

Retabels

Jacob van der Baerze en Melchior Broederlam (werkzaam einde 14e - begin 15e eeuw).

Calvarieretabel.

Eik, gepolychromeerd.

Bak, 167 x 252 x 10 cm.

Dendermonde - Ieper, 1392-1399.

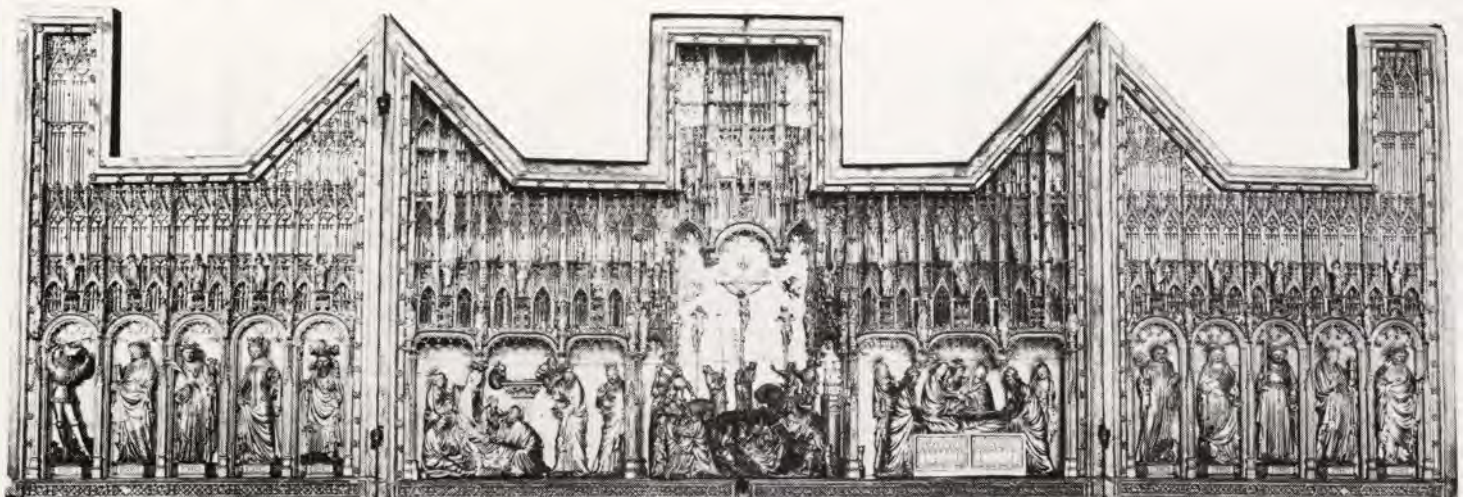
Musée des Beaux-Arts, Dijon.

Hertog Filips de Stoute van Bourgondië bestelde bij Jacob van der Baerze in Dendermonde twee houten retabels bestemd voor het door hem gestichte kartuizerklooster te Champmol. Die twee retabels, nu te Dijon, zijn de oudst bekende Vlaamse altaarstukken die bewaard bleven. Van der Baerze leverde de bak en het snijwerk, die vervolgens vanuit Dijon naar Ieper werden gestuurd om daar gepolychromeerd te worden door Melchior Broederlam, die eveneens de geschilderde luiken maakte. Behoudens de schuinoplopende punt aan weerszijden van de bak, ligt dit retabeltype aan de basis van de hele verdere ontwikkeling van dit soort kunstwerken. Dit geldt ook voor de uitbeelding van taferelen in reliëfs met verscheidene figuren.

Stilistisch is het tegelijk een zeldzaam voorbeeld van de Vlaamse beeldhouwkunst uit het einde van de 14e eeuw.

Inleiding

Onze laat-gotische altaarretabels vormen een ongemeen boeiende wereld. Ze bekoren ons niet alleen door hun grote artistieke kwaliteit en hun rijke geestelijke inhoud, maar zij zijn ook een typisch verschijnsel van één der schitterendste perioden van onze Zuidnederlandse kunst. Vlaanderen speelt in de 14e en 15e eeuw een belangrijke rol in het Europese kunstgebeuren. Het werk van onze meesters wordt hoog gewaardeerd tot ver buiten onze grenzen om zijn artistieke verfijndheid en zijn ambachtelijke degelijkheid. Wij kleuren het '*Herfsttij der Middeleeuwen*' op met onze warme menselijkheid, onze zin voor pittoreske realiteit en onze ontroerende devotie. Het schilderwerk van onze Vlaamse Primitieven, de wandtapijten van onze legwerkers, maar vooral de werken van onze beeldsnijders, en hierbij mogen ook onze messinggieters gerekend, vormen voor de Europese mens van de late middeleeuwen een gegeerd en gewaardeerd bezit. In deze enorm uitgebreide kunstproductie bekleden de Vlaamse en voornamelijk Brabantse houtretabels een zeer bijzondere plaats. Deze rijkversierde en opgekleurde kijkkasten, waarin het heilige gebeuren zich ontwikkelt op een pittoreske en realistische wijze in naast en boven elkaar geplaatste theatercompartimenten, zijn bij de laat-middeleeuwse gelovigen ten eerste in de smaak gevallen. Dat wij het hier in hoofdzaak hebben over de Brabantse retabels, betekent niet dat in andere centra van de Zuidelijke Nederlanden geen altaarbladen ontstaan zouden zijn. Zo kan bijvoorbeeld hier de Dendermondse beeldsnijder Jacob van der Baerze (werkzaam einde 14e - begin 15e eeuw) vernoemd worden, die op het einde van de 14e eeuw twee retabels vervaardigde voor de Kartuis van Champmol nabij Dijon. Onder de vroegste Vlaamse retabels bewaard in Noordwest-Duitsland komen exemplaren voor die niet uit Brabant stammen, en een centrum als Oudenaarde heeft in het begin van de 16e eeuw een niet onbelangrijke activiteit ontwikkeld op dit gebied. Maar het is dan toch het



hertogdom Brabant dat bij ons vanaf het begin van de 15e eeuw het grote en internationaal vermaarde centrum van de Zuidnederlandse retabel-industrie is geworden. De Brabantse sculptuur ontwikkelt zich in het kielzog van de Brabantse architectuur, die vanaf het midden van de 14e eeuw de overhand krijgt in de Nederlanden en fel blijft bloeien tot ver in de 16e eeuw.

De Brabantse steenhouwers en kleinstekers (metselriesnijders) vervaardigen de talrijke en rijk uitgewerkte sacramentstorens, koordoksalen en andere scheppingen van onze laat-gotische kleinarchitectuur. Brabantse houtbewerkers, schrijnwerkers en beeldsnijders maken in dezelfde geest en even rijk uitgewerkt onze laat-gotische koorbanken en de talrijke altaarretabels waarmee de steeds aangroeiende hoeveelheid altaren in onze bedehuizen worden opgesierd. Daarnaast zijn de Brabantse beeldsnijders ook de grote producenten geworden van het gepolychromeerde devotiebeeld.

Het grote Brabantse centrum was in de eerste plaats Brussel, dat reeds vanaf het einde van de 14e eeuw een internationale bekendheid bezat. De vermaarde Claus Sluter (ca. 1340/50-1405) was er een tijdje werkzaam. De beeldsnijders zijn er verenigd met de kleinstekers, steenhouwers en bouwmeesters in het bloeiende ambacht der *'steenbickeleren'*.

Antwerpen, dat omstreeks 1500 de grote handelsmetropool van de Nederlanden wordt, ontwikkelt vanaf die tijd een grote activiteit op het gebied van de retabelproductie en van de afzet en de verkoop van deze klap-altaren zowel in binnen- als in buitenland. De meer commerciële en industriële tendens die overheerste in de Antwerpse ateliers kwam de artistieke kwaliteit van hun producten niet altijd ten goede, maar de retabelproductie bleef in de Scheldestad levend tot in het midden van de 16e eeuw.

Onder de andere Brabantse centra die retabels hebben vervaardigd in de laat-gotische periode, dient ook Mechelen vernoemd te worden. Meer bekend om zijn kleine gepolychromeerde devotiebeeldjes, zoals Jezus-kindjes, Madonna's en heiligenfiguurtjes, heeft Mechelen toch verscheidene retabels voortgebracht die een eigen karakter vertonen en eveneens tot buiten onze landsgrenzen afzet hebben gevonden.

Ontstaan van het retabel

Het altaarretabel is geen vondst van onze Zuidnederlandse of Brabantse kunst. Het is een toevoegsel aan het altaar, dat zich in de Westeuropese christenheid ontwikkelt vanaf het begin van de 11e eeuw. Op de *altaar-mensa* wordt een laag ruggestuk geplaatst, oorspronkelijk *retroaltare*, *retrotabulum*, *retabulum* genoemd en vandaar de naam retabel, en bij ons ook altaartafel of eenvoudig tafel. Zolang de priester celebreerde achter het altaar staande en met het gelaat naar het volk, kon er geen sprake zijn van de opstelling van een tafereel tussen hem en de gelovigen, maar ook

Drie-Maagdenretabel (detail, centraal vak).

Tot het klassieke repertorium van de vroegste retabels behoort de uitbeelding van het collegium der apostels. Die staan hier in het bovenste register paarsgewijze opgesteld onder een dubbel baldakijn. Die compositie van figuren, a.h.w. in conversatie, is kenmerkend voor de tijd waarin gestreefd werd naar een meer natuurlijke en levendige uitbeelding.

In het onderste register wordt in een aantal veelfigurige taferelen de legendarische geschiedenis van de stichting van de kerk van Hakendover uitgebeeld.

De stijl van de figuren toont de overgang van de hoofse internationale stijl van de 14e eeuw naar het realisme van de 15e eeuw.

Drie-Maagdenretabel.

Bak, eik, 195 x 295 x 24 cm.

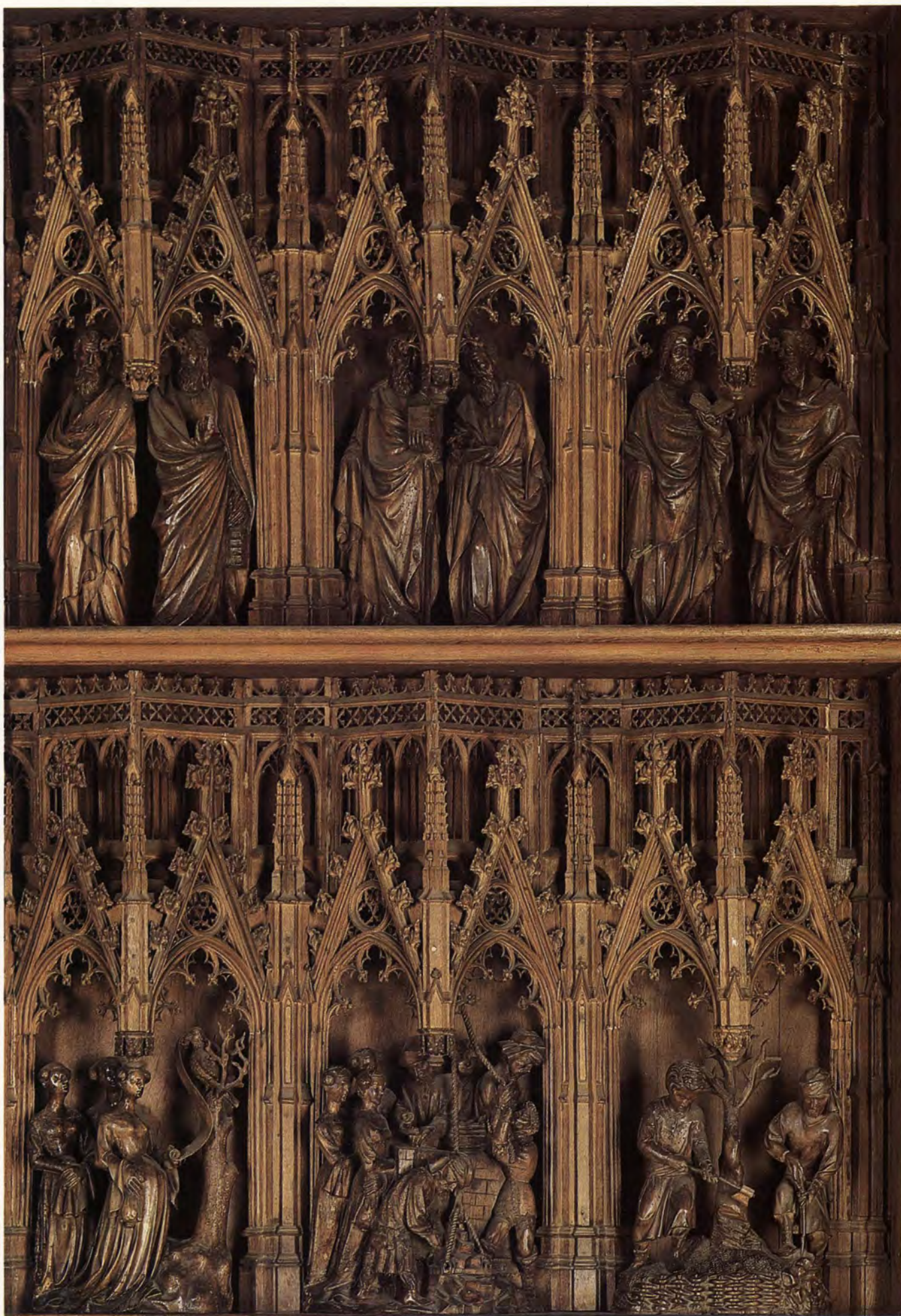
Reliëfs: notelaar, sporen van polychromie.

Brabant, ca. 1410-1415.

Sint-Salvatorkerk van Hakendover, Tienen.

De rechthoekige retabelkast vertegenwoordigt het eenvoudigste type, hier onderverdeeld in twee horizontale registers die zich uitstrekken over de gebeeldhouwde luiken. Elk register is voor de helft of meer van de hoogte versierd met een rij hoge baldakijnen, waaronder zich rijen van figuren of figurengroepen bevinden. De baldakijnen verdelen het geheel verticaal in een aantal traveeën, waarbij de centrale travee benadrukt wordt.





nog geruime tijd nadat de celebrant vóór het altaar plaats had genomen en met de rug naar het volk gekeerd stond, verscheen er geen retabel op de *altaarmensa*. Zijn ontstaan schijnt verder verband te houden met het plaatsen van reliekhouders en -busten achter op de altaartafel vanaf de Karolingische tijd, en met het gebruik om de wand waartegen het altaar stond opgesteld, met een religieus tafereel te versieren als blikvanger voor priester en gelovigen. In samenhang met het misoffer dat op de *altaarmensa* werd opgedragen, verscheen hier in hoofdzaak een kruisings- of calvariegroep, een iconografisch thema dat overgaat op de altaarbladen, die de functie van deze devote achter-het-altaar schilderijen overnemen.

Hoewel nog niet overal verspreid, vertoont het retabel in de romaanse periode reeds een zekere diversiteit. Naast het rechthoekig blad afgedekt met een boog of een zadeldak, komt ook het lage type voor dat zich uitstrekt in de breedte, en in het midden een verhoging vormt die met een rondboog is bekroond (het Maaslandse '*Pinksterretabel*' uit Stavelot, thans in het Musée de Cluny te Parijs). Dikwijls maken deze retabels, vooral als ze uitgevoerd zijn in edelsmeed- en emailwerk, deel uit van een groter ensemble dat naast het retabel ook het voorhangsel (*antependium* of *frontale*) van de altaarvoet (*stipes*) omvat. Naast de hier opgesomde types komen er in deze periode ook verscheidene vormen voor van reliekretabels (o.a. het verdwenen retabel van de abdij van Stavelot, bekend door een latere tekening bewaard in het Algemeen Rijksarchief te Brussel). In de 14e eeuw geraakt het retabel alom verspreid en in de loop van de 15e eeuw kan men zich de oprichting van een altaar niet meer indenken zonder het daarbijhorend altaarblad. Van de rijkdom aan retabels in onze laat-gotische kerkinterieurs krijgt men een idee door een bezoek aan de St.-Leonarduskerk te Zoutleeuw of aan sommige bedehuizen aan de Nederrijn (Xanten en Kalkar). Het uitvoeren van retabels in edelmetaal blijft, alhoewel sporadisch, voorkomen in de Zuidelijke Nederlanden. Soms werden altaarbladen ook vervaardigd in borduurwerk, en dan vormde dit onderdeel, zoals o.a. het geval is met de altaarbekleding van het '*Gulden Vlies*' te Wenen, één geheel met het in dezelfde techniek uitgevoerde antependium.

Samenstelling van een retabel

Voor de verdere ontwikkeling van het Brabantse retabel moet men rekening houden met twee grondtypes: het ene heeft de vorm van een breed en horizontaal tafereel, en het andere heeft meer een triptiekvorm met een verticale of rijzende middenpartij en aan weerszijden daarvan lagere en zich meer in de breedte uitspreidende vleugels. Hieruit zijn de typische grondvormen van het laat-gotische retabel in Brabant ontstaan.

Een houten retabel is samengesteld uit een bak of kast voorzien van sculptuur, die met deuren of luiken kan worden afgesloten. De binnenuimte van de bak is ingedeeld in verticale registers die al dan niet door een zuiltje of een stijl van elkaar zijn gescheiden. Reeds vroeg wordt die kast ook horizontaal ingedeeld, zodat twee zones met reliëfbeelden of -groepen boven elkaar zijn geplaatst. In een bijkomend horizontaal nissenregister aan de benedenkant stonden soms reliekhouders. Slechts één voorbeeld van dat retabeltype is nog in ons land bewaard, nl. het '*Apostelretabel*' uit de Begijnhofkerk van Tongeren, thans in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel.

Aan de monumentale retabels zijn soms deuren gehecht waarvan de binnenkant op dezelfde manier is ingedeeld en dus ook met sculptuur versierd (afb. blz. 3, 4 en 25). De buitenkant van die deuren is steeds geschilderd. Soms zijn hieraan nog een tweede paar geschilderde luiken vastgemaakt, zodat wanneer het eerste dubbele paar deuren gesloten is, hun buitenkant samen met de binnenkant van het tweede paar een geschilderde



Passieretabel van Claudio Villa en Gentine Saloro (detail, rechterluik: Piëta).

De tussenkomst van de schilders bij het ontwerp van een retabel, zeker zo het een bestellingsretabel betrof, komt hier duidelijk tot uiting in de compositie van de onderscheiden taferelen. De pathetiek van deze Bewening sluit onmiddellijk aan bij het werk van Rogier van der Weyden, de grote Brusselse stadsschilder, die in 1464 overleed. Dit retabel moet nog tijdens het leven van Van der Weyden of enkele jaren na diens dood zijn ontstaan.

Dit type van Piëta, waarbij de dode Christus op de schoot van de Heilige Maagd rust, is een constante in de iconografie van de Brusselse kunst van de 15e eeuw.

Passieretabel van Claudio Villa en Gentine Solaro.

Eik, gepolychromeerd.

Bak, 260,5 x 252,5 x 30 cm.

Brussel, ca. 1460-70.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, inventarisnummer 3006.

In dit te Turijn in 1891 verworven retabel zijn in het middenvak de bestellers Claudio Villa en Gentine Solaro, elk met hun beschermheilige, afgebeeld. De Piëmontese bankier, wiens familieleden Lombard waren in Brabant en Vlaanderen, bestelde dit retabel bij een Brussels atelier.

De uitzonderlijk rijke vorm zowel van de bekroning van het front als van de gedetailleerde architecturen van de monumentale baldakijnen is ongetwijfeld te danken aan de prachtlievendheid van de opdrachtgever. Het retabel bleef echter niet in zijn oorspronkelijke toestand bewaard. Zo ontbreken thans de beeldjes die boven elk der drie traveeën op een console stonden, en zijn de luiken verloren gegaan. Karakteristiek voor de Brusselse retabels uit die tijd is de achtergrond der figuren die uitgewerkt is als een kerkinterieur met glasramen. In de compositie van de taferelen treft het compact naast en boven elkaar staan van de personages.



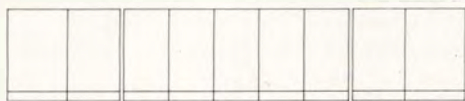


Fig. 1

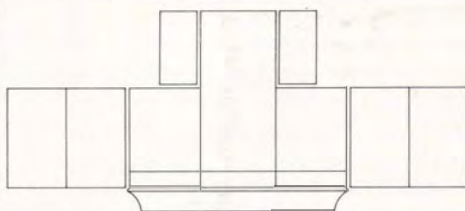


Fig. 2

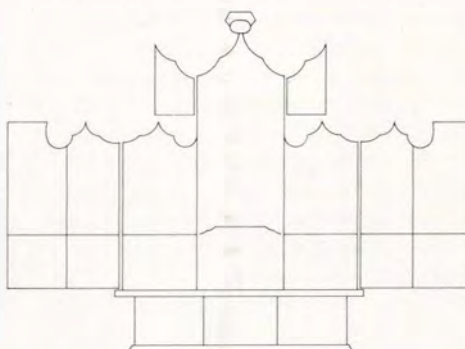


Fig. 3

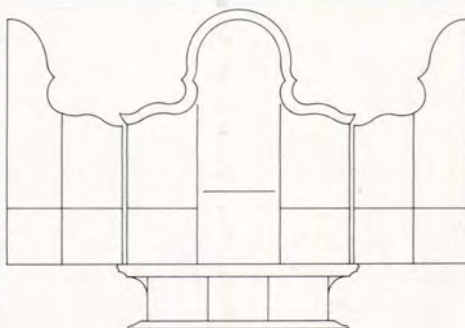


Fig. 4

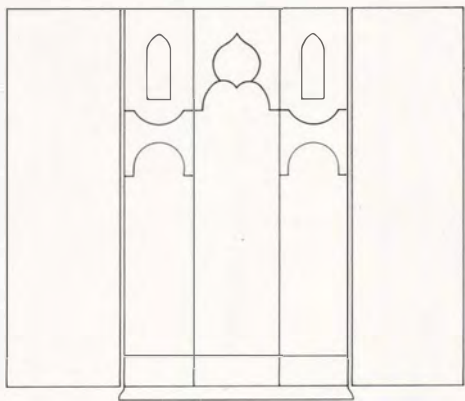


Fig. 5

polytiek vormt die op haar beurt kan worden gesloten. Daar de met sculptuur gevulde deuren door hun gewicht nogal moeilijk te hanteren zijn en bovendien zeer duur waren, zijn de luiken van de meeste retabels zowel aan de binnen- als aan de buitenkant met geschilderde panelen versierd. De retabelbak is steeds rechthoekig: langwerpig en plat (fig. 1) met een verhoogd middengedeelte (fig. 2), eerder uitzonderlijk met verhoogde en afgeschuinde zijtraveeën (afb. blz. 3). Het geprofileerde front dat voor de bak is geplaatst, onderging echter een tijdsgebonden evolutie. Tijdens de 15e eeuw is het meestal eenvoudig en bestaat het uit rechtlijnige moulures (afb. blz. 4, 17, 21 en 25), behalve enkele uitzonderingen zoals het bestelingsretabel van Claudio Villa en Gentine Solaro (afb. blz. 9), dat versierd is met een accoladevormig front boven elke travee. In de 16e eeuw gaat de voorkeur naar combinaties van accoladevormen (fig. 3) die zich tenslotte in één golvende lijn over heel de breedte van de bakbekroning uitstrekken (fig. 4). Het *extrados* van die accoladen is dan meestal verfraaid met hogels en *fleurons* en eventueel met consoltjes waarop beeldjes staan (afb. blz. 28, 31 en 33). Het spreekt vanzelf dat het profiel van de luiken dezelfde vorm moest hebben als dat van de bak.

Tot omstreeks 1460-70 overkoepelen hoge baldakijnen, die vaak meer dan de helft van de binnenruimte van de bak innemen, de gesneden groepen en/of beelden (afb. blz. 3, 4 en 9). Over het algemeen is die '*metzelrie*', d.i. nabootsing van het laat-gotische architectonische metselwerk, bijzonder fijn uitgesneden. Later worden de baldakijnen boven het hoofdafereel vervangen door nissen waarin kleine reliëfs worden geplaatst; soms staan die groepjes in tweelingnissen onder de hoofdgroep.

In het begin van de 16e eeuw wordt het retabel hoger uitgebouwd, en van dan af worden de kleine groepen in verticale hollijsten of kelen geplaatst (afb. blz. 33 en 41).

De hier geformuleerde retabelschema's waren niet enkel van toepassing in de grote retabelcentra Brussel, Antwerpen, Mechelen, maar werden eveneens in de ateliers van andere lokaliteiten nagevolgd. Mechelen kende echter nog een speciaal retabeltype. De binnenruimte van de bak is er ingedeeld in drie kapelletjes of nissen, waarin een beeld staat. Boven elk kapelletje prijkt een kleine ondiepe beeldennis en de scheiding tussen beide geschiedt door middel van een boog en een tegenboog (fig. 5).

In de laat-gotische retabels is de binnenruimte van elk retabelvak opgevat als een kerkinterieur: de groepen zijn overhuifd met gewelven en de wanden bootsen glasramen na. In de 16e eeuw is het decor van de binnenruimte ontleend aan de elementen van de profane architectuur uit de renaissance. De vaak bijzonder fijn uitgesneden friezen aan de retabelbasis (afb. blz. 9 en 21) worden in de 16e-eeuwse retabels bijna niet meer aangetroffen. Een retabel wordt niet rechtstreeks op de altaartafel geplaatst maar op een tussenlid dat *predella* wordt genoemd. Die heeft de vorm van een in nissen ingedeelde bak met reliëfs en wordt, zoals het eigenlijke retabel, eveneens met luiken gesloten. Het grootste aantal nog bewaarde retabels rust echter op een predella in de vorm van een naar binnen uitgezaagd paneel dat beschilderd is.

Polychromie

De gildemeesters waren uiterst streng bij het keuren van het materiaal van de kunstwerken en dit niet enkel voor de gebruikte houtsoorten - eik en notelaar -, maar ook voor de produkten verwerkt bij de stoffering of polychromie van een retabel. De goede kwaliteit van het gebruikte materiaal waarborgde de roem die dergelijke kunstwerken uit onze gewesten hadden verworven. Doch mede aan de grondslag van die faam ligt de grote technische bedrevenheid van onze beeldsnijders en stoffeers. In hun pogen om de figuren zo realistisch mogelijk weer te geven, vervulden de stoffeers de gesneden composities. De fysiologische details zijn

niet altijd nauwkeurig uitgesneden, en worden met het penseel bijgewerkt. De stoffeers schilderen rozige inkarnaten, haartjes van snorren en baarden, verlevendigen de ogen, omranden de nagels enz. De hoofdkleur van het retabel is goud, niet enkel voor de architectonische delen, doch ook voor de gewaden, waarvan de voeringen meestal gekleurd zijn. Door het ciseleren, graveren en pointilleren van het goudblad als echt metaal, wordt aan die kostbare kleur meer reliëf geschonken. Een speciale techniek om Italiaans brokaat na te bootsen bestaat erin gekleurde en gegraveerde velletjes van bijenwas op de te versieren delen te lijmen. Met een andere techniek, de zgn. sgraffito- of afhaaltechniek, schildert men een laag rode of blauwe verf op de met goud- of zilverblad bedekte plaatsen en vervolgens haalt men die er met een stift gedeeltelijk af, zodat het goud- of zilverblad weer gedeeltelijk zichtbaar wordt. Aldus werden allerlei florale en geometrische textiel patronen nagebootst. Vaak vindt men op de zomen van de gewaden letters, die soms een inscriptie vormen. Die techniek blijft tot in het herfsttij van de retabelkunst van toepassing, zelfs op die altaartafels waar de geest der gotiek in meerdere of mindere mate is uitgeleefd, want zo de 16e-eeuwse retabels niet altijd als werkelijk stichtende devotiestukken kunnen worden aangezien, dan blijven zij de toeschouwer toch verbluffen door de technische vaardigheid van diegenen die ze hebben gestoffeerd (afb. blz. 33). Tot de stofferingsmiddelen behoren eveneens echte boontakjes en touwen, bijv. in de passietaferelen, en geperste loden blaadjes. In de loop der tijden werden de retabels en andere sculpturen herhaaldelijk gerestaureerd. Vaak worden er tijdens de restauraties heden ten dage acht tot tien overschilderingen aangetroffen. Meestal is de oorspronkelijke stoffering onder al die verflagen gedeeltelijk of in mindere mate bewaard. De opeenvolgende lagen worden er dan met een benedictijnengeduld heel voorzichtig tot op de oorspronkelijke polychromie afgehaald.

Van veel nog bewaarde retabels en andere middeleeuwse sculpturen werd de polychromie, vooral tijdens de 19e eeuw en tot vóór een tiental jaren, op een onherroepelijke wijze weggenomen. Vermits de polychromie, zoals gezegd, het snijwerk eigenlijk voltooit, bieden die 'naakte' eike- of notenhouten sculpturen een verminkt beeld van hun oorspronkelijke toestand. Alhoewel er in ons land wel retabels zijn gemaakt volgens het andere type, d.w.z. met beelden in nissen (afb. blz. 3, 4 en 21), werd in onze gewesten blijkbaar eerder de voorkeur gegeven aan de 'narratieve' altaartafel, waarin een verhaal wordt uitgebeeld. Zo het retabel op een predella rust, begint het verhaal op de binnenluiken van de linkerdeuren, loopt voort over de sculptuur van de bak naar de binnenkant van de rechterluiken, en verder v.l.n.r. over de verschillende zones van het eigenlijke retabel. Op de buitenkant der luiken zijn meestal traditionele figuren geschilderd, zoals de kerkvaders, de evangelisten of patroonheiligen, of taferelen die bepaalde geloofswaarheden symboliseren. In dit verband geldt dezelfde bemerking als die betreffende de verminking van de polychromie: aan talloze altaartafels ontbreken thans de geschilderde luiken. Dit heeft tot gevolg dat de oorspronkelijke iconografie niet meer volledig is, zodat het geheel der voorstellingen van de gesneden groepen wel eens een heterocliet en onvolledig beeld geeft.

Stijl

Het figuratief beeldhouwwerk waarmee deze kleurige kijkkasten proppensvol gevuld zijn, is niet altijd van even hoogstaande artistieke kwaliteit en deze kwaliteit neemt alleszins gevoelig af bij de latere Antwerpse retabels. Maar onder deze groepjes en figuren komen ook heel wat verwezenlijkingen voor die behoren tot de beste en sappigste creaties die onze Brabantse beeldsnijders op het hoogtepunt van hun scheppingskracht hebben voortgebracht.

Sint-Leonardusretabel (detail, linkerluik).

Bak, eik, 140 x 229 x 27 cm.

Figuren: notelaar, verguld.

Brussel, 1476-1478.

Sint-Leonarduskerk, Zoutleeuw.

Vaak werden retabels besteld waarin de legende van de patroonheilige van een kerk werd uitgebeeld. De drie episodes uit het leven van Sint-Leonardus op de linkertravee van dit retabel, stellen voor: de doop van Leonardus door Sint-Remigius; Leonardus wordt door zijn ouders aan de bisschop van Reims toevertrouwd; Leonardus verzoekt zijn peter, koning Clovis, een gevangene vrij te laten.

Uit kwijschriften blijkt dat de Leuvense schilder, Aert de Maelder (werkzaam in de 2e helft van de 15e eeuw) onderhandelingsdeed te Brussel i.v.m. de bestelling en het ontwerp van dit retabel.

De stijl van de reliëfs leunt duidelijk aan bij de schilderkunst van Dirk Bouts. De rijzige gestalte van de figuren en hun devote en onbewogen uitdrukking zijn sterk verwant met de beheerste personages van deze Leuvense schilder.

Brusselse elementen in de opbouw van dit retabel komen tot uiting in de torenachtige vorm van de baldakijnen, waarvan het diepte-effect ten dienste staat van de ruimteschepping rond de figuren.



Stilistisch kan men doorheen de reeks van deze retabels de ontwikkeling volgen die de laat-gotische beeldhouwkunst in Brabant en in de Zuidelijke Nederlanden heeft doorgemaakt: van de gemaniëerde en weke stijl die, niettegenstaande het Sluter-offensief, nog een tijdlang blijft voortbestaan, tot het ontstaan van de eigen Brabantse laat-gotiek omstreeks de jaren 1440-50, gekenmerkt o.a. door een nieuwe plasticiteit in de figuren, door een fors en krachtig realisme en door een zwaardere maar gebroken behandeling van gewaden en draperingen. Een gelijkaardig verschijnsel doet zich ook voor in de toenmalige Vlaamse schilderkunst.

De Brusselse ateliers bereiken hun hoogtepunt in de tweede helft van de 15e eeuw. In verscheidene scheppingen klinkt de echo van de pathetische kunst van Rogier van der Weyden (1399/1400-1464), de Brusselse stadsschilder, die trouwens in zijn eigen werk de invloed van de retabelsculptuur heeft ondergaan. Achter het '*Leonardusretabel*' van Zoutleew vermoedt men de invloed van Dirk Bouts (ca. 1415-1475). Een ander hoogtepunt, einde 15e - begin 16e eeuw, is gekoppeld aan de activiteit van de familie Borremans, wier meesterwerk ongetwijfeld het '*St.-Jorisretabel*' is, één van de mooiste scheppingen van de Brabantse laat-gotiek.

Na 1500 treedt er in die sculptuur een versoepeling op, en een zekere ontspanning ten opzichte van het gotisch verticalisme in de figuren en in het gebroken karakter van het plooien spel. In het Antwerpse milieu voelt men vanaf ca. 1520 de invloed van de gelijktijdige maniëristische schilderkunst. De rust en de klare opbouw van de taferelen, zoals we die kenden in de Brusselse retabels, maken meer en meer plaats voor heftige bewegingen, gewrongen lichamen en onrustige composities. Tegelijkertijd verschaalt ook de architectonische versiering: naast de metselriesnijder komt nu ook de '*antycksnyder*' aan bod die zich op Italiaanse voorbeelden inspireert. Het laat-gotische retabelbedrijf te Antwerpen is evenwel krachtig genoeg om nog verscheidene decennia het hoofd te bieden aan de opkomende renaissance. De laatste retabels die te Antwerpen het licht zagen in de jaren 1550-60 blijven nog altijd trouw aan de traditionele kastvorm met de indeling in kleine theatercompartimenten. Alleen de architectonische en decoratieve versiering van de kast verraadt, door de verschillende renaissance-motieven die erin opgenomen zijn, de tijd van hun ontstaan (retabels te Bouvignes, Gedinne, Roskilde (Den.), Vitoria en Logrono (Sp.)).

Dat reeds twintig jaar vroeger door de te Antwerpen gevestigde beeldhouwer Jan Mone (ca. 1485-1550), een nieuw en in de geest van de renaissance herdacht altaarretabel was verwezenlijkt voor de St.-Martinuskerk te Halle, kon deze kringen blijkbaar niet beroeren.

Economische aspecten - Werkverdeling

Uit archiefstukken blijkt dat de oorspronkelijke produktie van retabels zeer groot moet zijn geweest. De vraag rijst dan hoe dat materieel mogelijk was, daar deze kunstwerken in geheel hun omvang met de hand werden vervaardigd. De kunsthistorici spreken wel eens van een 'retabelindustrie' op het einde van de 15e en in het begin van de 16e eeuw, maar zo industrieel als vandaag ging het er toen natuurlijk nog niet aan toe. Wel was er een hele organisatie voor nodig, waarover we, tenminste wat de twee grootste centra Brussel en Antwerpen betreft, tamelijk goed zijn ingelicht. Het loont de moeite even in te gaan op de meer economische aspecten zoals werkverdeling, aannemingsverantwoordelijkheid en kwaliteitscontrole, die aan de vervaardiging van onze retabels verbonden waren. Zij bieden een mogelijke verklaring voor de uitzonderlijke bloei die deze kunst kende, en vormen een onmisbare achtergrond voor de interpretatie van elk retabel afzonderlijk.

Die economische aspecten waren gereguleerd door de ambachtsverenigingen of gilden, waartoe de kunstenaars behoorden. In iedere stad

waren die ambachten anders gestructureerd, zodat de organisatie van de retabelproductie ook van stad tot stad grondig kon verschillen. Een dergelijk verschil was al zeer concreet voelbaar tussen Antwerpen en Brussel. In beide steden waren het natuurlijk dezelfde ambachtslieden op wie een beroep moest worden gedaan wanneer men een retabel wilde bestellen: een beeldsnijder, een schilder en een schrijnwerker. Deze laatste maakte de kast of bak, eventueel ook de luiken. De schilder beschilderde de luiken, en voorzag het geheel, met inbegrip van de gesneden beelden die de beeldsnijder moest leveren, van een polychromie met kleur en vergulding. Schilder en beeldsnijder waren in dit proces natuurlijk de voornaamste figuren. In Antwerpen waren die twee beroepen in hetzelfde ambacht verenigd, in Brussel echter vormden ze twee verschillende ambachten. Conflicten bleven dan ook niet uit, want de beeldsnijders vonden dat het retabel eerst en vooral hun werk was, terwijl de schilders terecht opmerkten dat zij er de laatste hand aan legden, en er vaak het meest in investeerden. De vergulding was namelijk een langdurig werk, en vereiste een hoeveelheid bladgoud waardoor de kosten voor de polychromie vaak hoger lagen dan die voor de vervaardiging van heel het snijwerk. Elk van beide partijen eiste dus het recht op een opdracht voor een retabel te mogen aannemen, en het retabel daarna ook te verkopen, maar ieder van beide had de ander nodig. Dergelijke conflicten werden te Antwerpen binnen het ambacht opgelost; hier bestond trouwens de mogelijkheid dat iemand tegelijk schilder en beeldsnijder was. In Brussel verliep alles minder soepel, en moest het stadsbestuur tenslotte verordeningen terzake uitvaardigen om een einde te maken aan de klachten en de processen die men elkaar aandeed, en waarbij de ene partij aan de andere het recht wilde ontzeggen retabels te verkopen. In de 15e eeuw was het namelijk zo, dat wie iets vervaardigde ook zelf zijn produkt aan de man bracht! Een en ander leidde omstreeks het midden van de 15e eeuw te Brussel tot een wettelijke regeling tussen drie partijen: de beeldsnijders, de schilders en de schrijnwerkers. Wat de vervaardiging van retabels betreft, werden alle partijen verplicht op elkaar een beroep te doen, voor zover ieders ambachtelijke bevoegdheid reikte. Een vorm van onderaanneming dus. De bedoeling was niet alleen dat elke 'schoenmaker bij zijn leest' zou blijven, maar ook dat men geen onderaannemingen zou afsluiten met ambachtslieden van buiten de stad of die niet bij een Brussels ambacht aangesloten waren.

De aanneming zelf was voorbehouden aan de beeldsnijders en de schilders, die op gelijke voet werden behandeld als het ging om het uitvoeren van bestellingen. Wat de verkoop op de markt betrof, mochten alleen de schilders volledig afgewerkte, d.w.z. gepolychromeerde retabels te koop aanbieden, en de beeldsnijders enkel ongepolychromeerd werk. Wanneer dit laatste langer dan een maand onverkocht bleef, mochten de beeldsnijders het werk laten polychromeren en het opnieuw te koop stellen. Die bevoegdheid om retabels te verkopen was nu precies erg belangrijk geworden: in de tweede helft van de 15e eeuw was de verkoop op de markt immers de grootste afzetmogelijkheid geworden, wegens de steeds stijgende vraag, zodat de kunstenaars al lang niet meer op een bestelling wachtten om retabels te maken. En de meeste kopers, vooral de buitenlanders, wilden hun retabels het liefst kant en klaar meenemen. De schilders bezaten hier dus duidelijk een meer bevoorrechte positie dan de beeldsnijders, die grotendeels afhankelijk werden van het initiatief van de schilders of van bestellingen bij schilders geplaatst. Het waren dan ook de Brusselse schilders die te Antwerpen een contract sloten met het Sint-Lukasgild om er hun retabels en schilderijen te mogen verkopen. In het predikherenpand en het O.-L.-Vrouwpannd aldaar was er immers een gespecialiseerde markt voor kunstwerken, die druk werd bezocht door kooplieden uit binnen- en buitenland, waar de kunstenaars hun waren

Klein Mariaretabel.

*Eik, gepolychromeerd,
Bak, 110 x 104 x 16,5 cm.
Brussel, ca. 1490.*

Broodhuismuseum, Brussel.

Dit kleine huisretabel is een goed voorbeeld van een commercieel devotiestuk vervaardigd voor de marktverkoop. Stilistisch en iconografisch bieden dergelijke werken geen vernieuwende aspecten. De hier behandelde iconografie is dan ook zeer klassiek. Het thema van de Kindsheid van Jezus wordt geïllustreerd in vijf tafereelen. Beginnend met het *'Huwelijk van Maria en Jozef'* op het linkerluik, vervolgt het verhaal in de gesneden taferelen met de *'Boodschap van de engel'*, de *'Geboorte van Jezus'* - met bovenaan de *'Aanbidding der Herders'* -, en de *'Besnijdenis'*. Op het rechterluik is de *'Aanbidding der Wijzen'* uitgebeeld. Op de bovenste luikjes heeft Maria een ereplaats gekregen als middelares tussen de mensheid en haar goddelijke Zoon.

Op de buitenzijden der luiken zijn traditiegetrouw heiligenfiguren geschilderd.



Jan Borreman de Oude (ca. 1450-ca. 1520).

Sint-Jorisretabel (detail, centraal vak).

Eik, bak, 163,5 x 284,5 x 30,5 cm.

Brussel, 1493.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, inventarisnummer 362.

Door een kwijschrift van 1493 weten we dat dit merkwaardig retabel gemaakt werd in opdracht van de kruisbooggilde, genaamd de 'Zestige', voor haar kapel van Onze-Lieve-Vrouw van Ginderbuyten in de 'Hoelstraete', thans Tiensestraat te Leuven; ook dat het retabel oorspronkelijk van een dubbel paar luiken was voorzien, dat het de legende van Sint-Joris voorstelt en bovendien dat het retabel door Jan Borreman gesneden werd. Die 'beste beltsnyder' van Brussel sneed zijn naam 'Jan' op de schede van het kromzwaard van de ruggelings geziene man in het centrale paneel en het jaartal MCCCCXCIII op de gordel van een andere figuur.

Heiligenlegenden en gruwelijke martelings-taferelen waren stichtende onderwerpen om de meestal ongeletterde middeleeuwer tot godsvrucht aan te zetten. Zelden werden zij met zoveel realisme en bravoure weergegeven. De vernieuwing die Borreman met dit retabel in de stijlevolutie bracht, ligt in de ruimtelijke en concentrische ordening der figuren rondom het hoofdpersonage. De enkele ruggelings geziene figuren op het voorplan en de sterke individualisering der personages vormen eveneens vernieuwende elementen. De renaissancecomposities zijn nog van laatgotisch schrijnwerk omgeven. Dit retabel werd nooit gepolychromeerd.



konden tentoonstellen. Zo komt het, dat een niet onaanzienlijk deel Brusselse retabels in het buitenland, te Antwerpen werden aangekocht. De Antwerpse kunstenaars kenden, als leden van hetzelfde Sint-Lukasgild, minder onderlinge moeilijkheden. De markt stond er open voor schilders zowel als voor beeldsnijders. De onderaanneming was natuurlijk ook te Antwerpen verplicht, om de concurrentie tussen gildeleden onderling te vermijden, maar verder kreeg ieder hier gelijke kansen. Typisch voor die sterke positie is de afloop van een proces, ingespannen door de Antwerpse schrijnwerkers, die eisten dat de schilders en beeldsnijders de retabelkasten bij hen in onderaanneming moesten geven, zoals dat in Brussel het geval was. Die eis werd onmiddellijk verworpen: het stadsbestuur oordeelde dat de beeldsnijders de bevoegdheid bezaten ook de bak van hun retabels te vervaardigen, en bevestigden met die uitspraak de bestaande toestand. De hele produktie verliep te Antwerpen dan ook zeer soepel: hier was het mogelijk dat beeldsnijder en schilder in hetzelfde atelier werkten, de een als meester, de ander als knecht bijvoorbeeld. Naarmate de produktie steeg, treffen wij in die ateliers trouwens steeds meer gespecialiseerde kunstenaars aan: bakmakers, vergulders, stoffeerd-ers, en de zogenaamde metselarijsnijders, dat zijn beeldsnijders die zich uitsluitend toeleiden op de vervaardiging van de architecturale versiering van de retabels.

Het organisatorisch onderscheid tussen de ambachten in de twee grote centra werkte tenslotte duidelijke verschillen in de hand wat het uitzicht van de Brusselse en Antwerpse retabels betreft. De specialisatie in de Antwerpse ateliers leidde tot het vasthouden aan vertrouwde schema's en vormen.

De retabelkasten bijvoorbeeld werden er steeds volgens dezelfde, tamelijk eenvoudige schema's opgebouwd, en de thematiek beperkte zich bij voorkeur tot het meest gevraagde: passie- en Mariaretabels. In Brussel bestond er een grotere variatie, zowel in de vorm als in de thematiek, daar er veel op bestelling van klanten met specifieke eisen werd gewerkt, of op bestelling van de schilders, die dikwijls zelf ontwerpen leverden. Wilde men dus iets speciaals, dan kon men beter in Brussel terecht, waar nauwer de mode werd gevolgd.

Merken

In verband met de organisatie van de werkverdeling dient hier ook iets gezegd over de merken die men op beeldsnijwerk en op retabels aantreft. Het is namelijk zo, dat de retabels uit Brussel, Antwerpen en Mechelen op bepaalde plaatsen voorzien zijn van merktekens, en dat is een veel merkwaardiger iets dan men zou denken. Het inslaan van merken op kunstwerken van edel en onedel metaal, die de koper een waarborg bieden voor de kwaliteit van de legering, is sinds lang voor de 15e eeuw gebruikelijk in de meeste landen. Het inslaan of inbranden van merken op houten beeldsnijwerk is echter een fenomeen dat nergens ter wereld ooit bestaan heeft, behalve precies in deze drie Brabantse steden.

Zoals bij metalen voorwerpen waarborgen die merken de kwaliteit van het materiaal. Bij de schrijnwerker en de beeldsnijder slaat dat op de houtsoort die mocht gebruikt worden - eik en notelaar - en op de kwaliteit en de dikte daarvan, die nauwkeurig waren voorgeschreven. Bij de schilder ging het om de kwaliteit van de kleuren, en vooral van het bladgoud voor de vergulding. Elk ambacht stelde jaarlijks een aantal 'vind-ers' of 'waardeerders' aan, controleurs die overal in de ateliers rondgingen om er de afgewerkte stukken te keuren. Pas na deze keuring mocht een meester zijn werk te koop aanbieden. Als het om een bestelling ging, dan geschiedde de keuring gewoonlijk na de levering ter plaatse, in het bijzijn van de besteller. Werden er fouten bevonden, dan werd de contractprijs in verhouding verlaagd, of moesten verbeteringen worden aangebracht. Was het

Beeldenretabel.

Bak, eik, verguld, 98,2 x 57 x 14 cm.

Beelden: notelaar, gepolychromeerd.

Mechelen, ca. 1500.

Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen.

Alhoewel enkele retabels met narratieve voorstellingen eveneens te Mechelen werden gemaakt, zijn uit de Dijlestad vooral kleine huisretabels bewaard gebleven met een zeer karakteristieke vormgeving. Zo b.v. de indeling van de kast in drie kapelletjes, met in elk kapelletje een typisch Mechels heiligenbeeld. De metselrijversiering met boog en contraboog vormt een eerder zeldzaam laat-gotisch schema, dat slechts te Mechelen werd toegepast. Boven de contraboog treft men telkens een kleine nis met een beeldje aan.

De vraag naar deze soort van devotiestukken, waarin lieflijkheid primeert op het didactische, ging in de 15e eeuw vooral uit van vrouwenkloosters. Een niet onaanzienlijk deel van de kunstproduktie in onze streken werd specifiek door die vraag gestimuleerd. Mechelen groeide uit tot een centrum van dergelijke devote kunstwerken. De talloze Mechelse beeldjes, inzonderheid van vrouwelijke heiligen, en de besloten hofjes, behoren tot de bekendste voorbeelden.

De polychromie van de beeldjes van dit retabel is bijzonder fijn. Zowel de delicate inkarnaten als de versiering der gewaden met goudbrokaat tonen de bedrevenheid aan van de kunstenaar die deze figuren stoffeerde.





Drijfhamer:

keurmerk van het ambacht der Brusselse beeldsnijders, ingeslagen op het hoofd, op de rug of aan de onderkant van de figuren; soms ook op de stijlen van de bak.



Passer en schaaf:

keurmerk van het ambacht der Brusselse schrijnwerkers, ingeslagen op het kopshout van de vergaringen van de retabelkast.



De burcht met twee handjes:

het Antwerpse stadswapen, ingebrand als keurmerk voor de polychromie, op de zijwand van de retabelkast en op de luiken.



Mechels stadswapen:

keurmerk voor het hout, ingebrand of ingeslagen in het blote hout van figuren en retabelkasten.

werk echter beter, groter of rijker uitgevoerd dan het model of het voorbeeld dat in het contract was opgegeven, dan werd de prijs in dezelfde mate verhoogd.

Het invoeren van die merken, als bewijs dat het werk door de waardeers was gecontroleerd, werd door de ambachten voorgeschreven tegelijk met de verordening die de aannemings- en verkoopsbevoegdheden regelde tussen de ambachten onderling. Elk van de drie partijen, - schrijnwerkers, schilders en beeldsnijders -, kreeg een merk toegewezen. Bij de onderaanneming beschikte men aldus over een wederzijdse garantie voor het aandeel dat door de ander was geleverd, en tegelijk kon gemakkelijk worden nagegaan of de verplichting tot uitbesteding binnen dezelfde stad inderdaad was nagekomen.

Bij Brusselse retabels vindt men dus drie verschillende merken, één voor elk ambacht dat bij de vervaardiging was betrokken. In Antwerpen waren er slechts twee merken, aangezien alleen schilders en beeldsnijders tussenkwamen; het reglement voorzag er weliswaar nog een derde merkteken, namelijk een jaarletter, die aangaf in welk jaar de keuring was gebeurd. Tot nu toe heeft men echter nog maar één dergelijke jaarletter kunnen identificeren, en wel een letter A. Het lijkt er dus op, dat men zich slechts zeer korte tijd aan dit laatste voorschrift heeft gehouden. Te Mechelen was de regeling zoals te Antwerpen: twee merken, respectievelijk voor het hout en voor de vergulding.

Naast deze ambachtsmerken, die vaak toelaten een bepaald stuk met zekerheid aan één van deze drie centra toe te schrijven, treft men hier en daar nog andere merktekens aan, waarover de archieven niet spreken. Waarschijnlijk betreft het een meestermerk, ingeslagen door de ambachtsman zelf, als een soort signatuur of atelierstempel.

Iconografie

Het laat-gotische retabel dient ook inhoudelijk bekeken, in verband met zijn religieuze betekenis en functie en op de achtergrond van de geestelijke bekommernissen en idealen van de tijd en de gemeenschap die het tot stand bracht. Het ontleent zijn wezenheid aan het altaar, waarvan het een complement is. Op het altaar worden tijdens de viering van de Heilige Mis het lijden en de dood van Christus herdacht en dit verklaart waarom het middenvak van zoveel van deze altaren gewijd is aan het Calvariegebeuren en waarom ook het lijden van Christus zo dikwijls in deze altaarbladen voorkomt. Altaren zijn dikwijls gewijd aan een heilige patroon of patrones, aan de Moeder Gods of aan één van de talrijke in de late middeleeuwen vereerde heiligen en noodhelpers, en het is dan ook begrijpelijk dat hun leven wordt uitgebeeld op het hun toegewijde altaar.

Dit alles wordt voorgesteld op een wijze waarin duidelijk de eigen religieuze gevoeligheid van de Vlaamse mens uit het herfsttij der middeleeuwen tot uiting komt. God en zijn heiligen zijn zeer dicht bij de mens gekomen. Trouw aan zijn ingeboren zin voor de werkelijkheid, weet hij het heilige en abstracte reëel en menselijk vatbaar te maken. Hij geeft hierbij blijk van een onuitputtelijke verbeeldingskracht en een sterk narratieve ingesteldheid. Opmerkenswaardig is de didactische, de belerende bekommernis van die sculpturen, die een beeldrijk en verstaanbaar onderricht pogen te zijn voor de ongeletterde en gewone gelovigen, en daarnaast ook hun pogen om de gelovigen te ontroeren, felle sentimenten op te wekken en te stichten. De laat-middeleeuwse mens houdt van felle ontroeringen. Lijden en folteringen worden dan ook, zoals in de gelijktijdige devotieliteratuur en in de mysterie- en passiespelen, dik in de verf gezet. Met die religieuze toneelvoorstellingen, die op dat ogenblik een zo grote bijval genoten bij de volksmensen, vertonen de laat-gotische retabels een duidelijke verwantschap. Typisch volks en laat-middeleeuws is ook het naïeve en kritiekloze geloof in de talloze legendarische episoden van het

Retabel van Saluzzo (detail, rechterluik).

Eik, gepolychromeerd.

Bak, 212 x 221 x 12 cm.

Brussel, ca. 1510-1520.

Broodhuismuseum, Brussel.

Dit monumentale retabel met dubbele luiken werd besteld door de adellijke familie Pensa di Marsaglia eertijds Mondovi, voor de kapel van hun kasteel in Noord-Italië. In de 18e eeuw werd het overgebracht naar het slot van Saluzzo en in 1894 door de stad Brussel aangekocht. Het is één der grootste en kostbaarste Brusselse altaartafels uit het begin van de 16e eeuw. De vernieuwende invloed van Jan Borremans die tot uiting kwam in het '*Sint-Joris-retabel*' (afb. blz. 19), heeft een stijlevolutie teweeggebracht waarvan dit retabel een mooie illustratie biedt. De opstelling van de figuren in groepen is zo ruimtelijk mogelijk opgevat, het vijftiende-eeuwse reliëfaspect is voor goed verdwenen om diepte en beweging te suggereren met behulp van schijnbaar driedimensionele figuren die a.h.w. elk afzonderlijk gesneden zijn. Het streven naar realisme uit zich zowel in de doorgedreven individualisering der fysionomieën en houdingen als in de zin voor details bij de uitwerking van het decor. De plooien van de gewaden bezitten een opvallende plasticiteit, die geheel in functie blijft van de realistische weergave. Niets is hoekig of gekunsteld. Het zijn die eigenschappen die aan de grondslag liggen van de algemene bewondering en waardering voor de Brabantse beeldhouwkunst in die tijd.

De torenvorm van de vijftiende-eeuwse baldakijnen is vervangen door een gecompliceerd spel van fialen en luchtbogen die niet meer zo zeer de rol spelen van bekroning van de taferelen, dan wel van een quasi oneindige architectonische omgeving waarin het gehele meubel is opgenomen.



leven der geliefde volksheiligen en in de vele wonderen en mirakelen die hun zo kwistig worden toegeschreven. Onze laat-gotische retabels vormen één grootse '*Gulden Legende*' zoals de titel luidt van de 13e-eeuwse verzameling heiligenlevens geschreven door Jacob van Voragine. Hoe echt en diep het godsdienstig gevoel ook is dat uit die devote voorstellingen opklinkt, toch blijkt die religiositeit te lijden aan een duidelijke overspanning, aan een breedsprakige versnippering, aan het verleggen van de kern van de christelijke heilsboodschap naar de periferie. En ook hierin zijn die retabels een typische uiting van de geestesgesteltenis van een uitbloeiende cultuurperiode. Thematisch kunnen de onderwerpen die het repertorium vormen van deze beeldenwereld als volgt worden samengevat. De figuur van Christus wordt benaderd in zijn menselijkheid: zijn geboorte en jeugd - er komen in de Brabantse retabels ongemeen bevallige Kerstvoorstellingen voor - en verder zijn bitter lijden.

Beide cyclussen kunnen afzonderlijk bestaan, maar dikwijls zijn ze met elkaar verbonden in eenzelfde altaarblad. Devoties verbonden met de Passie van Christus, zoals de miraculeuze mis van St.-Gregorius, komen o.a. op de Antwerpse altaren veelvuldig voor. Dit laatste thema houdt niet alleen verband met de mis, en meer bepaald met de Gregoriaanse missen voor de overledenen, maar het laat de gelovigen ook toe, mits zij het voorgeschreven gebed opzeggen, een omvangrijk aantal jaren aflaat te winnen.

Bijna even centraal als Christus staat zijn moeder Maria. Zij wordt verheerlijkt als de menselijke en bevallige moeder in de taferelen gewijd aan de jeugd van Christus; als de trouwe moeder die intens meelijdt met haar Zoon, de Piëta of O.-L.-Vrouw der Nood Gods; als de door God van alle eeuwigheid begenadigde en onbevlekt ontvangen vrouw die verschijnt op de stralen van de zon en wier voeten rusten op de maansikkel; als de poëtische rozenkransprinses omgeven door een krans van vijftig rozen, die de vijftig Ave Maria's symboliseren die haar door de devote leden van de bloeiende broederschappen van de Rozenkrans worden aangeboden; en tenslotte als de na haar dood met lichaam en ziel ten hemel opgenomen schutsvrouw van het christenvolk. Het legendarische verhaal van de dood en de verheffing van Maria vormt een bijzondere inspiratiebron voor heel wat Mariaretabels.

In verband met Maria en haar Onbevleete Ontvangenis weze ook het thema vermeld van de Boom van Jesse, die in de latere Antwerpse retabels op een zeer originele wijze wordt ingewerkt in de grote keellijsten van het middenvak van de altaarkast, en verder ook de figuren van St.-Anna, de moeder van Maria en o.m. de patrones van de moeders.

Veelvuldig komt ook het apostelencollege voor, dikwijls twee aan twee geschaard zoals ze door Christus werden uitgezonden en met een schriftrol in de hand waarop het artikel van het Credo prijkt dat zij ieder voor hun uiteengaan zouden geformuleerd hebben.

Een groot aantal retabels is gewijd aan het leven van de talrijke heiligen, noodhelpers, pestheiligen en de geliefde volkspatronen die aangeropen werden in ziekte en nood. De parochiegemeenschappen wensten het leven van hun patroon of patrones afgebeeld te zien op het hoogaltaar van hun kerk of op het altaar van zijn of haar kapel. Gilden en ambachten lieten het leven van hun beschermheiligen afbeelden in geuren en kleuren op de altaren van hun eigen kapellen.

Schenkers, of donateurs, stonden erop dat hun geliefde patronen zouden worden afgebeeld op de altaarbladen die zij in de door hen gestichte bidruimten lieten aanbrengen. Heiligenretabels kwamen op het einde van de middeleeuwen in elk kerkgebouw voor. Andere onderwerpen die samenhangen met devotionele en catechetische stromingen in de Zuidelijke Nederlanden zijn de Zeven Sacramenten en ook de typologische voorstellingen uit het Oude Testament. De Zeven Sacramenten worden bij ons



Retabel met de Zeven Smarten van Maria.

Eik, oorspronkelijke polychromie.

Bak, 310 x 228 x 30 cm.

Brabant, Leuven (?), ca. 1520.

Sint-Leonarduskerk, Zoutleeuw.

Dit retabel mag als voorbeeld gelden van een uit een kleiner centrum dan Brussel, Antwerpen of Mechelen ontstaan kunstwerk. Mogelijk is het uit Leuven. Zowel de structuur van de kast als de compositie van de reliëfgroepen leunen aan bij de traditionele voorbeelden uit de grote centra. De compositie van de bewening, onderaan het kruis rechts, sluit nauw aan bij de Antwerpse schema's, waarbij het *Corpus Christi* op de grond is neergelegd. De grote ruimten die de taferelen krijgen toegemeten en de zeer volkrijke voorstellingen zijn hier opmerkelijk. Kleinere tafereltjes opgenomen tussen de baldakijnen komen eveneens voor in laat-15e-eeuwse Brusselse retabels.

Het thans ontbrekende middentaferel stelde zeer waarschijnlijk de Calvarieberg voor. Het met hogels versierde bovenprofiel van de kast wordt bekroond door een breed uitgewerkte sokkel waarop oorspronkelijk een figurengroep moet hebben gestaan. Op de buitenkant van de luiken is de Boom van Jesse geschilderd.

Mariaretabel.

Eik, vernieuwde polychromie.

Bak, 276 x 246 x 36 cm.

Antwerpen, ca. 1510-1520.

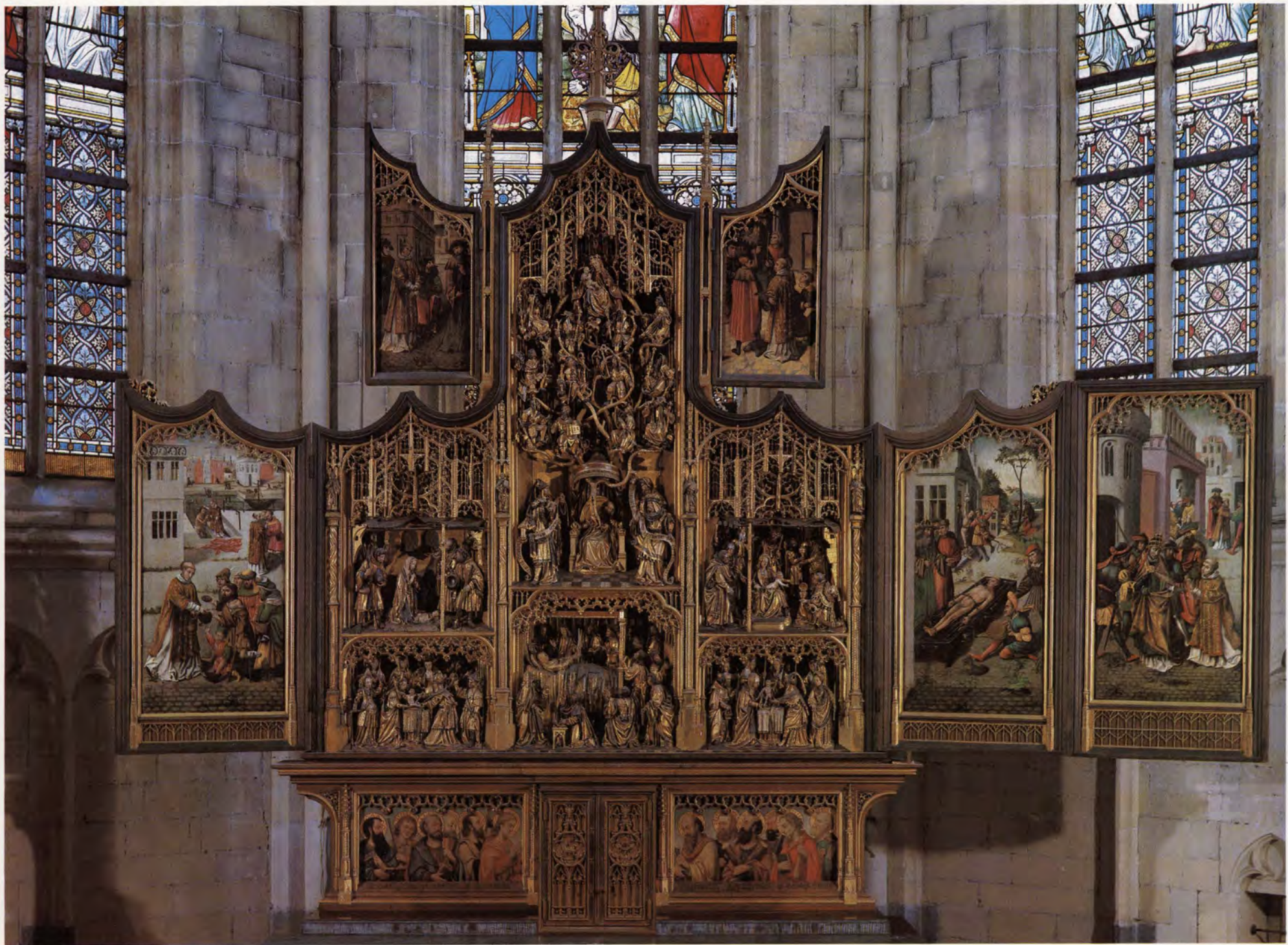
Sint-Laurentiuskerk, Bocholt.

Dit herhaaldelijk gerestaureerde retabel is toch grotendeels in zijn oorspronkelijke toestand bewaard gebleven.

De structuur van de altaartafel beantwoordt aan een retabeltype dat typisch Antwerps mag worden genoemd, en waarvan de karakteristieken zijn: het silhouet zoveel mogelijk verticaal uitgewerkt met een indeling in drie traveeën, elk bekroond met een reeks accoladen. In elke travee bevinden zich twee vakken boven elkaar, waarbij het middenste bovenvak iets hoger is geplaatst dan dat van de zijvakken.

De baldakijnen, opgevat als hangende gewelven, benadrukken tevens het streven naar verticaliteit.

Terwijl de architectonische decoratie nog geheel laat-gotisch is, vertonen de figuren in hun houding en voorkomen reeds de sporen van de aanbrekende renaissance. Dit retabel is aan het leven van Maria gewijd, met een duidelijke nadruk op het mysterie van de Onbevleete Ontvangenis, uitgebeeld door de Boom van Jesse in het hoofdvak. De tronende Jesse slaapt en uit zijn borst ontspruit een boom waarop de koningen van Israël hebben plaatsgenomen. Volgens het bijbelwoord die haar de bloem noemt ontsproten aan de tak van Jesse, prijkt de H. Maagd bovenaan met het Kind Jezus op de arm. Vier profeten rond Jesse dragen banderollen met hun voorspellingen over de komst van Gods Zoon, die uit de Maagd zal worden geboren. De geschilderde luiken stellen taferelen uit de legende van Sint-Laurentius, patroon van de kerk, voor.





Passier Borreman (werkzaam 1e helft 16e eeuw).

Retabel van Sint-Crispien en Sint-Crispiniaan.

*Eik, niet gepolychromeerd,
215 x 207 x 40,5 cm.*

Brussel, ca. 1520.

Sint-Waltrudiskerk, Herentals.

Dit retabel is één van de weinige gesigneerde altaarstukken. Passier Borreman sneed zijn naam op twee figuren. Die kunstenaar was de zoon van de beroemde Jan Borreman de Oude, die het Sint-Jorisretabel (afb. blz. 19) maakte, en de broer van Jan Borreman de Jonge, de auteur van het 'Passieretabel van Güstrow' (D.D.R.). Het betreft hier duidelijk een bestellingsretabel, wat reeds blijkt uit de eerder zeldzame iconografie gewijd aan de legende

van Sint-Crispien en Sint-Crispiniaan, beschermheiligen van de huideveters en de platinmakers.

De zeer uitgewerkte vorm van de bekroning laat vermoeden dat een schilder het ontwerp van het retabel leverde.

Het ontbreken van de polychromie kan te wijten zijn aan 1° een onverantwoorde 'reiniging'; 2° geldgebrek van de besteller; 3° het zeer gedetailleerde snijwerk, dat de stoffering overbodig maakte.



Retabel van Sint-Jan de Doper (detail, middenvak).

Eik, bak, 140 x 181 cm.

Oudenaarde (?), ca. 1520.

Kerk van Sint-Jan de Doper van Hemelveerdegem, Lierde.

Al hebben kleinere centra niet zoveel retabels geproduceerd, de kunstenaars die er bedrijvig waren, moesten in technische en artistieke vaardigheid niet onderdoen voor hun collega's in Brussel, Antwerpen of Mechelen. Het retabel van Hemelveerdegem is voorzeker in een kleiner centrum ontstaan, waarschijnlijk Oudenaarde. Het stelt episodes voor uit het leven van Sint-Jan de Doper en de mirakuleuze ontdekking van zijn hoofd door de benedictijnen. Van daar de veronderstelling dat in de thans leegstaande middennis een reliekbuste van Sint-Jan of een *Sint-Jan in disco* zou hebben gestaan.

Niettegenstaande de laat-gotische vormen-taal, vooral in de architectonische achtergrond, is de geest van de renaissance hier overal aanwezig. De ruimtelijkheid der taferelen, de bijna klassieke houdingen der figuren, het taferel met de dans van Salome bovenaan in het midden, voor een

theatervormige achtergrond die geflankeerd is door twee naakte putti met plantenslingers op balusterzuilen, overall komt een beheerste elegantie tot uiting, die verwant is met de nieuwe renaissance- en humanistische geest.

De kleine borstbeelden die de onderste vakken bekronen, stellen o.m. vorstenportretten voor: Maximiliaan van Oostenrijk, Maria van Bourgondië, Filips de Schone en keizer Karel. Omdat Karel V boven zijn hoed met doorregen lint een keizerskroon draagt, kan dit retabel niet vóór 1520 worden gedateerd. Bovendien draagt de jonge Karel nog geen baard, zodat dit retabel ook niet veel later kan gemaakt zijn. De aanwezigheid van die vorsten laat vermoeden dat dit retabel besteld werd door iemand van het hof en/of voor een door de Keizer beschermde kerk. Werde dit retabel oorspronkelijk besteld voor de Sint-Janskerk van Hemelveerdegem, die afhing van de benedictijnenabdij Sint-Adriaan van Geeraardsbergen? Waarschijnlijk stond de kunstenaar in nauwe betrekking met de hofkringen.

Passieretabel van Oplinter.

Eik, gepolychromeerd.

Bak, 290 x 252 x 30 cm.

Predella, 81 x 252 x 30 cm.

Antwerpen, ca. 1530.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, inventarisnummer 3196.

Ca. 1530 ondergaat het retabel te Antwerpen een evolutie die zich uit in een nieuwe structuur en een karakteristiek silhouet. De afsluiting van de traveeën aan de bovenzijde verloopt met een vloeiende accolade over de ganse breedte van de kast, met in het midden een verhoogde rondboog. Elke travee wordt geflankeerd door kelen waarin kleine groepjes op consoltjes opgesteld staan.

Deze opbouw blijft te Antwerpen bestaan tot op het einde van de retabelproductie. Aan dit retabel werden in de 17e eeuw enkele decoratieve elementen toegevoegd, zoals de twee engelenfiguren bovenop en de met akantbladeren versierde voluten aan weerszijden van de predella. De iconografie omvat op de *predella* taferelen uit de Kindsheid van Jezus; op het geopend retabel, het passieverhaal; op de buitenzijde der luiken de wonderen van Christus. De groepjes van de kelen stellen o.m. de Zeven Sacramenten voor.

De iconografie bestemt dit retabel tot een typisch devotiestuk voor het hoofdaltaar van een kerk omwille van de didactische inhoud die gedurende heel het liturgische jaar van toepassing is. De inscriptie MOREA op de mantelboord van enkele figuren wordt weleens in verband gebracht met de te Antwerpen gevestigde Parijse beeldhouwer Robert Moreau (werkzaam 1e helft 16e eeuw). Of die kunstenaar werkelijk de maker is van dit retabel is niet zeker. De stijl van het retabel beantwoordt in elk geval aan die van het of de atelier(s) die het grootste aandeel hebben gehad in de latere retabelproductie te Antwerpen.

De figurenstijl van die ateliers onderscheidt zich door de relatief kleine hoofden, de vaak zwaarlijvige personages, met een voorkeur voor draaiende en schroefvormige bewegingen, de stand van de voeten als in een danspas. De fysionomieën zijn, in tegenstelling tot de serene uitdrukkingen van de 15e eeuw, vaak karikaturaal in zoverre dat het geheel van het retabel niet meer stichtend tot devotie oproept, maar integendeel een gemaniëreerd schouwspel vol anekdoten weergeeft. Men heeft de indruk dat de taferelen bevolkt zijn met acteurs bekommerd om hun effect op de toeschouwer dit in tegenstelling tot de 15e-eeuwse verinnerlijking der figuren.

De nagestreefde effecten worden technisch gesproken in hoofdzaak bereikt door de volmaakte afwerking van de polychromie, zowel in de bijwerking van de gelaatsuitdrukkingen als in de schittering van de zeer gevarieerde technieken die op het goudblad zijn toegepast.



Mariaretabel (detail, centraal vlak: Aanbidding der Wijzen).

Eik, niet gepolychromeerd.

Bak, 241,5 x 264,5 cm.

Brussel, ca. 1520.

Kerk van Onze-Lieve-Vrouw te Lombeek, Roosdaal.

Van omstreeks 1520 af wordt de invloed van de renaissance in de laat-gotische kunst steeds duidelijker merkbaar. In de retabels uit zich dat vooral in de fantasierijke kostumeringen en kapsels, die vooral bij de vrouwenfiguren zeer modieuze vormen kunnen aannemen.

In de architectuur van de decors treft nu de voorkeur voor ruïnes en rondbogen, waarvan de inspiratie uit Italië is gekomen.

De 'Aanbidding der Wijzen', waarin de H. Maagd centraal neerzit op een troon, beantwoordt aan een compositie die heel vaak in de Brusselse altaartafels wordt aangetroffen.





Retabel met de Maagschap van Sint-Anna, uit de Sint-Annakerk van Oudergem.

Eik, gepolychromeerd.

Bak, 117,6 x 93,7 x 22,8 cm.

Brussel, 1500-1510.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel, inventarisnummer 327.

Het merendeel der retabels bracht een illustratie van het passieverhaal of van het leven van Maria en de Kindsheid van Jezus. Daarnaast vormde bij het einde van de 15e en in het begin van de 16e eeuw de cyclus met de legende van Sint-Anna een uitverkoren thema aansluitend bij een bijzondere verering voor de moeder van de Heilige Maagd.

Centraal in die cyclus staan de hoofdfiguren, nl. Jezus, Maria en Sint-Anna. Hier zijn zij omringd door al de familieleden die, volgens de middeleeuwse mystiek, rechtstreeks of onrechtstreeks bij het verlossingswerk betrokken waren. Die familiegroep, de Maagschap van Sint-Anna genoemd, wordt als een symbolische uitbeelding van de Onbevleete Ontvangenis van Maria aanzien en vindt een parallel in de z.g. Boom van Jesse. De beide thema's zijn opgevat als een genealogische stamboom die de historische uitverkorenheid van Maria beklemtoont.

Retabel met de Maagschap van Sint-Anna (detail: Zacharias, Elisabeth en Sint-Jan).

De beeldengroepen van een retabel bestaan vaak uit verschillende reliëfs die boven en achter elkaar zijn geplaatst. Dit reliëf vormt de groep links op het tweede plan van het retabel.

Omdat de figurengroep niet helemaal wordt gezien, is hij van op een zekere hoogte van het houtblok uitgesneden. De lichaamsdelen die verstopt zijn door de figuren die er voor staan zijn niet uitgestoken. Omdat het goudblad zeer duur was, werd het slechts op de plaatsen gelegd die zichtbaar zijn. Die werden vooraf met een tracerings afgebakend. De niet zichtbare partijen zijn slechts met een gekleurde krijt- of grondlaag bedekt. De gewaden zijn versierd met brokaatvellen en de haarpartijen en vingernagels met het penseel bijgeworkt.

Passieretabel van Oplinter (detail, centraal vak: Figuur uit het Ecce Homotafereel).

Omstreeks 1530 zijn de figuren niet meer zo hoofs en devoot voorgesteld als in de 15e eeuw. Hun voorkomen is volker en zelfs karikaturaler. Zo de retabels niet meer als oprechte stichtende devotiestukken kunnen aanzien worden, blijven zij de toeschouwer tot heden ten dage boeien door de technische volmaaktheid van de stoffering. Deze figuur uit het 'Passieretabel van Oplinter' (afb. blz. 33) toont duidelijk hoe het bladgoud als echt metaal is geciseleerd en gepointilleerd en hoe het florale textiel van weleer bij middel van de afhaaltechniek werd nagebootst.



omtrent het midden van de 15e eeuw afgebeeld in kerkbeschilderingen, geschilderde taferelen, liturgische paramenten en gewaden, en in wandtapijten. In de Brabantse retabels verschijnen ze als kleine groepjes in de keellijsten van de compartimenten en een renaissancistisch beeldhouwer als Jan Mone heeft ze als thema gekozen voor het reeds geciteerde altaar van de St.-Martinuskerk te Halle. Op dezelfde plaats worden ook voorstellingen ingevoerd van gebeurtenissen uit het Oude Testament die als voorafbeelding (prefiguur of type) moeten dienen voor de gebeurtenissen uit het Nieuwe Testament (anti-type) voorgesteld in de grotere taferelen van het bewust retabel. In andere gevallen zijn ze op de luiken of soms ook op de *predella* geschilderd. Het gaat hier blijkbaar om een invloed van de geïllustreerde blokboeken van het type '*Bijbel der armen*' of '*Spiegel van de menselijke behoudenis*', waarvan door de beeldsnijders en hun opdrachtgevers in de tweede helft van de 15e en verder nog in de 16e eeuw gebruik werd gemaakt. Vermelden we nog dat voor het beeldprogramma van een retabel ook de concrete wijze waarop dit laatste ontstond, van invloed was. Bij retabels die gemaakt werden op bestelling, moesten beeldsnijders en schilders zich richten naar de opgave, de wensen en de desiderata van hun cliënt. Bij het vervaardigen van retabels die kant en klaar op de markt of aan kooplustigen konden worden aangeboden, moesten zij zich richten naar de vraag van het publiek, naar de religieuze noden en de devotionele belangstelling van hun tijd. Dit bracht met zich mee dat er, vooral in de sterk gecommercialiseerde Antwerpse retabelwereld, bepaalde types ontstonden die met enkele varianten toch stereotiep hetzelfde programma herhaalden. Typisch in dit verband zijn de late passie- en Mariaretabels uit dit centrum. Tenslotte was het ook mogelijk een retabelkast of -bak in eigen stad of gemeente te laten vervaardigen, en de gebeeldhouwde groepjes bij de Antwerpse houtsnijders of op de Antwerpse kunstmarkten aan te kopen. Dat de iconografische samenhang tussen die verschillende groepjes niet altijd juist uitvalt, is dan zeer goed te begrijpen.

Verspreiding

Het merendeel van de bewaarde Vlaamse retabels vindt men vandaag in het buitenland. Dat is niet het gevolg van de kunsthandel van onze eeuw, maar van het feit dat die werken van bij de aanvang reeds naar andere streken werden geëxporteerd. Hetzelfde is in de 15e en 16e eeuw gebeurd met andere produkten van Vlaamse kunstenaars: schilderijen, wandtapijten, miniaturen, borduurwerk, beeldhouwwerk, geelkoper enz. vormden een gegeerde retourvracht voor de vreemde kooplieden die de grote handelscentra van die tijd aandeden, en dat was eerst Brugge, en later Antwerpen.

De kunstzin en de vaardigheid van onze ambachtslieden genoten toen, vooral wat kunstwerken van religieuze aard betrof, een bewondering zonder weerga. En, omgekeerd, konden onze kunstenaars daardoor op een cliënteel rekenen dat veel uitgebreider was dan hun onmiddellijke omgeving, zodat de produktie hier ook veel hoger lag dan elders. Retabels, hoe omvangrijk ook, maakten op deze gang van zaken geen uitzondering. Nog worden geregeld voorheen onbekende Vlaamse retabels ontdekt in kleine, afgelegen kerkjes ver buiten onze grenzen. In eigen land zijn er slechts enkele tientallen ontsnapt aan de 'tand des tijds': aan oorlog, kerkbrand en verwoesting, maar vooral aan de aanpassing van het kerkmeubilair onder invloed van de veranderende kunstsmaak. In Duitsland vindt men er echter meer dan honderd, en in Zweden zijn bijna veertig Vlaamse retabels bekend, grotendeels volledig en nog bewaard in de kerken waarvoor zij van bij de aanvang waren bestemd. In Frankrijk treft men een veertigtal Vlaamse retabels aan in kerken en musea, en in Denemarken, Polen, Oost-Duitsland, Nederland, Spanje, Portugal met Madeira,

Engeland en Oostenrijk elk een tiental. Enkele meer geïsoleerde werken zijn bekend in Finland, het voormalige Estland en Rusland. De kunsthandel bracht er in onze tijd nog een aantal naar de Verenigde Staten en één naar Australië, terwijl een moeilijk te schatten aantal zich nog in privé-bezit verschuilt. In totaal meer dan driehonderd retabels die ongeveer volledig bewaard bleven. Het aantal losse groepen of fragmenten uit verdwenen retabels overtreft zeker de duizenden.

Men mag aannemen, dat het bewaarde aantal nauwelijks enkele procenten vertegenwoordigt van de oorspronkelijke produktie. Met dit bewaard bezit kan men jammer genoeg slechts een zeer onvolkomen idee krijgen van de chronologische en stilistische evolutie, want vooral de oudste Vlaamse retabels, uit het einde van de 14e eeuw en de eerste helft van de 15e eeuw, zijn grotendeels verdwenen. Ongeveer 80% van de bewaarde werken dateert uit de periode 1490-1530, en 10% van later, ca. 1530 tot 1560. Dat betekent dat slechts een handvol voorbeelden beschikbaar zijn om de geschiedenis van onze retabels te illustreren vanaf de aanvang, omstreeks 1390, tot zowat 100 jaar later.

Onder de in ons land bewaarde retabels tellen we gelukkig enkele van de mooiste en waardevolste exemplaren in onze musea. Een aanzienlijk aantal bevindt zich nog in onze kerken waar hun behoud grote problemen stelt. Die zijn niet alleen van technisch-materiële aard, maar hebben op de eerste plaats te maken met de beveiliging van deze kunstwerken.

Het teloorgaan van de functie van deze kerkmeubels in de huidige tijd heeft meestal tot gevolg dat de gevaren van beschadiging en diefstal waaraan dit artistieke en culturele erfgoed bloot staat, nog toenemen. De bescherming van de retabels in onze kerken zou evenredig moeten zijn met de bewondering die zij verdienen. Al te vaak staat echter de onverschilligheid van de verantwoordelijken i.v.m. de te nemen maatregelen voor beveiliging in schril contrast met de eerbied die deze artistieke scheppingen uiteraard afdwingen.

Gh. Derveaux-Van Ussel, H. Nieuwdorp en J. Steppe

Passieretabel.

Eik, gepolychromeerd.

Bak, 148 x 245 cm.

Antwerpen, ca. 1530-1540.

Sint-Trudokerk te Opper, Bree.

Het laat-middeleeuwse retabel vormt in dubbel opzicht een synthese van de kerkruimte waarin het is opgesteld. Formeel biedt het een weerspiegeling en samenvatting van de kleurrijke glasramen en de rijzige architectuur van die omgeving. Inhoudelijk is het een devotiestuk van didactische aard, dat geloofswaarheden veraanschouwelijkt op de plaats waar de religieuze aandacht tijdens de liturgieviering gevestigd is. Aanvankelijk werden de luiken van een retabel slechts op kerkelijke hoogdagen geopend om de luister van de gelegenheid te benadrukken door het ontvouwen van de kleur- en beeldpracht boven het altaar.

Omstreeks 1500 was het echter reeds gewoonte geworden om het retabel bij elke hoogmis open te stellen. Slechts in boetetijden, zoals vasten en advent, bleef het retabel steeds gesloten, zoals ook het orgel - dat eveneens met luiken kon gesloten worden - in die periodes niet werd bespeeld.

Met het vorderen van de 16e eeuw werd dit gebruik steeds minder in acht genomen, in zover zelfs dat de retabels ten slotte niet meer van luiken werden voorzien.

