigenlijke calvarieberg bevindt zich boven een gewelf op vier zuilen. Onderaan in de kleine gesloten ruimte ligt de dode Christus: een schitterend, maar jammerlijk vermolmd houten beeld dat aan Willem Kerricx de Oude (1652-1719) toegeschreven wordt. Treffend is de weergave van het intens menselijk lijden. Links en ook buiten deze ruimte tegen de kerkmuur is het vagevuur voorgesteld. Mensenhoofden en handen gaan op in vlammen en schijnen als het ware om hulp te smeken van achter het traliewerk. Dit gigantisch monument – een 'tableau vivant' in steen – dagtekent uit de eerste helft van de 18e eeuw. Het laat zich moeilijk beschrijven, juist omdat het zo complex en uniek is. Een bezoek aan deze calvarieberg zal ongetwijfeld, beter dan welke beschrijving ook, toelaten om de hele sfeer van naïeve devotie en dramatische spanningen in te ademen. De dominicanen deden een beroep op de grote Antwerpse beeldhouwers: Jan Claudius de Cock, vader en zoon Kerricx. Slechts enkele beelden zijn voluit gesigneerd of gemonogrammeerd.

Alexander van Papenhoven (1668-1759) verleende eveneens zijn medewerking. Hij maakte het statige beeld van de gelukzalige Jordanus dat aan de ingang van de calvarieberg staat. Alexander van Papenhoven was een leerling van Artus Quellinus de Jonge. Hij werkte in Denemarken en in het noorden van Duitsland. Zijn oeuvre weerspiegelt zoals dat van Jan Claudius de Cock de overgang van laat-barok naar classicisme. Beide stijlenmerken zijn overigens in de ganse calvariareeks terug te vinden. De slechte staat van bewaring van de meeste beelden sluit een grondige stijlstudie echter uit. De restauratiewerken die in 1970 beëindigd werden, konden immers alle gevolgen van verwerking en verwaarlozing niet herstellen.

Mevr. H. Bussers, werkleider

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel

Sint-Pauluskerk, Antwerpen.

De calvarieberg.

Eerste helft 18e eeuw.

In de tuin van de Sint-Pauluskerk, waar een kunstmatige rots aangelegd werd, staan negen bas-reliëfs en drieëntwintig levensgrote beelden in zandsteen opgesteld. Twee Antwerpse dominicanen, die de titel van Ridder van Jeruzalem droegen omdat zij het Heilig Land bezocht hadden, wilden Christus' lijden verheerlijken door een monumentale beeldenreeks op te richten in het oude vrije kerkhof, waar voorheen gehalsrechten begraven werden. De bedoeling was dat de bezoeker het drama van de Kruisweg beter zou begrijpen en beleven.

Vanaf een monumentaal ingangsportaal stijgt de zogenaamde engelenweg naar het H. Graf. Links van deze weg bevindt zich de profetentuin en rechts de evangelistentuin. De eigenlijke calvarieberg bestaat uit drie niveaus. Gans het tafereel wordt beheerst door de gekruisigde Christus tussen Maria en Johannes. Ongeveer alle grote Antwerpse beeldhouwers verleenden hun medewerking aan dit kunstgewrocht, maar slechts enkele beelden zijn voluit gesigneerd of gemonogrammeerd.

Het geheel, een soort gigantisch openluchtoneel, verrast eerder dan het ontmoet. Hoewel sommige beelden zeer waardevol zijn, hoort het ensemble veeleer thuis bij de dramatische volkskunst en kan het beschouwd worden als een soort armenbijbel die de gelovigen tot godsvrucht en berouw moet aanzetten.

Literatuur

J. Gabriels, *Artus Quellin de Oude, 'kunstrijk beeldhouwer'*, Antwerpen 1930;
F. van der Mueren, *Het orgel in de Nederlanden*, Brussel-Amsterdam 1931;
J. de Coo, *De Kalvarieberg van de St.-Pauluskerk te Antwerpen — Laat barok plastiek. Met 61 onuitgegeven afbeeldingen en een plattegrond* (Maerlantbibliotheek, 11), Antwerpen 1943;
J. Steppe, *Het koordoksaal in de Nederlanden* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 7), Brussel 1952;
C. van Herck, *De Antwerpse barokbiechtstoelen in: Jaarboek van de*

Koninklijke Oudheidkundige Kring Antwerpen, 27, 1953-1954;

C. van Herck, *De Antwerpse gestoelten uit de baroktijd* in: Jaarboek van de Koninklijke Oudheidkundige Kring Antwerpen, 28, 1955-1957;

A. Jansen, *De beeldhouwkunst in de zeventiende en de achttiende eeuw* in: Kunstgeschiedenis der Nederlanden, 3e deel, Utrecht-Antwerpen 1956;

M. Casteels, *De beeldhouwers de Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen* (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 16), Brussel 1961;

A. Jansen, *Het zeventiende-eeuwse kerkelijk meubilair* in: Handelingen van de Koninklijke

Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 69, 1965;

A. Jansen, *Inleiding tot de studie van de zeventiende-eeuwse grafmonumenten in: Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, 40-42, 1968-1970;

J. van Ackere, *Barok en Classicisme in België* (Geschiedenis van de Bouwkunst in België, 4), Brussel 1974;

Catalogus tentoonstelling: *De beeldhouwkunst in de eeuw van Rubens in de zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, 1977;

V. Vermeersch, *Brugge. Duizend jaar kunst* (Mercatorfonds), Antwerpen 1981.



