

# Grotesken uit de Italiaanse renaissance. Onderzoek en restauratie van de muur- en gewelf- schilderingen (1537) van de Onze-Lieve-Vrouw-Lof- kapel in de Antwerpse kathedraal (prov. Antwerpen)



Marjan Buyle<sup>1</sup>

## 1 Inleiding

De conservatie en restauratie van de schilderingen (1537) van de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel vormden de aanleiding tot verder onderzoek naar de context van hun ontstaan en geschiedenis, de filosofie en deontologie van de huidige restauratiebehandeling vooral met betrekking tot de re-integratie van lacunes, de gebruikte materialen en technieken van de oude schildering, de iconografie en de herkomst van de motieven, de identificatie van de heraldische voorstellingen en *last but not least* de persoon van de schilder.

De muur- en gewelfschilderingen bevinden zich in de vijfde en zesde travee van de meest noordelijke zijbeuk, waar zich de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel bevindt. De werken werden uitgevoerd door het conservatieteam<sup>2</sup> van het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE) tussen 2004 en 2007.

De geschiedenis van de Antwerpse kathedraal vormt een triest kralensnoer van rampen en vernielingen die vooral de binnenaankleding troffen, maar anderzijds vertelt zij een verhaal van grote inspanningen om het interieur steeds opnieuw te herstellen, te verfraaien en te moderniseren. De grote brand van 1533 betekende het zoveelste onheil, waarbij talloze kunstwerken, meubelstukken en kerkaankleding van de grootste gotische kerk van de Nederlanden in de vlammen opgingen. Met hernieuwde veerkracht werd aan de herstelling begonnen. De metropool was in die periode een uiterst welvend economisch centrum, mede door de aanwezigheid van de vele buitenlandse koopliedenaties. Vier jaar na de brand, in 1537, schonk de Spaanse natie een aanzienlijke som geld aan de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-Lof *tot behelf vander reparatien oft scilderien*<sup>3</sup>. Datzelfde jaar nog betaalde die invloedrijke vereniging *meester Jan Crans schilder*<sup>4</sup> voor het herschilderen van de muren en gewelven van hun kapel in de noordelijke zijbeuk (fig. 1) die, naar we kunnen aannemen, beschadigd waren door de brand en



FIG. 1 Gezicht op de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel van de Antwerpse kathedraal met de muur- en gewelfschilderingen van 1537. *Interior view of the Our Lady Chapel in Antwerp Cathedral, with the wall and vault paintings of 1537.*

<sup>1</sup> Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE), K. Albert II-laan 19 bus 5, 1210 Brussel.

<sup>2</sup> Het team bestaat uit Els Jacobs, Philippe Schurmans en Marjan Buyle.

<sup>3</sup> KAA, Gilde van het Onze-Lieve-Vrouw-Lof, 2: Rekeningen, (1528-1601), f° 66 r°. Dit archiefonderzoek, uitgevoerd door de toenmalige Dienst Kunstpatrimonium (momenteel Dienst Erfgoed) van het provinciebestuur Antwerpen en meer bepaald door

Linda Van Langendonck, werd ons ter beschikking gesteld voor dit onderzoek.

<sup>4</sup> KAA, Gilde van Onze-Lieve-Vrouw-Lof, 2: Rekeningen, (1528-1601), f° 68 v°.

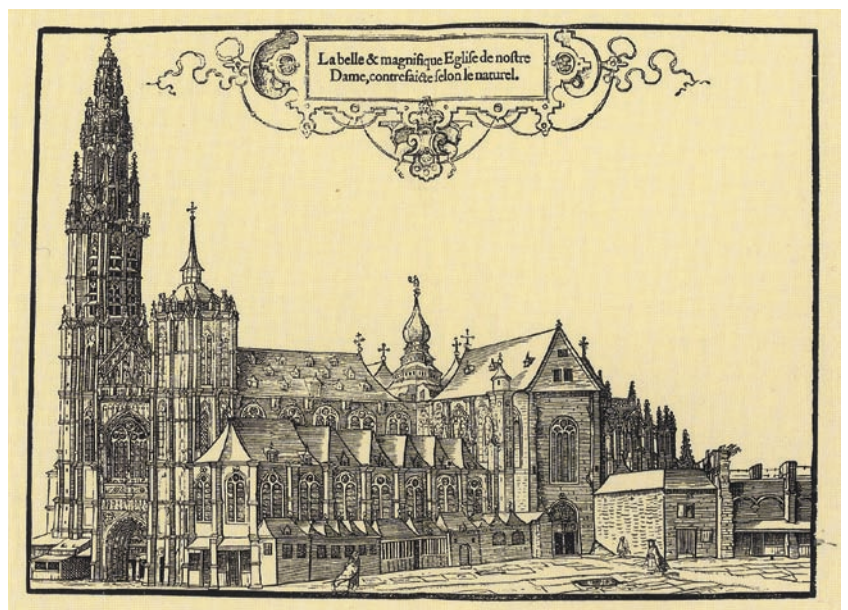
de bluswerken. Op de gewelven stonden oorspronkelijk schilderijen uit de laatmiddeleeuwse periode (ca. 1470-1480). De nieuwe decoratie werd een schitterend ontwerp *a l'antica*, rechtstreeks overgewaaid uit de Italiaanse renaissance (fig. 2). De geschilderde figuren vallen onder de noemer 'grotesken'. Dat staat voor fantasierijke motieven en figuren geïnspireerd door de ontdekking, rond 1480, van de oude Romeinse schilderkunst, en meer specifiek die uit de *Domus Aurea*. Door de toenmalige Italiaanse renaissanceschilders werden de grotesken aan het schildersrepertorium toegevoegd.

Vanaf de 17de eeuw verdwenen de muur- en gewelfschilderingen van de Antwerpse kathedraal geleidelijk onder de witkalk, om uiteindelijk te komen tot een kerk die volledig "wit, zuiver en lichtend"<sup>5</sup> was. In de 18de eeuw vonden diverse witselcampagnes plaats, o.a. in 1782-1783 onder leiding van de Italiaan Baldassarro Zanoni, toen bij het afkappen van het kalklagenpakket tal van restanten van oude schilderijen tevoorschijn kwamen. Die werden genadeloos opnieuw aan het gezicht onttrokken<sup>6</sup>. Het zal ongeveer tweehonderd jaar duren voordat die polychrome versieringen opnieuw zichtbaar werden. Tijdens de restauratiecampagne van het kerkschip (1974-1984) werd immers beslist om de kalklagen weg te blazen tot op de blote steen, behalve als er schilderijen werden gevonden. De gevonden schilderijen werden toen echter niet behandeld; ze werden niet volledig blootgelegd en ook niet gefixeerd. Het zou tot de jaren 1990 duren vooraleer drie gewelfschilderingen gerestaureerd werden, in de zuidelijke zijbeuk achteraan. Daarna vielen de werken in het schip voorlopig stil, terwijl elders in de kathedraal verder werd gewerkt. Pas in 2006 werden, mede dankzij sponsoring van de stellingen door kapelmeesters van de broederschap Onze-Lieve-Vrouw-Lof, die de kapel beheert, het onderzoek en de behandeling van de muur- en gewelfschilderingen van die kapel aangevat door de conservatieploeg van het VIOE. In juli 2007 werd de afgewerkte restauratie voorgesteld tijdens een druk bijgewoonde persconferentie in aanwezigheid van Vlaams minister Dirk van Mechelen, bevoegd voor onroerend erfgoed.



FIG. 2 Detail van de groteskenschildering.  
*Detail of the grotesque paintings.*

FIG. 3 *La belle & magnifique Eglise de Notre Dame, contrefaite selon le naturel*, houtsnede uit 1568, uit L. Guicciardini, *La description de tout le Païs Bas*. *La belle & magnifique Eglise de Notre Dame, contrefaite selon le naturel*, woodcut from 1568, from L. Guicciardini's *Description of the Low Countries*.



<sup>5</sup> Grieten 1993, 140.

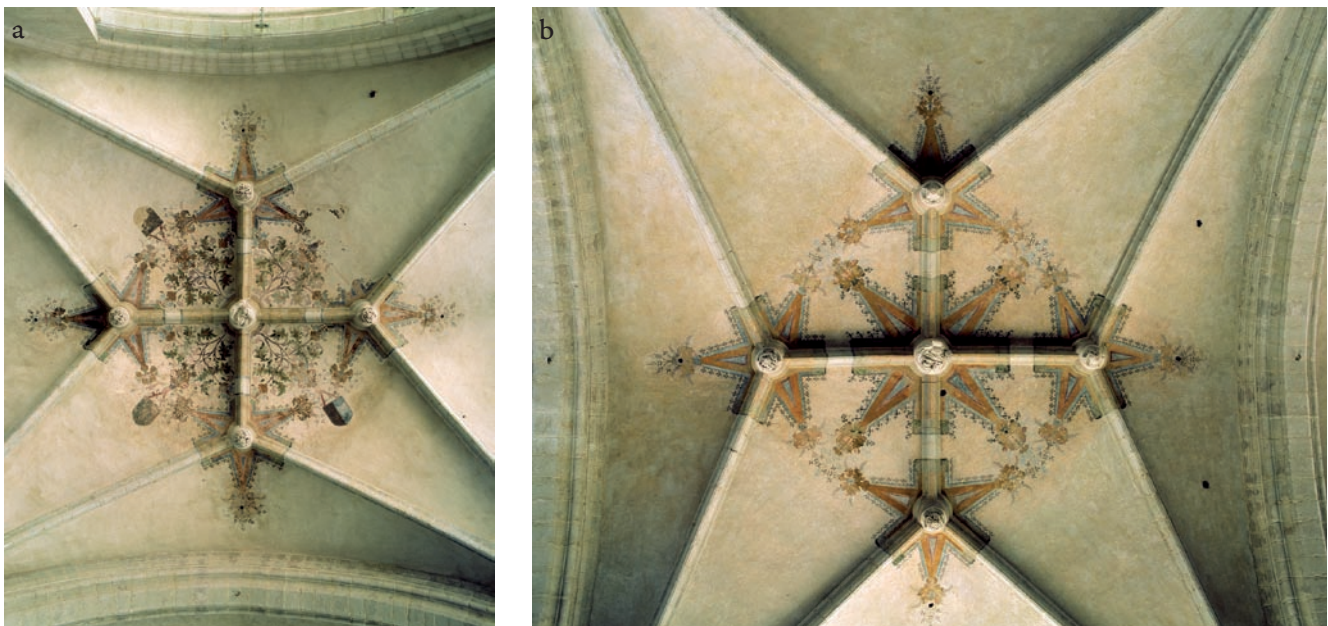
<sup>6</sup> Van Brabant 1974, 93-95; Aerts 1993, 140.

## 2 Context

Het was geen toeval dat de vooraanstaande en beroemde schilder-kunstenaar Albrecht Dürer in 1520 Antwerpen als verblijfplaats koos voor zijn reis doorheen de Nederlanden<sup>7</sup>. Niet alleen had de stad zich toen ontwikkeld tot een heel belangrijk handelscentrum. Zij fungeerde ook als cultureel knooppunt binnen het toenmalige Europa en stelde zich op dezelfde hoogte als Rome, Firenze en Venetië. Lodovico Guicciardini<sup>8</sup> schatte in 1566 het aantal schilders en beeldhouwers in Antwerpen op 300, al is dat wellicht wat overdreven. We weten namelijk niet of hij in dit aantal ook de leerlingen en/of gezellen meetelde. Recent onderzoek van Maximiliaan Martens komt door deductie op ongeveer 120 actieve schildersateliers in 1525 en 180 vrijmeesters-schilders in 1528, waarbij we ook moeten weten dat maar ongeveer 20% van de leerlingen het in zijn leven ooit tot vrijmeester brengt. Dit aantal ateliers en schilders ligt hoog, vergeleken met andere artistieke centra: Firenze telde 30 figuratieve schilders in 1472 en Rome 220 in 1534<sup>9</sup>. Die cijfers hebben ook te maken met een bloeiende immigratie van kunstenaars naar Antwerpen, aangetrokken door de professionele mogelijkheden in een metropool die toen geen gelijke had in Noordwest-Europa<sup>10</sup>. Het hoogste gezag in Antwerpen werd uitgeoefend door de hertog van Brabant in zijn hoedanigheid van markgraaf van het Heilig Roomse Rijk<sup>11</sup>.

De Onze-Lieve-Vrouwekerk, waarvan de bouw bijna twee eeuwen duurde, namelijk van het midden van de 14de eeuw tot 1521<sup>12</sup>, was het pronkstuk van de stad: *een seer groote en costelijcke kercke, heerlijk over al verciert* (fig. 3), om het met de woorden van Guicciardini te zeggen<sup>13</sup>. De gewelven van de zijbeuken werden vrijwel onmiddellijk na het voltooiën van dat gedeelte met laatmiddeleeuwse polychrome composities versierd tussen de jaren 1469 en 1476. Op dat ogenblik was de bouw van het transept en de vieringtoren nog niet klaar, wat overigens wijst op het belang dat men hechte aan muurafwerking en beschildering als integraal onderdeel van het bouwproces.

De middeleeuwse gewelfversieringen, waarvan nog een groot aantal bewaard is (fig. 4), vertonen combinaties van vrij geometrisch opgevatte motieven die de gewelfsleutels accentueren met meer 'realistisch' uitgewerkte motieven die uitwaaiëren over een gedeelte van de gewelfvlakken. Driehoeken bekroond met *fleurons* komen het meeste voor. De driehoeken in voornamelijk goud, rood en blauw zijn afgeboord met zwarte sjablonen die op verschillende gewelven voorkomen en daardoor wellicht verwijzen naar eenzelfde schildersatelier (fig. 5 & 6). De gewelfsleutels en het daarop aansluitende deel van de ribben, ribmanchetten genoemd, maakten oorspronkelijk ook deel uit van de veelkleurige uitmonstering, al zijn hier door de res-



**FIG. 4** Middeleeuwse gewelfschilderingen. a: in de eerste travee van de meest zuidelijke zijbeuk (ca. 1469). b: in de tweede travee van de meest zuidelijke zijbeuk.

*Medieval vault paintings. a: in the first bay of the most southern side aisle (around 1469). b: in the second bay of the most southern side aisle.*

<sup>7</sup> Scholten 2002; Da Costa Kaufmann 2002; Bartrum 2002, 204-205; Dürers reis naar de Nederlanden van 1520-1521 was voornamelijk een zakenreis. Hij 'installeerde' zich in Antwerpen en liet een groot aantal van zijn houtsneden overkomen om ze ter plaatse te verkopen. In Antwerpen werd hij in grote stijl verwelkomd door de Sint-Lucasgilde en hij was zwaar onder de indruk van hun rijkdom en status.

<sup>8</sup> Lodovico Guicciardini (Firenze 1521- Antwerpen 1589) was een handelaar en geschiedschrijver, vooral bekend om zijn werk *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (Guicciardini 1567) dat zeer snel in het Diets en in het Duits werd vertaald (Guicciardini 1987). Het werk werd geïllustreerd met tal van kaarten en gravures.

<sup>9</sup> Martens komt tot deze schatting uitgaande van het feit dat maar 20% leerlingen het ooit tot vrijmeester brengt, dat een leertijd gemiddeld 4

jaar duurt en dat het gemiddeld 10 jaar duurt voor men van leerling tot meester evolueert. De gemiddelde levensverwachting was toen slechts 50 jaar, dus kan men rekenen op gemiddeld 25 jaar professionele activiteit (Martens 2007, 47-74).

<sup>10</sup> Martens 2007, 58.

<sup>11</sup> Voet 1973, 281.

<sup>12</sup> Van Langendonck 1993, 107.

<sup>13</sup> Guicciardini 1987, 62.

tauratieopties<sup>14</sup> voor het schip (1973-1983) en het voornoemde wegblazen van de kalklagen maar uiterst fragmentaire restanten van bewaard. Een deel van de gewelfvlakken werd soms ook gevuld met rankwerk dat dan weer zeer plastisch uitgewerkt is,

soms in combinatie met een hand die een riem vasthoudt met daaraan een wapenschild of een embleem van een ambacht of broederschap (fig. 7).



**FIG. 5** Het kleine sjabloon op het gewelf met de hemellichamen.  
*The small stencil on the vault with celestial bodies.*



**FIG. 6** Het grote en kleine sjabloon afwisselend gebruikt op het gewelf met de hemellichamen.  
*The big and the small stencil, both used on the vault with celestial bodies.*

**FIG. 7** Plastisch en naturalistisch uitgewerkt rankwerk op het gewelf in de eerste travee van de meest zuidelijke zijbeuk.  
*Expressive and naturalistic foliated ornament on the vault on the first bay of the most southern side aisle.*



### 3 Geschiedenis van de schilderijen

Na de rampzalige brand van 1533 was de kerk eens te meer toe aan herinrichting en heraanleiding. De schat aan Antwerpse retabels – niet minder dan 57, die de altaren van de talrijke gilden, ambachten en broederschappen versierden – was immers verloren gegaan. De grotendeels gesculpteerde retabels met geschilderde luiken werden vervangen door grote, volledig geschilderde altaartriptieken (fig. 8). De schilderscampagne liep van 1533 tot circa 1538 en de naam van Jan Crans, de schilder van de muren en gewelven van Onze-Lieve-Vrouw-Lof, komt in verschillende archiefdocumenten voor.

In de kerkrekeningen van de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel staan diverse interessante vermeldingen in verband met uitvoering van werken in die periode, namen van uitvoerders, aankoop van schilder- en verfmaterialen. In 1536 werd een aanvang genomen met het herstellen van de gewelven na de grote brand van drie jaar tevoren. Twee *metzers*, Heyndric Lambrechts en Pieter Vriendt werden betaald om het gewelf af te kappen en te bepleisteren: *omme af te cappe twelfsele omme te besetten*<sup>15</sup>. Ze klaarden de klus in 27 werkdagen. Het daaropvolgende jaar ontving de broederschap een belangrijke gift van de Spaanse natie, met de expliciete vermelding dat die bestemd was voor de herstelling (*reparatien*) van de schilderijen: *Ontfanghen vande natie vande Spaenjaerden van het ghene dat sy der cappellen gegunt hebben by gratien tot behalf vander reparatien oft scilderien de somme van £ LXI - β XVII*<sup>16</sup>.

Een groot deel van dat bedrag werd datzelfde jaar uitbetaald aan de schilder Jan Crans voor zijn werk en voor het verfmateriaal: *betaelt meester Jan Crans scilder van al het ghene dat hy verleet heeft van verven van dachueren ende van synen arbeyts looen tsamen £ XLI - β XIII - d IIII*<sup>17</sup>. De archieven vermelden in dat jaar nog twee aankopen van goud: *betaelt Remens de meyere goutslager van allet gout dat hij der cappellen ghelevert heeft te samen £ XXVI - β XIII - d -*<sup>18</sup>; van verven: *Betaelt Pauwels Robyn van seker verven die hy de cappellen ghelevert heeft £ III - β I d VII*<sup>19</sup> en van lijnolie: *betaelt Jan de meyere voer XXXVIII gelten lysaet olie te IX d de gelte £ I - β VIII d VI*<sup>20</sup>. Even later volgde een tweede aankoop van goudblad: *betaelt gherart de goutslaghe inde corte nieu strate van een boexken gheslagen gout om aent verwelfsel te besighen β II d II*<sup>21</sup>.

Het is niet helemaal duidelijk tot wanneer de schilderijen van Onze-Lieve-Vrouw-Lof zichtbaar blijven. In de nasleep van de tweede Beeldenstorm van 1581 en geïnspireerd door de lutherse en calvinistische propaganda, werd de uitoefening van de katholieke eredienst geschorst en werd de kerk voor haar nieuwe bestemming als calvinistische tempel “gezuiverd van al het papistisch meubilair”<sup>22</sup>. Het daaropvolgende jaar werd het interieur fris in witte kalk gezet. Aldus werden de meeste bestaande muurschilderingen – vermoedelijk vooral die welke zich op ooghoogte bevinden, dus niet de hoge gewelfschilderingen – aan het gezicht onttrokken. Na vier jaar kwam er al een einde aan die toestand en werd de kerk in haar oorspronkelijke functie van gebouw voor de katholieke eredienst hersteld. De archieven vermelden in die periode nieuwe schilder- en verfraaiingwerken overal in het ge-



**FIG. 8** Binnenaanzicht van de Onze-Lieve-Vrouwkathedraal door Hendrik van Steenwijck de Oude, 1583, bewaard in het Museum voor Beeldende Kunsten in Boedapest.

*Interior view of the Our Lady's Cathedral by Hendrik van Steenwijck the Older, 1583, kept in the Museum of Fine Arts of Budapest.*

<sup>15</sup> KAA, Gilde van het Onze-Lieve-Vrouw-Lof, 2: Rekeningen, (1528-1601), 1536, f° 61v°: *betaelt heyndric Lambrechts de metsere om af te cappen ende te besetten oven aen twelfsel XVII daghen dach heure tot VI st dachs; betaelt pieter vriendt metsere omme af te cappe twelfsele omme te besetten XVII daghe(n) daechs.*

<sup>16</sup> KAA, f° 66; Grieten & Bungeneers 1996, 235.

<sup>17</sup> KAA, 1537, f° 68v°: uit deze vermelding hebben de archiefonderzoekers van de provincie opgemaakt

dat het om deze opdracht ging, hoewel het gewelf niet expliciet vermeld wordt. Gezien de verdere vermeldingen van aankopen van materiaal dat gebruikt is voor de gewelfschilderingen (goud, lijnolie, verven) kunnen we geredelijk aannemen dat het inderdaad om deze opdracht gaat, temeer omdat het jaar daarvoor begonnen werd met het herstel van het beschadigde pleisterwerk van de gewelven.

<sup>18</sup> KAA, Lof 2 (28), anno XV<sup>o</sup>XXXVII (1537), f° 68v°.

<sup>19</sup> KAA, Lof 2 (29), f° 69.

<sup>20</sup> KAA, Lof 2 (29), f° 69.

<sup>21</sup> KAA, Lof 2, 1537, f° 70. Het kan hier ook gaan om goud dat gebruikt is om de herstellende *roese* (gewelfsleutel?) te vergulden, zie fol. 69v: *betaelt den steen houwere de ghene die de roese vermaect heeft onder het welfsel.*

<sup>22</sup> Van Brabant 1974, 45.

bouw. In 1586 plaatste de Gilde van Onze-Lieve-Vrouw-Lof een geschilderde altaartriptiek van Michiel van Coxcijen en Hans de Vries, met als centrale voorstelling de verheerlijking van Maria, op de zijluiken de Geboorte van Christus en de Besnijdenis, en op de buitenluiken de Boodschap aan Maria in grisailleschildering<sup>23</sup>. In 1593 lieten de kapelmeesters een nieuw doksaal bouwen door timmerman Michiel Wouters<sup>24</sup>. Vijf jaar later zou het met *latoenen pilaren*<sup>25</sup> versierd worden. In 1597 sloten ze een contract af met Robrecht en Hans de Nole om in de ‘tuin’ van de kapel acht beelden te plaatsen van personages uit het Oude Testament, in Avesnessteen (*avenner steen*) en op zwartmarmeren voetstukken met albasten sieraden<sup>26</sup>. In 1678 bestelt de broederschap, om de tweehonderdste verjaardag van hun gilde te vieren, een nieuw altaar bij Peter Verbrugghen de Oude en Artus Quellinus de Jonge<sup>27</sup>. Vier reliëfs van dat verdwenen altaar werden later hergebruikt in het huidige altaarstuk.

In 1695 werd de kerk opnieuw gewit nadat ze door een storm eens te meer onder water liep. Ditmaal zouden alle schilderijen, dus ook die op de gewelven, overkalkt en aan het zicht onttrokken worden. Niet iedereen was daar gelukkig mee. De initiatiefnemers namen hun toevlucht tot inderhaast gecomponeerde versjes om die werkzaamheden mee te kunnen bekostigen. Bij de offerblokken, op 1 november *ad hoc* geplaatst, verzocht een rijmpje om een milde bijdrage: *Toont u miltheyd tot myn witten,/ In myn eer Gods Moeder eert./Ghy sult voor u loon besitten/Meer als hert en sin u leert.*<sup>28</sup>

Vanaf de 18de eeuw zijn er vermeldingen van niet nader gespecificeerde witselwerken, die doorgaans beperkt leken tot bepaalde delen van de kerk of tot bepaalde beelden<sup>29</sup>.

In 1782 volgde echter een grootscheepse campagne, waarbij de kalklagen van muren en gewelven afgekrabd werden ter voorbereiding van een algemene witselcampagne onder leiding van de Italiaan Baldassare Zanoni<sup>30</sup>: *Op 2 April 1782 begosten de Italianen, die nu al verscheyde kerken soo binnen dese stad, als in de andere steden deser Nederlanden en elders, gewit hadden, waer van sij een besondere maniere hadden, den oude kalk of witsel van de mueren in de Cathedraele kerk van O.-L.-Vrouw binnen dese stad af te krabben, om die ook opnieuw te witten, waerdoor men bevond dat dese kerk eertijds met verscheijde couleuren had beschilderd geweest*<sup>31</sup>.

Een gezworen omroeper verkocht de afgekapte kalk publiekelijk in vier loten<sup>32</sup>. Het Memorieboek vermeldt verder: *In onse L. Vrouwe capelle was het welsel ook vol ciraden en tegens den muer sag men verscheijde wapens en pijltiens*<sup>33</sup>. Het zou tot in de 20ste eeuw duren voordat die *wapens en pijltiens* terug aan het licht kwamen en zelfs tot in de 21ste eeuw vooraleer ze gerestaureerd zouden worden.

Het huidige uitzicht van de kapel en haar aankleding kadert in de heraanleiding van de kerk na het Concordaat van 1801, waarbij de broederschappen van Lof en Venerabel hun activiteiten hernamen en met grote inspanningen hun kapel restaureerden. Opzet daarbij was het herstel van het vroegere barokke decor. Het huidige altaar naar ontwerp van Jacob Jan van der Neer de Jonge uit 1825 hergebruikte oudere decoratieve elementen in

een poging tot ‘reconstructie’ van het oorspronkelijke altaarstuk uit 1678. Voornoemde vier reliëfs werden hierin verwerkt. De marmeren balustrade dateert van 1816-1817. De glasramen zijn neogotisch, zoals ook de geschilderde sjablonedecoratie in de blindnissen onder de ramen<sup>34</sup>.

#### 4 Beschrijving van de schilderijen

De muur- en gewelvschilderingen bevinden zich in de twee voorste traveeën van de meest noordelijke zijbeuk, in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel (fig. 9 & 10).

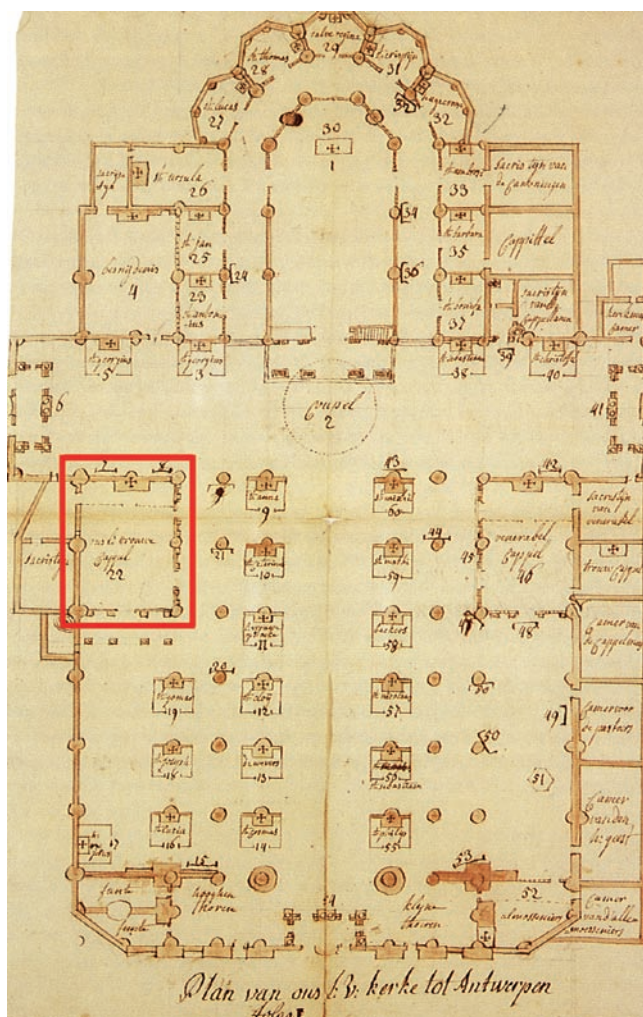


FIG. 9 Plattegrond met de aanduiding van de altaren. Bemerkt de aanduiding *ons L vrouwe kappel*, ingekleurde pentekening uit het Antwerpse Stadsarchief.

Ground plan with indication of the position of the altars. Note the inscription *ons L vrouwe kappel* (our Lady's Chapel), coloured pen drawing from the City Archives of Antwerp.

23 Van Brabant 1974, 49.

24 Van Brabant 1974, 53.

25 We vermoeden dat het gaat om geelkoper (latoen: van het franse *laiton*!).

26 Van Brabant 1974, 54-55.

27 Aerts 1993, 240-241.

28 Van Brabant 1974, 81-82.

29 Van Brabant 1974, 86.

30 Van Brabant 1974, 93-94; Grieten & Bunge-neers 1996, 235, inv. 685.

31 Van der Straelen 1929-1936, 120-121.

32 Van Brabant 1974, 94, voetnoot 44; Kathedraalarchief, Reg. 94.

33 Van der Straelen 1929-1936, 120-121.

34 Aerts 1993, 274-276.



**FIG. 10** Gewelfschilderingen van de vijfde travee van de meest noordelijke zijbeuk na restauratie.

*Vault paintings on the fifth bay of the most northern side aisle after restoration treatment.*



**FIG. 11** De verluchtigingsgaten werden in een latere periode aan het gezicht onttrokken met vergulde sterren.

*Ventilation holes were visually hidden after some time with gilded stars.*

#### 4.1 De drager en de bepleistering

De kalkmortelbepleistering op de muren is zeer dun. Dit heeft te maken met het muurparement van de kathedraal, dat bestaat uit zeer verzorgde, regelmatig gekapte en zorgvuldig gefrijnde witte natuursteenblokken. Om die te effenen, was geen dikke laag nodig, maar volstonden enkele millimeters pleister.

De bepleistering op de gewelven daarentegen is wegens haar aard altijd dikker, omdat de drager bestaat uit opgemetselde bakstenen. De pleisterlaag dient hier om de van nature oneffen drager te egaliseren tot volmaakt gebogen gewelfvlakken. Die bepleistering is nog gedeeltelijk de middeleeuwse pleister, aangevuld met herstellingen van na de brand van 1533, zoals blijkt uit de aangehaalde archiefteksten. De bepleistering is, op enkele haarbarsten na, nog in perfecte toestand van bewaring. Alleen op de aansluiting met de ribben waren soms grotere barsten aanwezig. De borstelstreken in verschillende richtingen, waarmee de bepleistering geëffend werd, zijn duidelijk zichtbaar.

De gewelven vertonen verschillende ronde gaten, 1 à 3 per gewelfveld, waarvan sommige met lood zijn afgewerkt. Ze dien-

den in de eerste plaats als verluchtingsopeningen. Op de plekken, meestal waar de gewelven niet beschilderd waren of waar de schilderingen in een latere periode waren overkalkt, werden die gaten soms visueel 'dichtgemaakt' met vergulde sterren in uiteenlopend materiaal (hout, metaal ...). Die sterren zijn opgehangen op een kleine afstand van het gewelfvlak, zodat de gaten vanaf de grond gezien gesloten lijken maar de verluchttingsfunctie niet in het gedrang komt (fig. 11). Die gaten konden ook gebruikt worden voor het ophangen van verlichtings- en andere elementen en voor het ophangen van de zogenaamde schildersstoelen voor het uitvoeren van herstellingen aan beschildering of meubilair.

De pleisterlagen zijn afgewerkt met een monochrome kalkverf als ondergrond voor de schilderingen: voor de middeleeuwse periode is dat een grijze verflaag, die ook op andere gewelfschilderingen uit die periode voorkomt. Voor de renaissancebeschildering daarentegen werd voor een helder witte onderlaag gekozen.

De archieven van 1537 vermelden: *betaelt peeter de neve metsere voer dat hy de scraghen gemaect ende ghestelt heeft β II*<sup>35</sup>. Dat het hier om werken aan het gewelf gaat, blijkt uit de volgende vermelding: *betaelt den selven om afte cappen twelfsel β I*<sup>36</sup>. En mogelijks krijgt de genaamde Peeter de Neve bijstand van de meester-metselaar Jan Perck en zijn hulpje voor drie dagen werk, al is hier niet expliciet vermeld dat het om het gewelf gaat: *betaelt Jan perck metsere met synder tweeden van dry daghen werckens β VI d IIII*<sup>37</sup>.

Uit de vermelding “om afte cappen twelfsel” zou men kunnen afleiden dat de volledige bepleistering van de gewelven, beschadigd door de grote brand van 1533, afgekapte en volledig vernieuwd werd. Dit wordt echter tegengesproken door het onderzoek *in situ*, waaruit bleek dat grote delen van middeleeuwse bepleistering met daarop restanten van de laatgotische uitmonstering nog steeds aanwezig zijn onder de huidig zichtbare renaissanceschilderingen. De bepleistering is overigens, na al die eeuwen, nog altijd in perfecte toestand van bewaring. Vakmanschap was toen geen loos begrip.

#### 4.2 De middeleeuwse schildering

Tijdens het onderzoek en het blootleggen van de schilderingen werden plaatselijk vrij grote restanten teruggevonden van de oorspronkelijke middeleeuwse schildering uit de jaren 1470-1480. De gevonden fragmenten sluiten stilistisch en compositorisch volledig aan bij de overige middeleeuwse schilderingen in de beuk van de kathedraal. Uit vermeldingen in de archieven kunnen we besluiten dat de Gilde van Onze-Lieve-Vrouw-Lof zich in die periode bezighield met de afwerking van haar ‘kapel’<sup>38</sup>. In 1482 werden sluitstenen en druipstenen geleverd voor de vijfde travee van de meest noordelijke zijbeuk en de aanpalende zesde travee, beide voorbehouden aan de in 1479 gestichte gilde. Vanaf 1482, na afwerking van de daken, financierden de leden van de gilde kunstwerken ter versiering en verfraaiing van hun kapel<sup>39</sup>.

Vanuit de eertijds gepolychromeerde en vergulde gewelfsleutels (fig. 12) vertrokken geometrische en naturalistische bladmotieven. Ook de ribmanchetten waren in die uitmonstering betrokken, al zijn daar door het ‘zandstralen’ van het interieur tijdens de restauratiecampagne van de jaren tachtig nog maar weinig restanten van terug te vinden. De gebruikte kleuren zijn goud, azuriet, vermiljoen en zwart (mogelijk ook malachiet). Als buitenafwerking van die motieven werden dezelfde sjablonen gebruikt als bijvoorbeeld voor de gewelfschildering met de hemellichamen in de smalle zijbeuk aan de andere kant van de kerk (fig. 13). Zoals ook op de andere middeleeuwse gewelfschilderingen het geval was, werden de gewelfvelden eerst volledig met een grijze ondergrondlaag bedekt. De strakke geometrische compositie en de zich steeds herhalende zwarte sjablonen contrasteren met de lichtvoetige en vrij geschilderde bladmotieven. Op enkele plaatsen, waar de middeleeuwse en de latere renaissanceschilderingen elkaar niet overlappen of storen, werden de middeleeuwse fragmenten zichtbaar gelaten (fig. 14). Dit is vooral duidelijk op het gewelfvlak van de vijfde travee, dat het dichtst bij de mid-

denbeuk aansluit en waar als restauratieoptie gekozen werd voor het gelijktijdig (en dus onhistorisch) tonen van beide schilderingen (fig. 15). Hier is ook een gedeelte van de datering zichtbaar: LXXXI (de rest is niet leesbaar). Die zijn, evenals de sjablonen, duidelijk van dezelfde hand als op de gewelfschildering met de hemellichamen. De bijbehorende sierlijke letter .M. staat aan de andere zijde. Er zijn ook vermeldingen van *An(n)o*. De fragmenten die niet zichtbaar bewaard konden blijven, werden gedocumenteerd en zoveel mogelijk gecalcueerd.



**FIG. 12** Gewelfsleutel van de zesde travee met de Maria van een annunciatiegroep, met een lelievaas links. Van de oorspronkelijke polychromie in goud en azuriet bleef weinig bewaard.

*Vault key from the sixth bay with Saint Mary from an Annunciation, with a lily vase to the left. Not much is preserved from the original polychrome design in gold and azurite blue.*

35 KAA, Lof 2, 1537, f° 69 v°.

36 KAA, Lof 2, 1537, f° 69 v°.

37 KAA, Lof 2, 1537, f° 69 v°.

38 Het was geen kapel in de letterlijke betekenis van het woord, m.a.w. ze was niet met interne muren afgesloten. Naast de aanwezige buitenmuur

werd de kapel afgesloten met hekwerk.

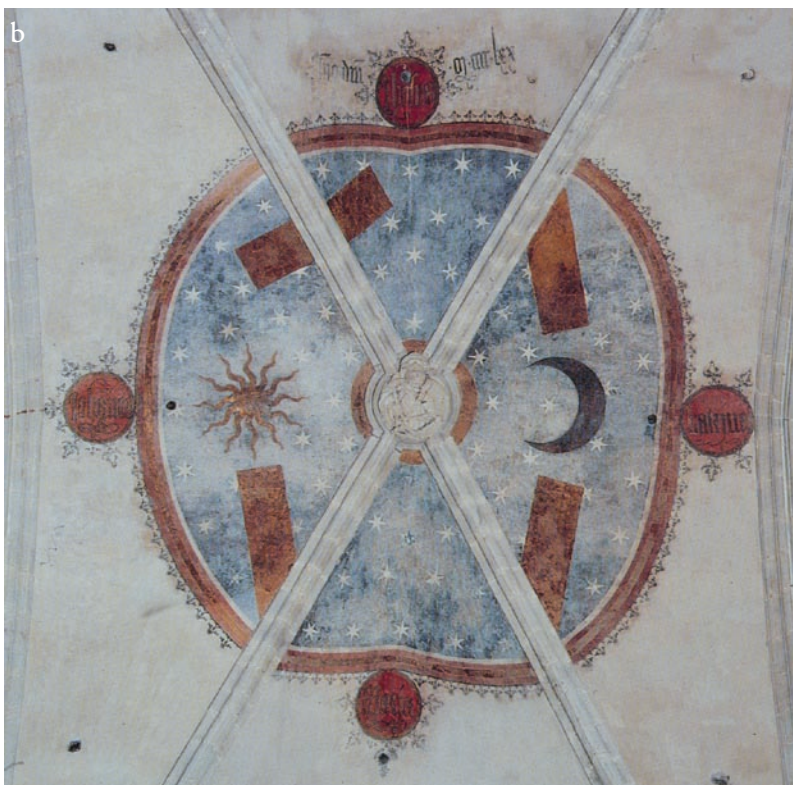
39 Van Langendonck 1993, 109.





**FIG. 13** a: restanten van de laatmiddeleeuwse schildering op de vijfde travee, met gebruik van het kleine zwarte sjabloon. b: gewelfschildering met de hemellichamen met boord van dezelfde zwarte sjablonen.

*a: remains of the late medieval painting on the fifth bay, showing the use of the small black stencil. b: vault painting with the celestial bodies with a border using the same black stencils.*



**FIG. 14** Smal gewelfvlak op de vijfde travee met renaissanceschildering. Links bovenaan de letter M: een restant van de oude middeleeuwse schildering.

*Narrow vault surface on the fifth bay with renaissance painting. Top left the letter M: a remnant of the old medieval painting.*



**FIG. 15** Smal gewelfvlak op de vijfde travee. Er werd hier gekozen voor een 'documentaire' presentatie waarbij de restanten van zowel de middeleeuwse als de renaissanceschildering zichtbaar gelaten werden.

*Narrow vault surface on the fifth bay, where a 'documentary' option was chosen to present the painting: the remains of both the medieval and the renaissance paintings have been left visible.*



### 4.3 De renaissancistische schildering

Vooraf dient vermeld dat het onderzoek uitwijst dat voor de muren en voor de gewelven twee verschillende schildertechnieken gebruikt zijn (fig. 16). De muren zijn, na het aanbrengen van cirkels en lijnen voor een symmetrische positionering, met de vrije hand geschilderd. Voor de gewelven daarentegen is er vrijwel zeker ook gebruik gemaakt van diverse technische hulpmiddelen (sjablonen, tinfoelie als drager ...).

Opvallend is de combinatie van glanzende en schitterend vergulde en gepolychromeerde onderdelen met matte en meesterlijk uitgevoerde grisaille. Dit is niet ongewoon. Gelijktijdig gebruik van polychromie en grisaille komt vaak in vroeg-16de-eeuwse Italiaanse muurschilderingen en ook in andere kunsten voor, onder andere op majolicavloeren.

Bij de beschrijving moet men steeds in het achterhoofd houden dat het merendeel van de grisailleschildering verdwenen is en daarmee ook de samenhang van de composities.

#### 4.3.1 Het muurvlak rechts van het glasraam van de vijfde travee

Twee wapenschilden zijn boven elkaar en mooi omkranst voorgesteld (fig. 17). Onderaan is het wapen van het markgraafschap Antwerpen duidelijk herkenbaar (meer over heraldiek onder 7.4) met de vertrouwde burcht en de twee handjes op felle rode achtergrond. Het schild is omgeven door een brede krans van rozen zonder doornen. Oorspronkelijk was die versiering in goud met zwarte detaillering en omlijning. De 7 (of 8?) grote bloemen of rozen waren in zilver<sup>40</sup>. Die krans is later herschilderd, maar dan in goedkopere verven: vooral oker en zwart (fig. 18a). Met gestripte linten is die krans opgehangen aan het motief daarvan met het rijkelijk versierde wapen van de Duitse keizer met dubbelkoppige adelaar op gouden grond. Boven dit schild is de keizerskroon minutieus geschilderd en rond het schild hangt de ketting van het Gulden Vlies. Een tweede, bredere omkransting bestaat uit weelderige vruchtencomposities afgewisseld met

<sup>40</sup> Het is niet duidelijk of het onderste motief ook een bloem is. Het getal 7 zou logischer zijn in de symbolische context van Maria: verwijzing naar de 7 vreugden, de 7 smarten.

Bourgondische vuurslagen (fig. 18b). Daarboven vormt een gevlugeld engelenhoofd (fig. 18c) tussen rankwerk en linten de overgang naar het bovenste motief, waarvan de omkransing ook weer bestaat uit weelderige vruchten en planten. Wat hier als

eventueel middenmotief stond, is niet geweten. De lелиevaas die er nu in prijkt, lijkt in elk geval van latere datum.

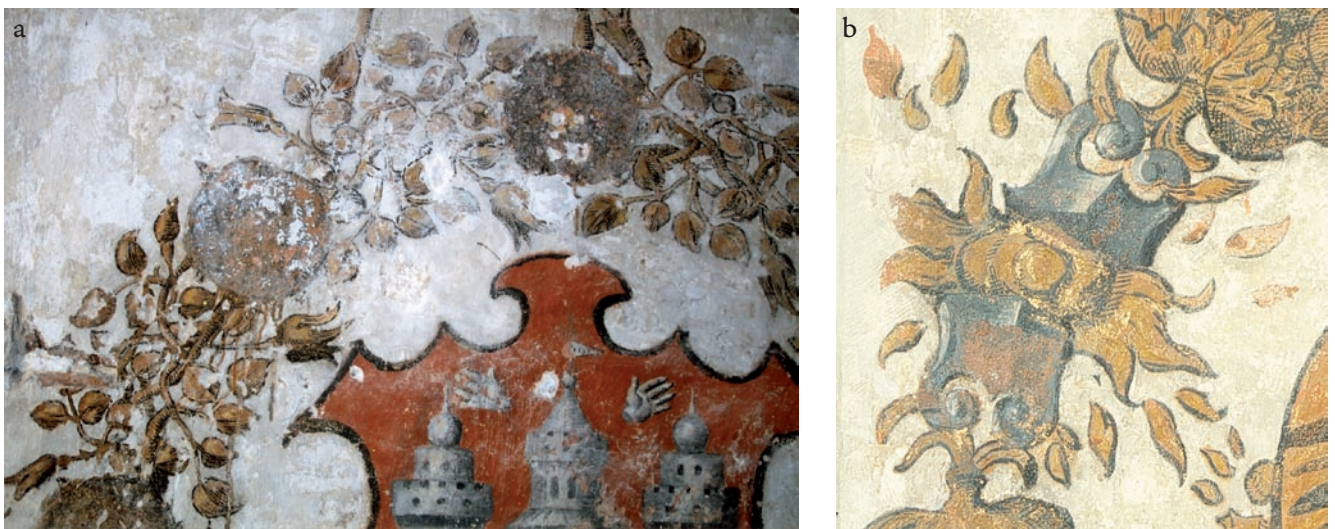
Op het muurvlak rechts van het glasraam is geen beschildeerde decoratie bewaard.



**FIG. 16** a: detail van het muurvlak met wapenschilden in de vijfde travee, waarop de dubbele passerlijnen zichtbaar zijn. b: in het midden van elk gewelfvlak werd ter positionering een diepe kras als middenlijn getrokken, waarvan het tracé door de schilder maar approximatief gerespecteerd werd. a: detail of the wall painting with coats of arms on the fifth bay. Double compass lines are visible. b: to help centralise the painting, a deep line was originally scratched in the middle of the vault surface. This line was only roughly followed by the painter.



**FIG. 17** Muurvlak rechts van het glasraam in de vijfde travee, met de wapenschilden van het markgraafschap Antwerpen onderaan en van de Duitse keizer erboven. Wall to the right of the stained glass window in the fifth bay, with the coats of arms of the margrave region of Antwerp and above it those of the German Emperor.



**FIG. 18** a: de omkransing en vooral de zilveren bloemen werden in een latere periode slordig hernomen met minder rijke materialen: oker in de plaats van zilverblad. b: detail van de Bourgondische vuurslag rond het schild van keizer Karel V. c: detail van de versiering op het muurvlak van de vijfde travee.

*a: the border and especially the silver roses were carelessly painted over in a later period with less rich materials: ochre instead of silver leaf. b: detail of the Burgundian fires-tone around the coat of arms of the emperor Charles V. c: detail of the decoration on the wall in the fifth bay.*



#### 4.3.2 De gewelfschilderingen van de vijfde travee

De vier middelste gewelfvlakken vertonen gelijkaardige composities, opgebouwd in de zogenaamde kandelaberstijl. Dit is een opbouw met vazen, grotesken en andere motieven, die kan aangepast worden aan eender welke vorm van vlak. Vanuit een centrale vaas met plantenmotieven en uitwaaiierend rankwerk stijgt de compositie naar een cartouche met tweemaal het opschrift MARIA en tweemaal AVE (fig. 19). Boven de cartouche zijn sierlijke dolfinen geschilderd. Links en rechts zijn diverse grotere en kleine vleugels zichtbaar, die waarschijnlijk toebehoorden aan een fabeldier met een zwanenkop. De hals van het dier was gevat in een gouden halsband (fig. 20). Omdat op die gewelfvlakken vrijwel alle grisailleschilderingen verdwenen zijn, blijven alleen losse, onsamenhangende vergulde delen over. Naar boven toe versmalt de compositie en ze eindigt in een gestileerde leliebloem.

De vier kleinere gewelfvlakken vertonen een opbouw die ditmaal heel horizontalistisch is uitgewerkt (fig. 21a): centraal een amfora met dubbele handgreep en naar elkaar toegewende *mas-*

*kerons*. Links en rechts telkens een vliegend engeltje met nimbus, die elk een smalle guirlande torsen in de ene hand, en een koord waaraan een schild met links AVE en rechts MARIA in de andere hand. Uiterst links en rechts een fantasiedier met drakenkop en adelaarslijf, waarvan de staart uitloopt in rondwervelend rankwerk (fig. 21b).

Het onderste gedeelte van de gewelfvelden wordt ingenomen door oorspronkelijk 12 motieven van sierlijke kandelabers rond het motief van de lelievaas met afhangende lintsnoeren, een duidelijke verwijzing naar Maria, de patrones van die kapel (fig. 22a). In de meest noordelijke hoek van het gewelf zijn die motieven afwijkend: in het middelste vak staat nog een lelievaas, die haar oorspronkelijke kandelaberopstelling verloren is en blijkbaar in een latere periode werd bijgewerkt. Links en rechts daarvan twee composities met naar elkaar gewende ramskoppen (fig. 22b). De drie tegenoverliggende motieven aan de binnenzijde van de kerk, met lelievazen in kandelabervorm, zijn slechts als schimmen bewaard.



**FIG. 19** Een kandelaarcompositie waarvan de meeste grisaille-schilderingen ontbreken.  
*A candelabrum composition where most of the grisaille painting is missing.*



**FIG. 20** Onder de renaissanceschildering komen restanten tevoorschijn van de laatmiddeleeuwse schildering.  
*Underneath the renaissance painting were found the remains of the late medieval painting.*

**FIG. 21** a: smal gewelfvlak van de vijfde travee na restauratie. b: de staart van de draak is uitgewerkt in een sierlijk rankwerkmotief.  
*a: small vault surface in the fifth bay, after restoration treatment. b: the tail of the dragon is depicted as an elegant foliated ornament.*



**FIG. 22** a: kandelabermotief met lelievaas en gestrikte linten. b: kandelabermotief met naar elkaar gekeerde ramskoppen.  
*a: candelabrum motif with vase of lilies and ribbons tied in a bow. b: candelabrum motif with rams heads.*





**FIG. 23** Drie versierde wapenschilden rechts van het glasraam in de zesde travee.  
*Three decorated coats of arms to the right of the stained glass window in the sixth bay.*

#### 4.3.3 De muurvlakken van de zesde travee

De beide muurvlakken links en rechts van het glasraam tonen een symmetrische schildering: drie wapenschilden boven elkaar met uitbundige omkransende versiering (fig. 23). Onderaan ziet men het wapenschild van de stad Burgos met gebaarde gekroonde man met rood kleed op blauwe grond. Het schild is versierd met een mooie krans van wingerdbladeren. Het middelste schild toont het gevierendeelde wapen van Castilië en León met een vruchtenguirlande en linten eromheen. Het bovenste schild ten slotte is dat van keizer Karel als koning van Spanje en combineert de wapens van diens Spaanse bezittingen: Castilië, León, Aragón, Sicilië en Granada. Het schild is geplaatst op een dubbelkoppige adelaar en omringd met een vruchtenkrans. Tussen de bovenste twee schilden is rechts een juk en links een gestrikte bundel pijlen geschilderd, die beide verwijzen naar Castilië<sup>41</sup>.

#### 4.3.4 De gewelfvlakken van de zesde travee

De vier centrale gewelfvlakken tonen tweemaal twee identieke composities, die als kandelabers opgevat zijn. Ditmaal zijn ze opgebouwd rond twee wapenschilden in ronde medaillons: enerzijds de stad Burgos, anderzijds de Spaanse bezittingen van Karel V (fig. 24). De schilden zijn gekroond en tegen een witte achtergrond geplaatst die met geblokte linten verlevendigd is. Het medaillon is langs de buitenzijde verfraaid met een naturalistische guirlande van vruchten die met gestrikte linten aan elkaar gebonden zijn. Onderaan loopt de kandelaber uit op een gouden pot met deksel, met aan weerskanten plantaardige uitlopers. Bovenaan vaasmotieven met een symmetrische opstelling van fabeldieren: de kop van een draak met een tong in de vorm van een pijltje, het lijf van een adelaar en de poten van een bok. De staart loopt uit in een andere versiering die via een ring en



**FIG. 24** Gewelvschilderingen van de zesde travee na restauratie, met de wapenschilden van Burgos en van het Spaanse koninkrijk.  
*Vault paintings in the sixth bay after restoration treatment. These show the coats of arms of Burgos and the Spanish kingdom.*

ontbrekende grisaillestam uitmondt in een gekroond hoofd met plantaardige uitlopers (fig. 25). Bovenaan nog vazen, korenaren, heel spits en elegant eindigend naar boven toe.

Op de buitenste vier smallere gewelfvelden is de compositie symmetrisch en in de breedte uitgewerkt, en opgebouwd rond S-vormige voluten met gliefen waarop putti naar beneden kijken (fig. 26). Naar boven toe zijn vruchten en eetbare planten geschilderd in een hoorn des overvloeds. Aan weerszijden staat een dier met horens. Helemaal bovenaan ziet men nogmaals twee putti die met de ene hand naar de vruchten wijzen en met de andere samen een kroon van gevlochten blaadjes vasthouden.

De onderste gedeelten van de gewelfvlakken zijn gevuld met spitse kandelabers waarin amfora's, pijlen (heraldische verwijzing) en leliebloemen verwerkt zijn. Op sommige plaatsen zijn ze zeer slecht bewaard en op andere plaatsen zelfs volledig verdwenen.

## 5 Restauratiefilosofie en –deontologie

### 5.1 'Openwerfdag'

#### 5.1.1 Aanleiding

Tijdens de fase van de proefrestauratie (eind 2004) werd een 'openwerfdag' georganiseerd door de twee wetenschappelijke instellingen: het federale Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) en het VIOE. Aanleiding was de gelijktijdige start van een werf met een vergelijkbare restauratieproblematiek. De restauratie van drie andere gewelfschilderingen in de zuidelijke zijbeuken dateerde immers van de jaren 1990 en ondertussen zijn de restauratiedeontologie en -filosofie geëvolu-

eerd, wat uiteraard zijn invloed heeft op de restauratiepraktijk. Bedoeling van die dag was een constructieve gedachte-uitwisseling in verband met retouchering en re-integratie van lacunes op de gewelfschilderingen. Uitgenodigd waren, naast de restauratieploegen van beide instellingen, ook de erfgoedconsulenten, collega's muurschilderingenrestaurateurs, de Beroepsvereniging voor Conservators-Restaurateurs van Kunstvoorwerpen vzw (BRK-APROA), de opdrachtgever (provincie Antwerpen), de kerkfabriek, en, voor wat 'onze' schildering betreft, kapelmeeesters van de Broederschap Onze-Lieve-Vrouw-Lof als sponsors van de stellingen.

Vanaf 1990 werden achteraan in de kerk drie gewelfschilderingen gerestaureerd, de eerste met de hemellichamen<sup>42</sup> door de conservatieploeg van de toenmalige Afdeling Monumenten en Landschappen (nu werkzaam binnen het VIOE), de tweede door Walter Schudel en de derde door de studenten van de Hogeschool Antwerpen samen met de conservatieploeg van de Afdeling. Pas vanaf 2004 werden de volgende gewelven aangepakt. Het KIK vervolledigt de reeks gewelfschilderingen in de zuidelijke zijbeuken, terwijl de conservatieploeg van het VIOE zich ontfermde over de noordelijke zijbeuk, meer bepaald de kapel Onze-Lieve-Vrouw-Lof die twee beschilderde traveeën beslaat. De opzet was om na te gaan of de vijf gewelven die een aaneensluitende reeks vormen in de zuidelijke zijbeuken op eenzelfde wijze moesten worden gerestaureerd en of anderszijds de restauraties van de renaissance-schilderingen in de noordelijke en de zuidelijke zijbeuken op elkaar moesten afgestemd worden. De meeste deelnemers van die dag waren van mening dat verschillende behandelingswijzen, in beide voornoemde gevallen, mogelijk waren. Elke schildering heeft tenslotte haar eigen problematiek, geschiedenis en bewaringstoestand en daarvan moet uitgegaan worden. In de restauratie bestaan er geen stan-



FIG. 26 Smal gewelfvlak van de zesde travee, na restauratie.  
*Narrow vault surface on the sixth bay after restoration treatment.*

FIG. 25 Detail van de grotesken. Bemerkt de kraslijn als middenlijn, die maar gedeeltelijk gevolgd is door de schilder.  
*Detail of the grotesques. Note the incision line intended as a middle line, but only partly followed by the painter.*



daardoplossingen en geen typebehandelingen. Er zijn muurschilderingen die perfect kunnen bestaan met een minimum aan, of zelfs geen retouche, andere kunnen dat niet, al blijft dit tot op een zekere hoogte een subjectieve stellingname. Wat het concrete onderwerp van de ‘openwerfdag’ betreft, leek het wel handig als er een deontologische gedragslijn kon worden aangehouden voor de retouchering en re-integratie van de schilderijen, onafhankelijk van wie de behandeling uitvoert, en of die schilderijen nu behoren tot de middeleeuwse reeks of tot de renaissanceperiode.

### 5.1.2 Verschillende soorten lacunes en hun re-integratie

Lacunes zijn onderbrekingen in het beeld<sup>43</sup>. Ze worden al dan niet ervaren als verstoring, wat overigens weinig met hun grootte of omtrek te maken heeft. Soms kan een heel grote lacune absoluut niet storend werken, maar een heel kleine wél, afhankelijk van de plaatsing ervan. Door lacunes kan de zin, de betekenis van een kunstwerk verminderen of verloren gaan.

Lacunes van de verflaag re-integreren behoort niet tot het domein van de zuivere conservatie, met andere woorden: lacunes re-integreren is niet nodig voor het materiële voortbestaan van de schildering. Lacunes van de pleisterlaag herstellen zijn uiteraard wel noodzakelijke behandelingen, al was het om de stabiliteit van het werk te verzekeren of te herstellen. Louter conserveren van de picturale laag is voldoende voor het materiële voortbestaan van het kunstwerk en zou kunnen beschouwd worden als een waarborg voor authenticiteit in de strikte zin van het woord, namelijk de materiële authenticiteit<sup>44</sup>. Maar zo eenvoudig is het niet. Conserveren beoogt meer dan alleen maar het behoud van de materie. Een beschadigd of lacunair kunstwerk kan

bijvoorbeeld een heel verkeerd beeld geven van oorspronkelijke textuur en uitzicht. Als bijvoorbeeld de vergulding verdwenen is, kijkt men op de rode bolus, wat natuurlijk niet het authentieke uitzicht was; of in het geval van de schildering van Onze-Lieve-Vrouw-Lof zitten er twee afzonderlijke schilderijen boven elkaar, een middeleeuwse en een renaissancecistische, die uiteraard nooit gelijktijdig te zien waren (fig. 27).

Welk ‘beeld’ is dan wél belangrijk? Naar welke toestand gaan we terug? Het kunstwerk zoals het door de kunstenaar is gewild, bestaat al lang niet meer. In het beste geval hebben we te maken met een kunstwerk dat met zijn natuurlijke veroudering tot ons gekomen is. Maar ook dat is hier niet meer het geval: de schilderijen werden meermaals overkalkt, afgespoten, beschadigd door branden, ingekapt om een volgende laag te doen hechten, moedwillig beschadigd of met de beste bedoelingen ondeskundig gerestaureerd. Volgens Paul Philippot is de ‘originele toestand’ een mythe, een ‘ahistorisch’ idee, een abstract concept<sup>45</sup>. En dat is natuurlijk zo: vanaf zijn ontstaan begint het kunstwerk te verouderen, te verkleuren, te verbleken, te vervagen, te patineren.

Restauratie-ethiek bestaat in het vinden van de juiste balans tussen respect voor het origineel en de mate waarop de restaurateur daarop ingrijpt. Het gaat, eenvoudig gesteld, om een keuze tussen het louter conserveren, en het restaureren waartoe de retouchering en re-integratie van de lacunes behoort. Re-integratie vermindert de visuele verstoring die lacunes veroorzaken aan de leesbaarheid/verstaanbaarheid van het werk. Het belangrijkste is om die problematiek elke keer opnieuw te bekijken voor elke verschillende schildering, en bij wijze van spreken bijna voor elke retouche die men maakt: wat wordt geïntegreerd en wat niet, en in welke mate? Er bestaan zoals gezegd geen standaardoplossingen, maar er zijn wel een aantal internationaal aanvaarde codes.



**FIG. 27** Op het gewelf van de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel bevinden zich twee schilderijen boven elkaar: de laat-middeleeuwse (ca. 1472-1479) en de renaissancecistische (1537).  
*Two paintings, one above the other, on the vault of the Our Lady's Chapel: the late medieval painting (c. 1472-1479) and the renaissance painting (1537).*

<sup>43</sup> Over de problematiek van lacunes en de re-integratie ervan organiseerde de beroepsvereniging voor conservators-restaurateurs BRK-APROA in samenwerking met het VIOE een internationaal

colloquium in 2006, waarvan de ‘postprints’ verschenen zijn in 2007 met als titel: *De problematiek van lacunes in de conservatie-restauratie / La problématique des lacunes en conservation-restauration*.

<sup>44</sup> Meer over de diverse betekenislagen van de term authenticiteit: Ex 1993, 91-129.

<sup>45</sup> Mora, Mora & Philippot 1984, 301-304.

Het Charter van Kopenhagen van 1984 gaf een aantal definities van het beroep en daarbij een aantal gedragslijnen. Die werden verfijnd in de *E.C.C.O. Professional Guidelines*<sup>46</sup> en nog verder uitgewerkt per specialisatie in een aantal beroepsprofielen<sup>47</sup>.

### 5.1.3 Specifieke probleemstelling Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel

De muur- en gewelfschilderingen van de kapel maken integrerend deel uit van de kapel van de broederschap, die sinds haar stichting tot nu de kapel beheert<sup>48</sup>. In de Venerabelkapel in de zuidelijke beuk is de situatie gelijkaardig, maar voor de rest zijn er niet veel middeleeuwse verenigingen thans nog verbonden aan hun oorspronkelijke kapellen. Dit is een eerste belangrijke factor: de kapel is nog in gebruik voor devotie en liturgie (fig. 28). De kapelaankleding is van een latere datum dan de schilderingen. Andere specifieke factoren die belangrijk zijn voor de behandeling van de gewelfschildering zijn de zeer hoge plaatsing (13 m), met alle gevolgen van dien voor de zichtbaarheid en be-

grijpbaarheid van de voorstelling. Anderzijds is er de bijkomende moeilijkheidsgraad van twee boven elkaar liggende verflagen (fig. 29): een fragmentair bewaarde middeleeuwse schildering (circa 1472-1479) op een grijze ondergrond en de thans zichtbare renaissanceschildering (1537) op een witte ondergrond. Bovendien zijn er ook nog toevoegingen van een schilder, die in 1586 betaald wordt *voor het schoonmaken van het vergult werck boven het welffsel en de schilderye te verlichten*<sup>49</sup>.

### 5.1.4 Verschillende soorten re-integratie

De restauratiedeontologie evolueerde de laatste jaren naar een minimale interventie betreffende de re-integratie van lacunes en de retouchering, hoe men dat begrip 'minimaal' dan ook invult. Het belangrijkste is uiteraard dat de schildering wordt geconserveerd. Anderzijds moet een restauratie ook een standpunt van presentatie innemen, waarbij het gaat om het functioneren van de schildering. De verschillende soorten lacunes geven aanleiding tot verschillende soorten van retouchering.



**FIG. 28** De kapel is nog steeds in gebruik voor devotie en liturgische functies, en wordt nog beheerd door dezelfde broederschap die de schilderingen liet aanbrengen.  
*The Chapel is still used for devotional and liturgical purposes and is still under the stewardship of the same guild that originally commissioned the painting.*



**FIG. 29** Om de leesbaarheid te bevorderen, werden de restanten van de middeleeuwse schildering afgedekt met een dunne reversibele laag gepigmenteerde tylose.

*To increase the legibility, the remains of the medieval paintings were covered with a thin reversible layer of pigmented tylose.*

<sup>46</sup> E.C.C.O. staat voor *European Confederation of Conservators-Restorers Associations*, de overkoepelende Europese organisatie van nationale beroepsverenigingen. De *Professional Guidelines* werden gepubliceerd in 1993.

<sup>47</sup> Reeds opgemaakte beroepsprofielen: conservatie-restauratie (c/r) meubelen, 2000, in opdracht van het voormalige VCAR (Vlaams Centrum voor Ambacht en Restauratie) door het Hoger Instituut voor de Arbeid, Leuven; c/r muurschilderingen, SERV, 2004; c/r houtsculptuur, SERV, 2005; c/r

vlak en architecturaal glas, SERV, 2005. In voorbereiding; c/r stuc; c/r schilderijen.

<sup>48</sup> Op De Beeck 1978.

<sup>49</sup> KAA, Gilde van het Onze-Lieve-Vrouw-Lof, 2: Rekeningen, (1528-1601), 1581-1586, f° 327 v°.

Er zijn tijdens de behandeling van die muur- en gewelfschilderingen verschillende soorten en gradaties van re-integratie gebruikt. Waar zowel de verflaag als de pleisterlaag verdwenen waren, werd een op toon gebrachte mortelinvulling aangewend. Storende lacunes in de verflaag werden geretoucheerd door middel van *rigatini*, kleine streepjes die van dichtbij gemakkelijk te herkennen zijn en die meestal een weinig onder de tint van het origineel blijven (fig. 30).

Van sommige details was enkel nog een afdruk op de muur, een schaduw bewaard door een lichte verkleuring ten opzichte van de achtergrond. Om die nu nog zichtbare informatie niet te laten verloren gaan, werd gewerkt met *aqua sporca*, met kleurinvulling juist onder de tint of met *rigatini*.

Voor veel lacunes was een interventie niet nodig, niet opportuun of niet mogelijk. Bij slijtage van de verflaag, waarbij het verlies aan materie slechts oppervlakkig is, wordt traditioneel weinig of niet ingegrepen, omdat het gaat om een vorm van natuurlijke veroudering. Slijtage is doorgaans weinig storend en hindert de verstaanbaarheid van het beeld niet.

Op sommige plaatsen werden nog fragmenten teruggevonden van de onderliggende middeleeuwse schildering. Om die, na grondige documentatie, aan het zicht te onttrekken en onzichtbaar te bewaren, volstond een laagje methylhydroxyethylcellulose (merknaam *Tylose MHB*) met een weinig pigment. De achtergrond van de renaissanceschildering werd zo tot rust gebracht en de leesbaarheid van de voorstelling vergroot<sup>50</sup>.

Naast het daadwerkelijk uitvoeren van re-integratie kunnen digitale methodes helpen om te retoucheren met de computer. Op die manier kon de gradatie van re-integratie virtueel uitgetoond worden. Verregaande virtuele retouchering werd uiteraard niet uitgevoerd op de echte schildering, maar diende als documentatie en als virtuele reconstructie van lacunaire schilderingen.

Op één gewelfvlak, het meest zuidelijke smalle gewelfveld van de vijfde travee, werd voor een didactisch-documentaire oplossing gekozen. Hier worden de schilderingen uit drie verschillende periodes tegelijkertijd getoond, hoewel ze uiteraard nooit samen zichtbaar waren: de middeleeuwse, de renaissanceschildering en de toevoegingen van 1586 op de renaissanceschildering. Een dergelijke optie is uitzonderlijk en werd alleen op dit gewelfvlak toegepast. Die werkwijze moet aan het publiek uitgelegd worden.

## 5.2 Discussie en nabeschoouwingen

### 5.2.1 Discussie

Uit de discussie bleek dat het KIK geneigd is tot een zeer grote terughoudendheid betreffende retouchering en re-integratie. Van de toeschouwer wordt in dat geval een grotere inspanning gevraagd. Men kan zich afvragen of die toeschouwer die niet tot het vakgebied behoort daartoe in staat is.

De meeste aanwezige collega's vonden het niet meteen overkomelijk dat er enige variatie is in de behandeling van de gewelfschilderingen binnen eenzelfde gebouw. Het kerkship enerzijds en koor en transept anderzijds zijn overigens ook niet volgens dezelfde restauratieprincipes aangepakt: het eerste is gedecapeerd tot op de blote steen (uitgezonderd de gewelfvelden), van koor en transept werden de afwerkingslagen behouden.

Tegenwoordig wordt er minder verregaand geretoucheerd dan twintig jaar geleden, al worden die nuances wellicht vooral door vakmensen opgemerkt. Een kunstwerk leeft niet alleen op zichzelf, is niet alleen een materieel object, maar functioneert ook door interactie met de toeschouwer. Bepaalde keuzes moeten ook uitgelegd worden, in duidelijk begrijpbare taal en geïllustreerd met foto's. Op dat gebied voert de kathedraal een voorbeeldige politiek door het aanbrengen van esthetisch verantwoorde en goed



**FIG. 30** De schilderingen werden geretoucheerd met *rigatini*, fijne streepjes die van dichtbij herkenbaar zijn.  
*The paintings were retouched with rigatini, fine lines that are only visible at close range.*

<sup>50</sup> Alleen op die plaatsen die in de renaissance onbeschilderd gelaten waren, werd gezocht naar sporen van de onderliggende middeleeuwse schildering. Het spreekt voor zich dat de renaissanceschildering niet mocht beschadigd worden, al zit er ongetwijfeld middeleeuwse schildering onder.

gedocumenteerde infoborden in vier talen. De restauratieploegen van beide instellingen hebben naast de zorg voor de kunstwerken ook een maatschappelijke taak. Het uitleggen en verantwoorden hoe en waarom restauraties op een bepaalde manier worden uitgevoerd, horen daarbij. En enige controverse moet daarbij niet uit de weg gegaan worden. Het open discussiëren over dit onderwerp werd door de aanwezigheid van die dag als positief ervaren.

### 5.2.2 Nabeschouwingen

Na het beëindigen van beide restauratiewerven hebben de beide wetenschappelijke instituten informeel hun ‘bedenkingen’ geformuleerd<sup>51</sup>. Het KIK argumenteerde na de behandeling haar restauratieopties in een verslag onder de titel *Hoe zo retouche? Bedenkingen rond een behandeling uitgevoerd door Begga Vermaelen, Tinne Beirens en Walter Schudel*<sup>52</sup>.

De muur- en gewelfschilderingen vormden een versiering van de architectuur en hadden daarnaast nog andere betekenis-lagen zoals het prestige van de opdrachtgever, het uitpakken met een bekwame schilder en dure materialen en de concurrentiestrijd om de mooiste ‘kapel’. Bovendien is een muurschildering hoe dan ook een ‘voorstelling’ met motieven, rankwerk, figuratie, teksten, heraldiek, symbolen. De interactie met de huidige bezoeker is uiteraard heel anders dan die met de 16de-eeuwse gelovige. De schilderingen waren bedoeld als *statement* van de broederschap, de gilde of het ambacht, die hun kapellen naar godsvrucht en vermogen zo mooi en schitterend mogelijk wilden maken. De schildering van Onze-Lieve-Vrouw-Lof was een eerbetoon aan de patrones Maria (fig. 31). Veel details zijn alleen te bewonderen van op de stellingen en zijn een voorrecht van de uitvoerders zelf en hun bezoekers (fig. 32).

**FIG. 31** Fraai versierde cartouche met opschrift “MARIA” en twee dolfijnen.  
*Elegantly decorated cartouche with the inscription “MARIA” and two dolphins.*



## 6 Conservatie- en restauratiebehandeling

### 6.1 Proefrestauratie van een muurvlak

In oktober 2004 werd gestart met een proefrestauratie op het muurvlak rechts van het glasraam van de vijfde travee. De proefrestauratie had als doel een duidelijk beeld te krijgen van de huidige bewaringstoestand van de schilderingen en van de haalbaarheid en wenselijkheid van een behandeling. Het onderzoek en de behandeling van die muur- en gewelfschilderingen werd door het VIOE gekozen als pilootproject om conservatiemethodes en -producten uit te proberen op de verweerde schilderingen, om de restauratiedeontologie – vooral betreffende de re-integratie van lacunes – te toetsen aan de praktijkuitvoering en om bij te dragen tot het onderzoek van de binnenafwerking van historische gebouwen in de 15de en de 16de eeuw, en om de schildersmethodes- en technieken van die periode, de identiteit van de schilder, de werkmethodes binnen zijn atelier, de aangevonden materialen voor preparatie- en schilderlagen, het gebruik van technische hulpmiddelen bij het beschilderen van gewelven, de iconografie van de voorstellingen, de inspiratiebronnen van de schilder en ten slotte de schilderingen en hun opeenvolgende herstellingen te positioneren binnen de turbulente geschiedenis van dit gebouw. Er werd gezocht naar het verband tussen de vermeldingen in het archiefonderzoek en de schilderingen zelf.

Uit de proefrestauratie kwamen volgende gegevens naar voren. De bewaringstoestand van de schilderingen van dit muurvlak was weliswaar zeer fragiel, maar toch was er ruim voldoende materie van de oorspronkelijke schilderingen aanwezig om een verdere behandeling ruimschoots te verantwoorden. De schildering was erg verpoederd door degradatie van het bindmiddel. Proeven tot fixeren werden uitgevoerd.

<sup>51</sup> Buyle, ongepubliceerde nota van 8 mei 2007.

<sup>52</sup> Schudel 2008, 4-11.

De te gebruiken producten en technieken voor de bewerkingen van het blootleggen, fixeren, reinigen en re-integreren werden bepaald, alsook de gemiddelde tijdsduur die nodig is voor die bewerkingen.

Het bleek al snel dat die schilderijen plaatselijk hernomen waren, onder andere bepaalde gedeeltes van de omkransende guirlande: de oorspronkelijk zilverkleurige grote rozen werden slordig herschilderd met dikke oker verf met talrijke afdruipsporen. Die schildering werd dus belangrijk genoeg gevonden om ze nog eens op te frissen. Anderzijds beschikte men toen blijkbaar niet meer over fondsen om de oorspronkelijke kostbare materialen te gebruiken (bladgoud, zilver, dure pigmenten).

Op het vlagje boven de burch van Antwerpen staat het jaartal 1591 (fig. 33), het vermoedelijke tijdstip van het aanbrengen

van dit wapenschild, dus meer dan 50 jaar na het schilderen van de oorspronkelijke compositie.

Een langdurige dagelijkse registratie van de klimatologische omstandigheden, meer bepaald temperatuur en vochtigheidsgraad, toonde een normale schommeling van de waarden aan die typisch is voor de klimatologische inertie van een dergelijke grote binnenruimte.

Het bovenste gedeelte van de muurschildering, met de voorstelling van een lelievaas en een guirlande, behoort niet tot de oorspronkelijke compositie en werd wellicht aangebracht tijdens het hernemen van bepaalde onderdelen, zoals hoger vermeld.

De schilderijen vertonen een hoge artistieke en schilder-technische kwaliteit. Bovendien zijn de aanwezige wapenschilden ook historisch en documentair van groot belang.



**FIG. 32** Details van de verftechniek en de uitvoeringswijze zijn alleen van op de steigers zichtbaar.

*Details of the painting technique and the manner of execution are only visible from the scaffolding.*



**FIG. 33** Op het vlagje boven de burch van het wapen van het markgraafschap Antwerpen is het jaartal 1591 vermeld, meer dan 50 jaar na het schilderen van de muur- en gewelvschilderingen. De schildersstijl verwijst al naar de barok. *The flag above the castle on the coat of arms of Antwerp bears the date 1591, more than 50 years after the wall and vault paintings were painted. The painting is already baroque in style.*

## 6.2 Restauratie van de muren en gewelven van de vijfde en zesde travee

De muur- en gewelfschilderingen waren nog gedeeltelijk bedekt met restanten van verschillende kalklagen (fig. 34). In de jaren 1965-1983, toen de binnenrestauratie van het kerkship werd uitgevoerd, werd beslist om de muren en gewelven te bestralen met Noorse mineralen, teneinde alle pleister- en schilderlagen te verwijderen<sup>53</sup>. Aan de uitvoerders van die reiniging werd gezegd dat ze moesten ophouden als er schilderijen zichtbaar werden ... Die werkmethode leidde tot onherstelbare schade aan de schilderijen: een gedeelte van de verflaag werd afgeblazen terwijl er anderzijds nog een gedeelte van de kalklagen bleef zitten. De fragiliteit van de beschildering heeft ook te maken met het feit dat er na dit wegblazen van het beschermende kalklagenpakket geen conserverende behandeling uitgevoerd werd.

De huidige conservatie-restauratie begon met het mechanisch verwijderen van de resterende kalklagen met een chirurgisch scalpel (fig. 35a) of een kleine beitel, met behulp van een vergroterend oculair. Omdat de verflaag zo fragiel en verpoederd was, moest elk vrijgekomen fragment onmiddellijk gefixeerd worden. Dit fixeren (fig. 35b) werd uitgevoerd met methylhydroxyethylcellulose in een 1%-oplossing in water. Die lijm vergeelt niet, blijft reversibel, bezit een neutrale zuurheidsgraad van 7 pH en de weerstand ervan tegen micro-organismen is vrij goed. Bovendien is hij op geen enkele manier filmvormend en hij wijzigt de oorspronkelijke matheid van de beschilderingen niet.

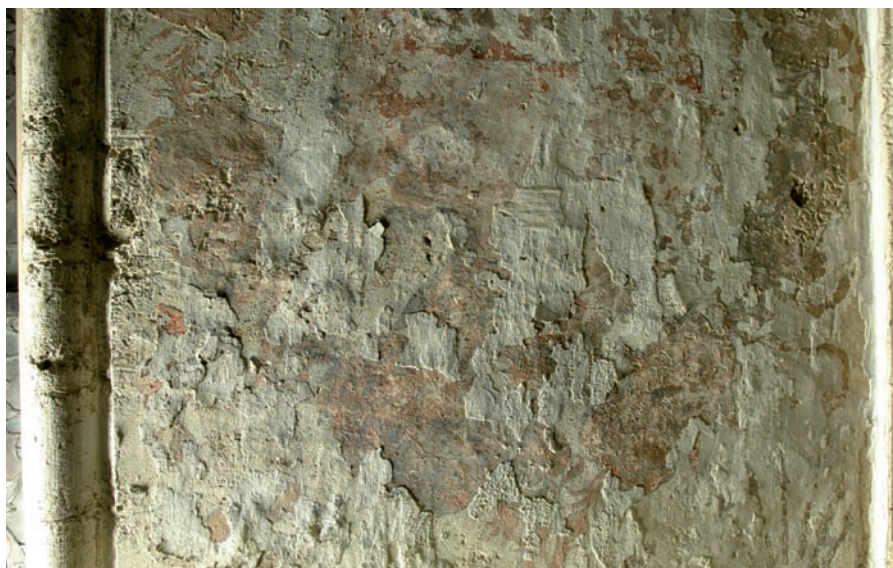
Het reinigen werd, ook omwille van hoge fragiliteit, tot een minimum beperkt. Het meeste vuil kon weggenomen worden

door voorzichtig te rollen met vochtige watten (fig. 35c). Hardnekkig vuil werd verwijderd met een glasvezelstift (fig. 35d).

Gaten in de bepleistering werden opgevuld met zuivere kalkmortel, die ter plaatse werd aangemaakt uit vette kalk en rivierzand, zonder verdere toevoegingen.

De re-integratie van de lacunes werd uitgevoerd met *rigatini* in aquarel (fig. 36). Ontbrekende omtreklijnen, waarvan het tracé nog enigszins zichtbaar was, werden in zeldzame gevallen visueel doorgetrokken met kleine lijntjes. Grotere lacunes, of lacunes die niet integreerbaar of niet storend zijn, werden niet ingevuld. De restanten van de onderliggende fragmenten van de middeleeuwse schildering werden afgedekt met een laagje gepigmenteerde tylose. Op de achtergrond werd weinig ingegrepen: op sommige plaatsen schemert de stenen drager door (vooral op de muurpartijen), op andere plaatsen de bepleistering, de grijze onderlaag van de middeleeuwse periode of de wittere onderlaag van de renaissanceschildering. Kleine storende lacunes in de vergulde partijen werden geretoucheerd naar de kleur van de rode preparatielaag of naar de kleur van de vergulding. Voor het goud werd op sommige plaatsen geopteerd voor het gebruik van mica aquarel.

Na het afwerken van de re-integratie werd die in overleg met de collega's van het team en van het instituut en met bevoegde instanties geëvalueerd. Op sommige plaatsen is de ingreep gemilderd of zelfs weggelaten, omdat ze werd ervaren als te ingrijpend en/of gebaseerd op te weinig concrete gegevens. Zo werd bijvoorbeeld een te verregaande retouchering op de wapenschilden op de muurvlakken opnieuw verwijderd.



**FIG. 34** Bij de aanvang van de werken zijn de schilderijen nog bedekt met diverse kalklagen.  
*Before carrying out the work the paintings are still covered by several layers of lime.*

<sup>53</sup> Deze optie werd verlaten toen naderhand het transept en het koor - ditmaal na grondig vooronderzoek tijdens een scharnierfase - werden aangepakt met een maximaal behoud van de oude afwerkingslagen.



**FIG. 35** a: het verwijderen van de kalklagen met een chirurgisch scalpel en met behulp van een vergrotend oculair. b: elk blootgelegd fragment wordt onmiddellijk gefixeerd. c: het reinigen met een wattenstaafje. d: het verwijderen van hardnekkig vuil met een glasvezelstift.  
*a: removal of the lime layers with a surgical scalpel, using an ocular magnifying glass. b: each uncovered fragment has to be fixed immediately. c: cleaning with a cotton bud. d: the removal of more stubborn dirt with a glass fibre pen.*



**FIG. 36** De re-integratie van kleine lacunes met *rigatini*, wat van op zekere afstand niet meer zichtbaar is.  
*The retouching of small holes with rigatini becomes invisible from a certain distance.*

### 6.3 Virtuele reconstructies

De schilderijen waren na het blootleggen moeilijk leesbaar. Dat had te maken met de restanten van de middeleeuwse schildering die overal doorheen de renaissanceschildering zichtbaar werden. Dat effect werd, zoals eerder gezegd, getemperd door een dunne laag gepigmenteerde tylose (fig. 37).

Op sommige gewelfvlakken waren de in grisaille geschilderde delen van de renaissanceschildering bijna volledig verdwenen. Op andere gewelfvlakken waren dan weer de vergulde delen slecht bewaard, zodat de samenhang tussen grisailles en gouden delen soms totaal verloren was. Om een beter beeld te krijgen van het oorspronkelijke uitzicht van een gewelfvlak met goud en grisaille, werd gekozen voor een virtuele reconstructie en retouche. Virtueel, omdat men daarbij veel verder kan gaan dan bij een werkelijk uitgevoerde reconstructie en omdat een verregaande reconstructie nooit een optie was.

De virtuele reconstructies waren mogelijk omdat de meeste motieven minstens tweemaal en vaak viermaal op de gewelven voorkomen. De zesde travee heeft vier buitenste smalle gewelf-

vlakken met identieke voorstellingen van in de breedte uitgewerkte symmetrische composities. Op het meest zuidelijke smalle gewelfveld zijn de motieven in grisaille goed bewaard. Op het meest oostelijke smalle gewelfveld zijn de gouden motieven in goede staat. Voor de virtuele reconstructie werd gebruik gemaakt van twee digitale foto's van die gewelfvlakken. Aangezien de composities symmetrisch zijn, werden de foto's eerst doormidden geknipt. Daarna werden de linkerhelften gespiegeld zodat we vier rechterhelften verkregen. Daaruit werden dan de best bewaarde elementen gekozen om door middel van kopiëren en plakken een nieuw goed bewaard gewelfveld te reconstrueren. Het fotobewerkingsprogramma liet ook toe om de verschillende elementen qua afmetingen, perspectief en kleur en toon aan elkaar aan te passen en waar nodig een retouche uit te voeren. Ten slotte werd die collage van de rechterhelft opnieuw gespiegeld en gekopieerd om een volledig gewelfvlak te bekomen<sup>54</sup> (fig. 38). Voor de gewelfvlakken met de wapenschilden werd – hierbij geholpen door heraldische gegevens – een gelijkaardige virtuele reconstructie uitgevoerd (fig. 39 & 40).



**FIG. 37** Een kandelabercompositie na behandeling. De middeleeuwse restanten zijn onzichtbaar bewaard.  
*A candelabrum composition after treatment. The remains of the medieval painting are invisibly preserved.*

<sup>54</sup> De virtuele reconstructie van het gewelfveld van de zesde travee werd uitgevoerd door Els Jacobs; de reconstructie van de gewelfvlakken met wapenschilden van dezelfde travee door Philippe Schurmans, beiden van de conservatieploeg van het VIOE.

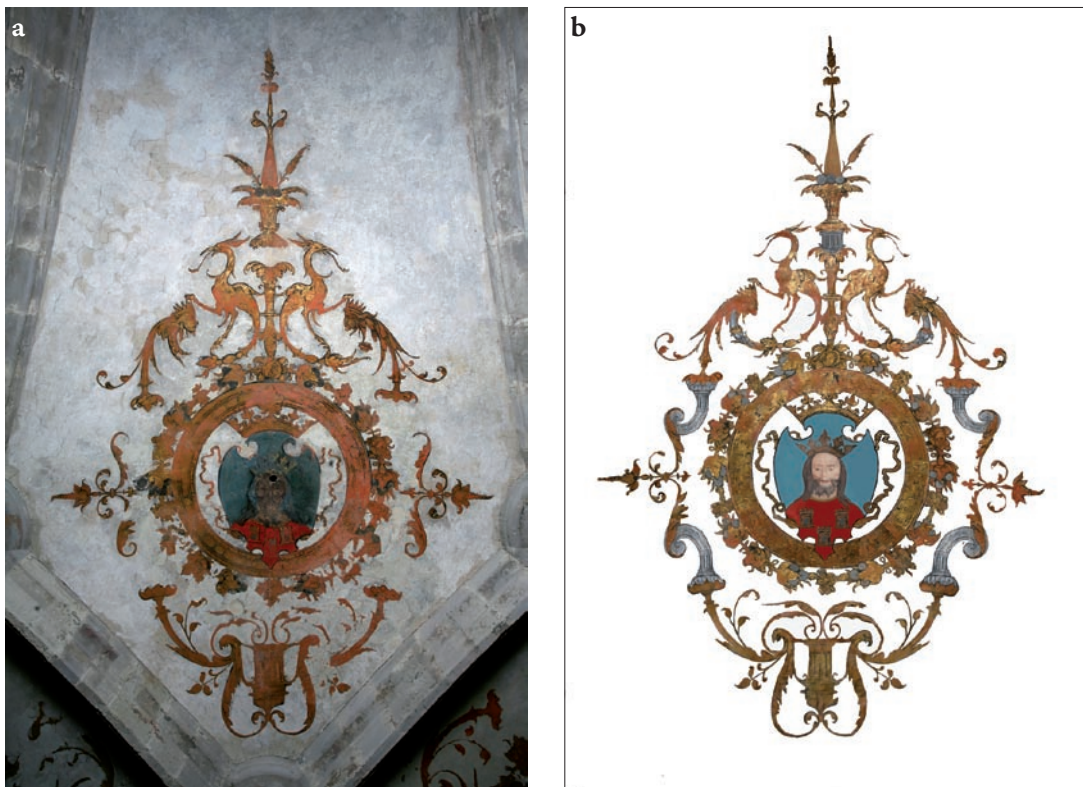




**FIG. 38** a: een smal gewelfvlak van de zesde travee vóór de behandeling. b: het gewelfvlak na behandeling. c: het gewelfvlak virtueel geretoucheerd door Els Jacobs met een fotobewerkingsprogramma.  
*a: a narrow vault surface on the sixth bay before treatment. b: the same vault surface after treatment. c: virtual reconstruction of a vault surface by Els Jacobs using photo editing software.*



**FIG. 39** a: een gewelfvlak van de zesde travee met het wapenschild van Spanje na behandeling. b: een virtuele reconstructie door Philippe Schurmans van datzelfde gewelfvlak.  
*a: vault surface on the sixth bay with the coats of arms of Spain, after treatment. b: a virtual reconstruction of the same vault surface by Philippe Schurmans.*



**FIG. 40** a: gewelfvlak met het wapen van Burgos na behandeling. b: hetzelfde vlak na virtuele reconstructie door Philippe Schurmans, ditmaal op een neutrale achtergrond.  
*a: vault surface with the coats of arms of Burgos, after treatment. b: a virtual reconstruction by Philippe Schurmans of the same vault surface, this time on a neutral background.*

## 7 Onderzoek

### 7.1 Laboratoriumonderzoek van de materialen

Het materiaaltechnische onderzoek heeft als doel om meer specifieke gegevens te verkrijgen in verband met de gestelde problematiek: de identificatie van pigmenten, de stratigrafie van de verschillende preparatie- en schilderlagen, de aanwezigheid van eventuele overschilderingen, de aard van het bindmiddel, de identificatie van het kleefmiddel van het goud en de aanwezigheid van een eventuele drager (papier, andere?) onder de schildering. Op basis van de resultaten van de eerste onderzoeken werd die vraagstelling uitgebreid en bleken verdere analyses nodig.

De analyses<sup>55</sup> werden uitgevoerd door Marina Van Bos en Cécile Glaude<sup>56</sup>, en Marina Van Bos en Amandine Crabbé<sup>57</sup> van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK). Ze gebruikten hiervoor de optische microscoop, elektronenmicroscopie gekoppeld aan energiedispersieve X-straaldetectie (SEM-EDX), gaschromatografie-massaspectrometrie (GC-MS) en micro-Ramanspectroscopie. Het verslag en de resultaten werden uitvoerig besproken met Marina Van Bos<sup>58</sup>.

#### 7.1.1 Pigmenten en bindmiddelen

De SEM-EDX analyses bevestigden onze hypothese dat, naast goud, gebruik gemaakt werd van vermiljoen voor de rode tinten en azuriet voor de blauwe. Dit zijn in die periode courant gebruikte pigmenten<sup>59</sup>. Ze behoren tot de dure pigmenten, wat wijst op de rijkdom van de opdrachtgever die, geholpen door de vrijgevege schenking van de Spaanse natie, zijn kapel 'in stijl' kon laten beschilderen.

Op enkele plaatsen duiden de analyses op tinfoolie als eindlaag. Het werd gebruikt voor de zilverkleurige details, omdat dat metaal van nature een zilverachtige kleur heeft (zo lang het niet geoxideerd is). Die tinfoolie werd aangetroffen op het fruit op de guirlande rond het medaillon met wapenschild van Burgos (staal C74.126; fig. 41g) en als onderdeel van het wapen van Sicilië (in zilver een adelaar in sabel) (staal C74.128; fig. 41i). Door atmosferische corrosie zijn die zilverkleurige delen nu zwart verkleurd door de vorming van tinoxides. Op andere plaatsen van de schildering op de gewelven is tinfoolie echter gebruikt als drager (zie verder onder 7.2.2).

#### 7.1.2 Stratigrafie van de lagen

Omdat het hier gaat om een schildertechnisch bijzonder ingewikkeld procédé, waarbij de onderlagen zeer gedifferentieerd zijn, was het moeilijk om tot sluitende hypothesen te komen. De tabel die door Marina van Bos werd opgesteld als een poging om de verschillende monsters met elkaar te vergelijken, was hierbij

een grote hulp omdat ze bepaalde gelijklopende lagen en anderszits bepaalde anomalieën duidelijk visualiseerde (tabel 1).

De bovenste pleisterlaag is calciumcarbonaat, al dan niet met zand. Daarop bevindt zich een laag loodwit die op alle stalen aanwijsbaar is. De opbouw van de 16de-eeuwse schildering begint dus altijd bij die loodwitlaag, die blijkbaar uniform als onderlaag van die periode werd uitgestreken op het gewelf. Daarna wordt de opbouw ingewikkelder en meer gedifferentieerd, afhankelijk van de verschillende pigmenten. Als onderlaag voor het vermiljoen vindt men calciumcarbonaat met oker; voor het azuriet is het loodwit met koolzwart; voor de carnatie is het calciumcarbonaat, loodwit, oker en menie; voor het zwart is het calciumcarbonaat met loodwit en oker.

Op een aantal plaatsen werd een blad tinfoolie geïdentificeerd, maar ditmaal als 'drager' voor bepaalde onderdelen van de schildering (zie hierover meer onder 7.2.2). Daarop zitten voor de carnatie twee lagen van loodwit met een wisselend percentage aan vermiljoen en voor het goud een onderlaag van loodwit, oker met al dan niet calciumcarbonaat.

Stalen C74.123 (fig. 41d) en C73.175 (fig. 41b) tonen zeer duidelijk twee opeenvolgende 'reeksen' van lagen. In het eerste geval (goud op de kroon van Burgos) is de eerste eindlaag goud en de tweede eveneens goud; in het tweede geval (rood kleed van Burgos) is de eerste eindlaag goud en de tweede vermiljoen. Dat goud, dat ook wordt aangetroffen onder een niet geanalyseerde dwarsdoorsnede van het blauw (C78.017) behoort naar alle waarschijnlijkheid tot de onderliggende laatmiddeleeuwse schildering, die slechts fragmentarisch bewaard is onder de huidig zichtbare renaissanceschildering. Marina van Bos merkt hierbij terecht op dat die eerste schildering van de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel ook een heel rijke schildering was met uitbundig gebruik van goud, wat vergelijkbaar is met de overige schilderingen uit die periode.

Wat latere overschilderingen en bijvoegingen betreffen, kunnen we naast visuele en labtechnische gegevens alleen gebruik maken van archivalische bronnen en van jaartallen op de schildering zelf. Op sommige plaatsen is de overschildering heel goed zichtbaar, zoals op het wapen van Spanje op het muurvlak, waar de rode strepen zeer duidelijk hernomen zijn, en bovendien niet erg netjes. Wanneer dat gebeurde is niet geweten.

Een document in het kathedraalarchief van 1586 vermeldt: *Aen Cornelis Nuewenborch voor schoonmaken van vergult werck boven het welfsel ende de schilderye te verlichten tsamen betaelt met noch diversche naewerck*<sup>60</sup>. Op sommige plaatsen zijn bijvoorbeeld nogal onhandig linten bijgeschilderd die duidelijk niet tot de originele compositie behoren (fig. 42). Voorlopig schrijven we die toe aan deze Cornelis Nuewenborch. Sommige nogal stijf geschilderde grisailles zijn misschien ook van die periode, net als de herschildering van een lieveaas in het onderste gedeelte van een gewelfvlak van de vijfde travee.

55 Dossiernummer KIK : DI 2006.09191.

56 Verslagen van 5 oktober 2006 en 1 december 2006.

57 Verslag van 27 november 2007.

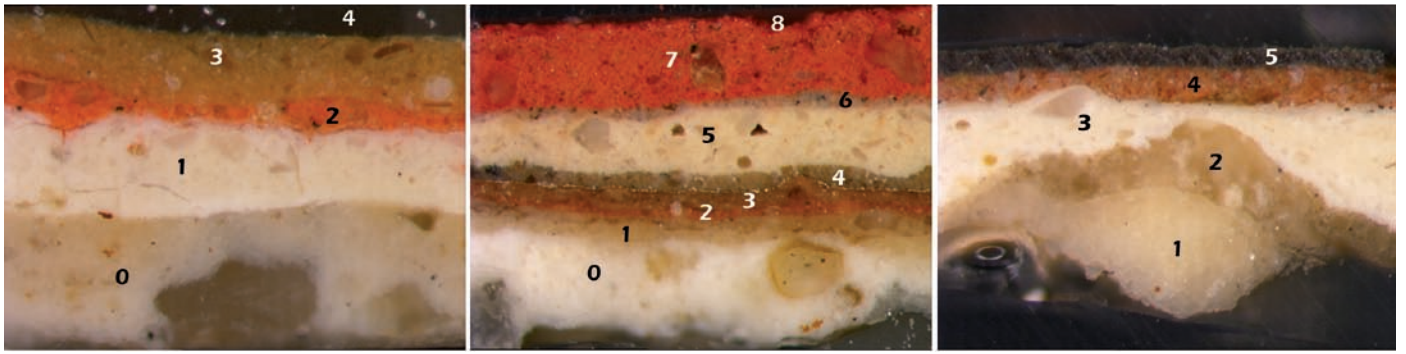
58 De eerste reeks stalen werd genomen door de conservatieploeg zelf op het gewelfvlak met het wapen van Burgos op de zesde travee: verguld sel op wapen van Burgos (C73.152; deze nummering verwijst naar de door het KIK gebruikte nummering van de stalen, die ook gebruikt werden voor tabel 1) (fig. 41a); blauw pigment op achtergrond van wapen

van Burgos (P159.171); rood pigment van het kleed van Burgos (C73.175) (fig. 41b). De tweede reeks stalen werd genomen door Marina Van Bos (KIK) op de gewelfschildering van de zesde travee, op het gewelfvlak met het wapenschild van Burgos: carnatie van het gelaat van Burgos (C73.181) (fig. 43c). De derde reeks stalen werd door Marina Van Bos genomen op de zesde travee: op het gewelfvlak met het wapen van Burgos: gouden kroon op blauwe onderlaag (C74.123) (fig. 41d); linker kanteel in goud op de burcht op het kleed van de man (C74.124)

(fig. 41e); carnatie op de wang van de gebaarde man (C74.125) (fig. 41f); zwart fruit van de guirlande rond het medaillon (C74.126) (fig. 41g); goud op de guirlande (C74.127) (fig. 41h). Op het gewelfvlak met het wapen van de Spaanse bezittingen: zwart op de ruit rechts bovenaan (C74.128) (fig. 41i).

59 Zie ook: Howard 2003.

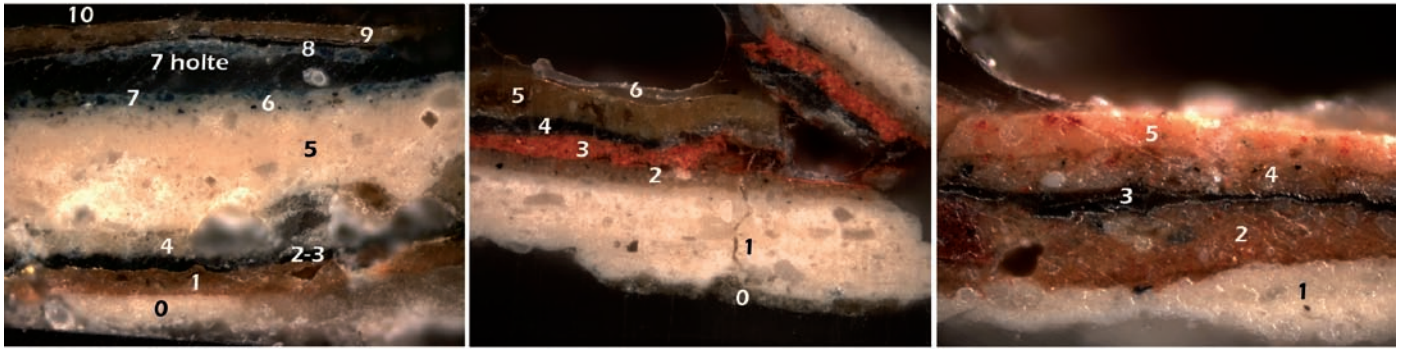
60 K A A, Gilde van het Onze-Lieve-Vrouw-Lof, 2: Rekeningen (1528-1601), 1581-1586, f° 327 v°.



- a** 4. metaalfolie: goudfolie - sterk gefragmenteerd moeilijk zichtbaar in zowel optisch beeld als in SEM beeld  
 3. okerkleurige laag: met loodwit, oker  
 2. rode laag: loodwit, ijzeroxide  
 1. witte laag: loodwit  
 0. grondlaag: calciumcarbonaat

- b** 8. rode laag: vermiljoen  
 7. rode laag: vermiljoen, menie  
 6. okergrijze laag: calciumcarbonaat, loodwit, koolzwart  
 5. beige laag: loodwit  
 4. bruinbeige laag: calciumcarbonaat, oker  
 3. metaalfolie: goud  
 2. bruinbeige laag: calciumcarbonaat, oker, menie  
 1. rode laag: calciumcarbonaat, oker, menie  
 0. calciumcarbonaat, siliciumkorrels

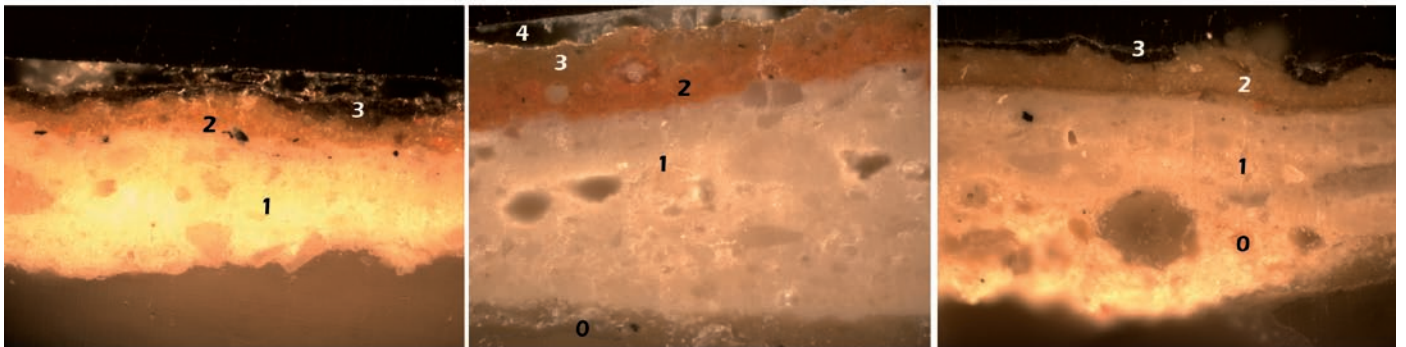
- c** 5. zwarte laag: tin  
 4. oranje-rode laag: loodwit met rode aarde, weinig calciumcarbonaat  
 3. beige laag: loodwit  
 2. gips  
 1. calciumcarbonaat



- d** 10. metaalfolie: goud  
 9. okerkleurige laag: calciumcarbonaat, loodwit, oker  
 8. zwarte laag: tin  
 7. blauwe laag: azuriet  
 6. grijszwarte laag: loodwit met koolzwart  
 5. witbeige laag: loodwit  
 4. beige laag: calciumcarbonaat, zand  
 3. zwarte laag: calciumcarbonaat, koolzwart?  
 2. metaalfolie: goud  
 1. oranje-rode laag: calciumcarbonaat, oker, sporen menie  
 0. calciumcarbonaat

- e** 6. metaalfolie: goud  
 5. okerkleurige laag: met loodwit en oker  
 4. zwarte laag: tin  
 3. rode laag: vermiljoen  
 2. okerkleurige laag: calciumcarbonaat, oker  
 1. witbeige laag: loodwit  
 0. calciumcarbonaat

- f** 5. carnatie: loodwit, vermiljoen  
 4. oranjebruine laag: loodwit, vermiljoen  
 3. zwarte laag: tin  
 2. okerkleurige laag: loodwit, calciumcarbonaat, rode aarde, spoor menie  
 1. witbeige laag: loodwit



- g** 3. zwarte laag: tin  
 2. okerkleurige laag: loodwit, calciumcarbonaat, oker  
 1. witbeige laag: loodwit

- h** 4. metaalfolie: goud  
 3. okerkleurige laag: (rijker aan bindmiddel?), oker, weinig menie  
 2. oranje-rode laag: loodwit, menie  
 1. witbeige laag: loodwit  
 0. calciumcarbonaat

- i** 3. zwarte laag: tin  
 2. okerkleurige laag: loodwit, calciumcarbonaat, oker  
 1. witbeige laag: loodwit  
 0. calciumcarbonaat, zand

FIG. 4I a-i: dwarsdoorsneden van de laboanalyses door het KIK.  
 Cross section of samples for the laboratory analyses by the Royal Institute for Cultural Heritage.

TABEL I

Resultaten van de monsteranalyse uitgevoerd door het KIK.

Results of the sample analysis by the Royal Institute for Cultural Heritage.

fig. 41a	fig. 41b	fig. 41c	fig. 41d	fig. 41e	fig. 41f	fig. 41g	fig. 41h	fig. 41i
C73.152 verguldsel	C73.175	C73.181 gelaat	C74.123 goud over blauw	C74.124 goud over tin	C74.125 carnatie	C74.126 zwart (fruit)	C74.127 goud naast fruit	C74.128 zilverkleur op schild
4 goud			10 goud	6 goud			4 goud	
3 loodwit, oker			-	-	5 loodwit, vermiljoen		3 oker, weinig menie	
2 loodwit, ijzeroxide			9 loodwit, calcium- carbonaat	5 loodwit, oker	4 loodwit, vermiljoen		2 loodwit, menie	
-		3 tin	8 tin	4 tin	3 tin	3 tin	-	tin
	8 vermiljoen		7 azuriet	3 vermiljoen			-	
	7 vermiljoen, menie		6 loodwit, koolzwart				-	
	6 calciumcarbonaat, oker, koolzwart	2 calcium- carbonaat, oker		2 calcium- carbonaat, oker	2 calcium- carbonaat, oker	2 calcium- carbonaat, oker	-	loodwit, calcium- carbonaat, oker
1 loodwit	5 loodwit	1 loodwit	5 loodwit	1 loodwit	1 loodwit	1 loodwit	1 loodwit	loodwit
	4 calciumcarbonaat, oker		4 calciumcarbo- naat, zand	-				
	-		3 calciumcarbo- naat koolzwart	-				
	3 goud		2 goud	-				
	2 calciumcarbonaat, oker, menie		1 calciumcarbo- naat, oker, sporen van menie	-				
	1 calciumcarbonaat, oker, menie		-					
	0 calciumcarbonaat, zand		0 calcium- carbonaat	0 calcium- carbonaat			0 calcium- carbonaat	calciumcar- bonaat, zand

Het jaartal 1591 (zie fig. 33) op het vlagje boven de Antwerpse burcht op het wapenschild op de muur stelde ons voor problemen. De rode ondergrond en de plastische stijl waarin vooral de handjes geschilderd zijn, wijzen inderdaad op een latere schildering, die de barokstijl al aankondigt. Onder die schildering werd vreemd genoeg niets anders gevonden: werd het schild pas later aangebracht? Stond er vroeger iets anders in de cirkel van rozen, een Mariabeeld wellicht?

## 7.2 Onderzoek naar de gebruikte technieken

### 7.2.1 Uitvoeringstechnieken

De opbouw van de schildering is vrij ingewikkeld. Een virtuele reconstructie, door Els Jacobs, visualiseert de opeenvolgende bewerkingen die de schilder uitvoerde om tot zijn eindresultaat te komen (fig. 43). De reconstructie is gebaseerd op de bevindingen van het onderzoek *in situ* en op de resultaten van de labanalyses.

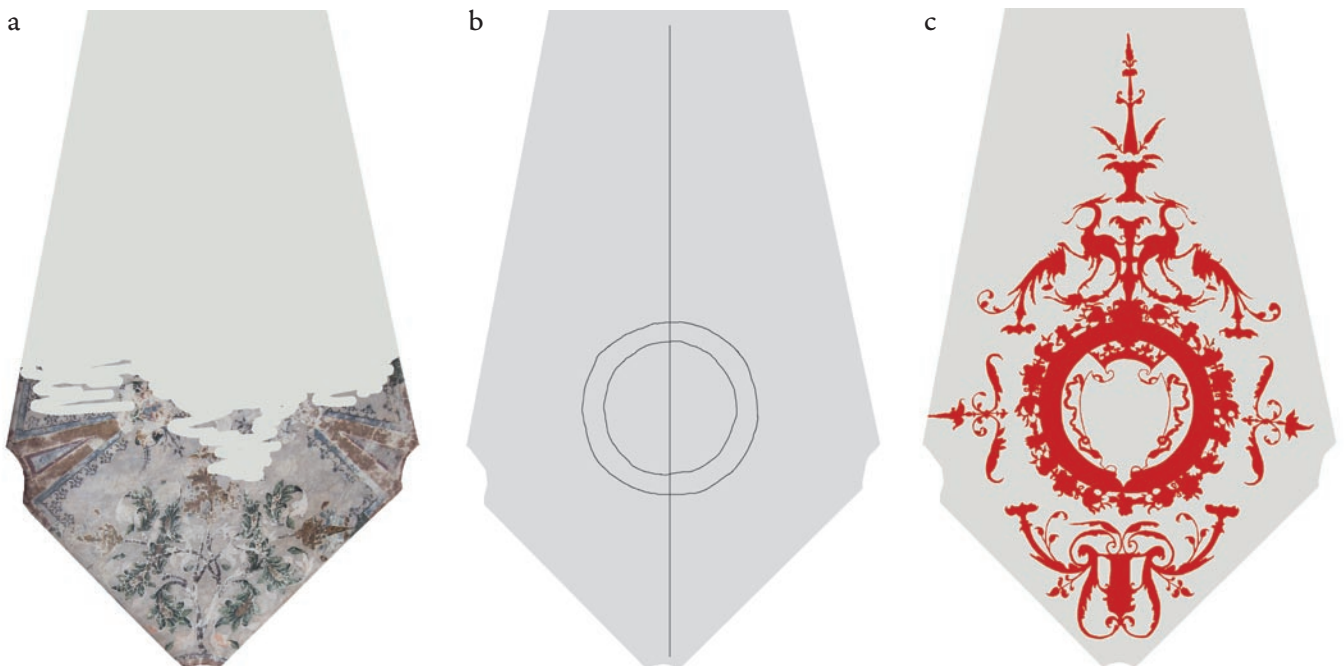
Als ondergrond voor de nieuwe schildering van 1537 werd een loodwitlaag aangebracht. Die diende als effen onderlaag en moest ook de restanten van de middeleeuwse schildering onzichtbaar bedekken (de onderlaag voor de middeleeuwse schildering is, overigens overal in de kerk, van een grijzere tint). Op die witte laag grifte de schilder diepe kraslijnen in om zijn grote motieven te positioneren. Voor de kandelaermotieven op de gewelfvlakken is dit een verticale kras die het vlak in tweeën verdeelt. Voor de wapenschilden en de medaillons traceerde hij diepe dubbele cirkels met een passer. Die tracteringen waren overigens slechts indicatief en werden door de schilder maar gedeeltelijk gevolgd.

De preparatielaag van het goud bestaat uit een wisselende onderlaag waarvan het loodwit reeds getint is met oker, menie, ijzeroxide of vermiljoen. Daarboven bevindt zich eventueel nog een laag, eveneens met wisselende samenstelling van loodwit, oker, menie, en/of calciumcarbonaat<sup>61</sup>. In die laag wees de analyse op de aanwezigheid van lijnolie (vermoedelijk als bindmiddel)<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> De analyses werden uitgevoerd door dr. Marina Van Bos van het KIK, binnen een overeenkomst voor een dienstopdracht in het kader van extern onderzoek.

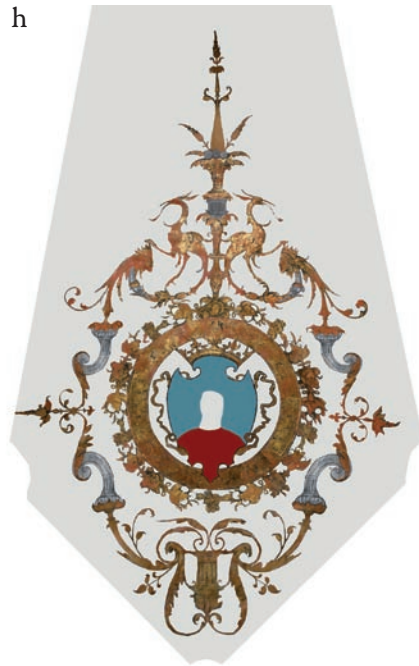
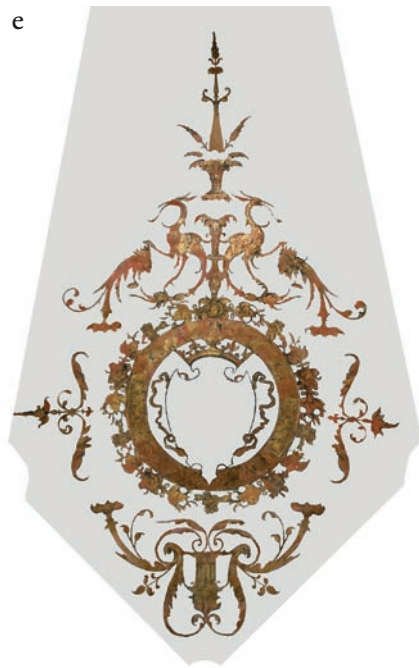
<sup>62</sup> Het archief vermeldt in het jaar 1537 op fol. 69 v° een aankoop van lijnzaadolie: *betaelt Jan de meyere voer XXXVIII gelten lysaet olie te IX d de gelte...*

**FIG. 42** In een latere periode (door Cornelis Nuewenborch in 1586?) werden de schilderijen opgefrist en voegde de schilder enkele onhandige linten en andere details toe.  
*In a later period the paintings were restored (by Cornelis Nuewenborch in 1586?) and the painter added some clumsily-painted ribbons and other details.*



**FIG. 43** a: om te beginnen bracht de schilder een nieuwe ondergrond aan bovenop de restanten van de vroegere middeleeuwse schildering. b: op de vlakken worden middenlijnen en cirkels ingekrast voor de positionering van de grote motieven. c: de schilder brengt de rode onderlaag voor het goud aan, met behulp van sjablonen. d: op deze onderlaag wordt het goud gekleefd. e: met zwarte verf brengt de schilder de detaillering op het goud aan. f: met zwarte verf worden de grisailles geschilderd. g: de grisailles worden uitgewerkt vanuit de donkerste kleuren naar de lichtste en rond sommige vergulde figuren worden schaduwlijnen aangebracht. h: de rode en blauwe ondergrond van het wapenschild wordt geschilderd. i: de delen die op tinfoolie geschilderd zijn, worden op het gewelf gekleefd.

*a: the painter started by covering the old medieval painting with a new layer. b: middle lines and circles were scratched onto the surfaces to position the large motifs. c: the painter applies the red undercoat for the gold with the help of stencils. d: the gold is applied to this undercoat. e: the painter applies the details with black paint on the gold. f: the grisaille is sketched with black paint. g: the grisailles are executed by starting from the darkest colours and working towards the lightest ones. Shadow lines are painted around some gilded figures. h: the red and blue backgrounds of the coats of arms are painted. i: the parts painted on a layer of tinfoil are applied to the vault.*



Het kathedraalarchief vermeldt in het bewuste jaar 1537 aankopen van goud: *betaelt Remens de meyere goutslager van allet gout dat hij der cappellen ghelevert heeft te samen £ XXVI β XIII*<sup>63</sup>, gevolgd op dezelfde folio door een kleinere aankoop: *betaelt gherart de goutslaghe inde corte nieu strate van een boexken gheslagen gout om aent verwelfsel te besighen β II d II*<sup>64</sup>.

Er werd onderzocht of de schilder doorgeprikt tekeningen gebruikt heeft. Dat was een courante techniek, die ook door fresco- en majolicaschilders werd aangewend: het motief wordt door middel van verstuiving van een kleurstof of pigment door de ingeprikt gaatjes van de tekening op de muur overgebracht, zodat de schilder verder kan werken met de omtreklijnen als houvast. Van die methode zijn bij nauwkeurig onderzoek de gekleurde stipjes hier en daar nog zichtbaar. Op de Antwerpse gewelven hebben we tevergeefs naar een dergelijke aanwijzing gezocht en daaruit kan geconcludeerd worden dat die techniek er niet werd gebruikt.

Het goud is min of meer netjes binnen de aangeduide grenzen aangebracht. Er is vreemd genoeg nergens de typische aftekening die op het gebruik van goudblaadjes wijst, namelijk waar de blaadjes elkaar raken en dus gedeeltelijk dubbel liggen en waardoor het goud uiteraard op die plaatsen beter bewaard is. Op welke manier het goud werd verwerkt en gebruikt, zal later onderzocht worden door het KIK met momenteel nog niet operationele apparatuur. Rond de vergulde delen is wel vaak een afdruk merkbaar die ‘buiten de lijntjes’ gaat (fig. 44a), met andere woorden het kleefmiddel voor het goud werd enigszins ‘royaal’ aangebracht. Op sommige plaatsen is het goud duidelijk ‘geschilderd’ (fig. 44b): de penseeltrekken zijn goed te zien. Het goud werd hiervoor fijn-gewreven en vermengd met een bindmiddel. Het staat bekend als schelpgoud (*or à la coquille*), genoemd naar de mosselschelpen waarin dergelijk goud werd verhandeld en aangewend<sup>65</sup>.

De motieven van de schilderijen uit die periode (1537) en vooral de vergulde onderdelen zijn strikt symmetrisch gedacht en opgebouwd rond een centrale as. Door calques te maken van de schildering en die te spiegelen aan de overzijde, kon uitgemaakt worden dat de omtrekken van het goud links en rechts exact dezelfde afmetingen hebben. Dit doet veronderstellen dat er met een soort sjabloon gewerkt is dat op ware grootte, uiteraard in verschillende delen, de helft van elke compositie bevatte, en dat daarna werd omgedraaid voor de andere helft. Doordat de vergulde motieven een soort reliëf met scherpe belijning vertonen aan de omtrekken en op veel plaatsen letterlijk in reliëf zijn ten opzichte van de ondergrond, kunnen we zelfs veronderstellen dat de motieven binnen de uitsparing van die sjablonen aangebracht werden.

Na het aanbrengen van het goud schilderde de meester er zijn motieven en omtreklijnen op met zwarte verf. Die vrij dikke lijnen zijn opvallend trefzeker en met de losse hand geschilderd (fig. 45). Om modellering te verkrijgen werden sommige delen gearceerd. De manier van arceren die hier gebruikt is komt ‘graveachtig’ over. Arceringen van een iets andere aard, maar dan in polychrome versies, komen overigens ook op oudere voorbeelden voor, zoals op de schilderijen in de Bourgondische kapel

aan de Lange Nieuwstraat<sup>66</sup> en andere laatmiddeleeuwse schilderijen van de kathedraal zelf (fig. 46).

Net omdat die zwarte lijnen zo meesterlijk en geïnspireerd geschilderd zijn, verschillen de motieven op het linker- en het rechtergedeelte. Dit is vooral heel duidelijk in de schildering van de gezichten (fig. 47), waar de verschillen met hun ‘spiegelbeeld’ heel groot zijn.

We herkennen meestal dezelfde hand van ‘de meester’, behalve op enkele plaatsen die veel stroever uitgewerkt zijn en waar een tweede, duidelijk minder getalenteerde en vaardige hand aan het werk was (fig. 48a). Het is ook niet uitgesloten dat sommige van die slecht geschilderde passages hernemingen zijn van een latere opfrissing.

Pas nadat de vergulde delen afgewerkt waren, werden de grisailledelen geschilderd. Hiervoor gebruikte de schilder een volledige andere werkwijze. Op de witte onderlaag maakt hij met grijze (zwarte?) verf een schetstekening (fig. 48b). De eigenlijke grisailleschildering is – evenals de zwarte tekeningen op het goud – bijzonder trefzeker. De grisaille is opgebouwd vanuit donkergrijze en lichtgrijze partijen, die opgehoogd werden met steeds lichtere tinten van wit (fig. 48c). Op enkele plaatsen lijkt de grisaille hernomen en komt ze rigide en onnatuurlijk over. Ook hier kan dit te verklaren zijn door ofwel een nog niet zo handige helper van de schilder ofwel – en deze hypothese is waarschijnlijker – door een latere opfrissing. De originele grisailles werden overduidelijk vanuit de vrije hand geschilderd zonder gebruik van technische hulpmiddelen zoals sjablonen.

De grijszwarte verf is ook gebruikt om op talrijke plaatsen een soort schaduw effect te suggereren. Dit is nog heel duidelijk op de gewelfvlakken waar de grisaille bewaard is, onder andere rond de engeltjes die op de voluten zitten en rond de draken (fig. 48d).

Op sommige plaatsen in de schildering werden ook andere pigmenten gebruikt, omdat ze noodzakelijk zijn voor de heraldisch juiste voorstelling van de wapenschilden: op het schild van Burgos komen (azuriet)blauw en (vermiljoen)rood voor, alsook een mengsel van loodwit en vermiljoen voor de carnatie; het schild van het Spaanse koninkrijk met veel vermiljoenrood, uiteraard in combinatie met goud en ‘zilver’ (tinfolie); oker voor het wapen van Karel V als achtergrond van de dubbele adelaar.

Op de dwarsdoorsnede C73.175 (fig. 41b) blijkt uit de analyse dat onder de laag van zuiver vermiljoen een onderlaagje van vermiljoen vermengd met menie aangebracht is. Vermiljoen was een zeer duur pigment en menie was veel goedkoper. Een kleine besparing wellicht, misschien zelfs een vleugje bedrog vanwege de schilder of van zijn pigmentenleverancier? Die onderlaag bevordert ook gewoon de intensiteit van de vermiljoenlaag.

Voor de gepolychromeerde delen van de wapenschilden worden eerst de rode en blauwe partijen aangebracht en daarna pas de details ingeschilderd. De kroon van Burgos toont in de analyse die blauwe onderlaag, ook zichtbaar met het blote oog, die daar uiteraard beter bewaard is qua kleurintensiteit (fig. 49 en tabel 1, staal 74.123). Voor bepaalde partijen is nog een andere, zeer merkwaardige techniek gebruikt waarover meer in volgend de paragraaf.

63 KAA, Gilde van het Onze-Lieve-Vrouw-Lof, 2: Rekeningen (1528-1601), 1537, f° 70.

64 Omdat het bedrag vrij gering is en er voor deze tweede levering een andere leverancier wordt aangesproken (en het wellicht ook om een ander soort goud gaat), zou deze laatste vermelding ook te ma-

ken kunnen hebben met een ander werk in dezelfde kapel: goud dat gebruikt is om de herstellende roese (gewelfsleutel?) te vergulden: zie fol. 69v: *betaelt den steen bouwere de ghene die de roese vermaect heeft onder het welfsel*, hoewel deze verguldingswerken niet in de rekeningen vermeld worden.

65 S.n. 2006: “in de beeldhouwkunst kan men goudpoeder in water aanlengen met Arabische gom wat dan mossel- of schelpgoud wordt genoemd”. Het glossarium beschrijft termen en technieken uit de beeldhouwkunst.

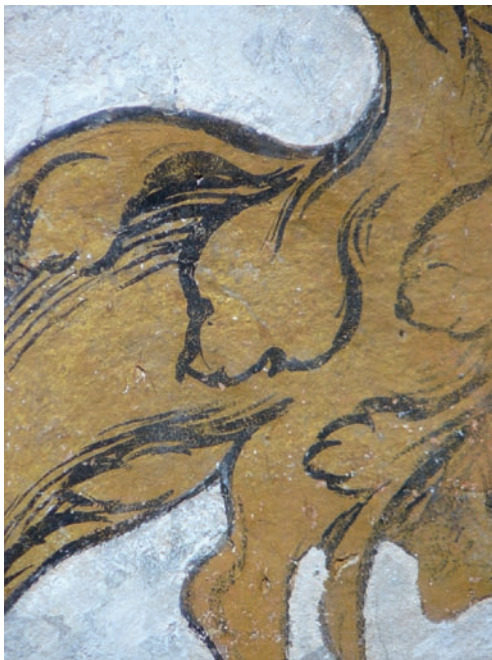
66 Buyle & Bergmans 1994, 80-81.





**FIG. 44** a: de vette kleefgrond en het goud zelf lopen lichtjes uit langs de randen. De tekening wordt 'gecorrigeerd' door de zwarte omtreklijnen en de arceringen die de schilder na het vergulden aanbrengt. b: detail waarvan goed zichtbaar is dat het goud met het penseel geschilderd is.

*a: the thick adhesive background and the gold itself run slightly at the borders. The drawing is 'corrected' by black lines and crosshatchings, applied by the painter after gilding. b: detail showing clearly that the gold was painted with a brush.*



**FIG. 45** De lijnvoering is bijzonder trefzeker en virtuoos.

*The lines are accurate and skilful.*



**FIG. 46** Ook op de onderliggende laatmiddeleeuwse schildering werd een vergelijkbare schildertechniek aangewend: zwarte afwerkingslijnen op vooraf vergulde delen.

*The underlying medieval painting used a similar painting technique: black lines applied to gilded areas.*

**FIG. 47A & b:** voor de omtrekken van het goud werd met een sjabloon gewerkt. De diversifiëring komt van de *in situ* geschilderde zwarte afwerking, waardoor gespiegelde figuren helemaal niet identiek zijn.

*a & b: stencils were used for outlining the gold. The diversity is the result of the painted black finishing detail, which means that the mirrored figures are not identical.*



**FIG. 48** a: sommige onderdelen van de grisaille zijn zeer onhandig en stroef geschilderd. b: geschilderde schetstekening voor de grisailles. c: de grisaille is opgebouwd in verschillende gradaties van licht. d: om een betere aftekening en zichtbaarheid van op de grond te bekomen, werden schaduwlijnen rond de figuren aangebracht.

*a: some parts of the grisaille are very clumsily and roughly painted. b: painted sketch for the grisailles. c: the grisaille is built up using different tones of light. d: to allow a better legibility and visibility from the ground, shadow lines were applied around the figures.*



**FIG. 49** De degradatie geeft aanwijzingen over de opbouw van de schildering: eerst werd de omliggende vergulding van de medaillons geschilderd, daarna de blauwe grond en daarop de vergulding van de kroon, op een drager van tinfoolie.

*The decay provides clues for the construction of the painting: first the gilding of the medallions, then the blue background and finally the golden crown on a base of tin foil.*

### 7.2.2 Gebruik van tinfoolie

Het visueel onderzoek *in situ*, aangevuld door het maken van enkele calques, wezen uit dat beide helften van de gewelnschilderingen identiek zijn, althans wat de omtrekken van de vergulde partijen betreft. Er is dus duidelijk gewerkt met een technisch hulpmiddel. Onze eerste werkhypothese was dat die schilderingen of gedeelten ervan misschien in het atelier vervaardigd waren op een bepaalde drager, waarna ze werden overgebracht naar de kathedraal en op de gewelven gekleefd. Als drager werd gedacht aan papier, omdat die werkwijze ook elders, en zelfs in de kathedraal werd teruggevonden op het muurvlak in het transept, waar nu de Kruisoprichting van Rubens staat<sup>67</sup>. De analyses van de dwarsdoorsneden wezen echter uit dat er inderdaad een drager gebruikt was, zij het geen papier maar een blad tinfoolie. Dat werd aangetroffen op details van de heraldische schildering op de gewelven (niet op de muren!) van de zesde travee. Een volgende hypothese luidde dat bepaalde delen van het wapen op een drager van tinfoolie geschilderd en daarna opgekleefd werden. De tinfoelielaag zit namelijk onder het gelaat van de gebaarde koning, op de kroon en de burchten op zijn kleed, dit alles op het wapen van Burgos. Het was uiteraard gemakkelijker om die vrij ingewikkelde details, vooral dan het gelaat met de carnatie, op voorhand te schilderen in het atelier en daarna *in situ* op de gewelven te kleven.

Het gebruik van tinfoolie in de beeldende kunsten is bekend en gaat ver in de geschiedenis terug. Giotto maakte voor zijn muurschilderingen veelvuldig gebruik van allerhande metaalfolies in zijn zoektocht naar speciale en lumineuze effecten. Een mooi voorbeeld hiervan zijn de schilderingen in de Scrovegnikapel in Padua, waar hij onder andere verguld tin gebruikte<sup>68</sup>. In dit geval werd tinfoolie als zichtbare eindlaag gebruikt. Cennino

Cennini raadde de schilders in de 15de eeuw aan om geen zilverfolie te gebruiken op de muren omdat dit zo snel zwart wordt, maar om eerder wit (zilverkleurig) of verguld tin te kiezen. Hij legt uitvoerig uit hoe men dit moet vervaardigen en aanbrengen op de muur<sup>69</sup>. Hij merkt evenwel fijntjes op dat, als de opdrachtgever het kan betalen, de schilders toch beter met echt goud werken omdat dit duurzamer is dan verguld tin.

Als drager is het gebruik van tinfoolie bekend voor persbrokaten<sup>70</sup>. Dit zijn technisch zeer kunstige imitaties van de rijke brokaatstoffen met hun textuurreliëf. Persbrokaten waren eerst vooral bekend als decoratietechniek in de beeldhouwkunst en meer specifiek op retabels en beelden. Onderzoek wees uit dat ze ook regelmatig gebruikt werden als architecturale decoratietechniek in kerkinterieurs<sup>71</sup>, zelfs in de Antwerpse kathedraal<sup>72</sup>.

Josephine Darrah verzamelde gegevens uit diverse onderzoeken waarbij het gebruik van tinfoolie geïdentificeerd werd, maar het gaat vooral om voorbeelden van persbrokaten op beelden, muurschilderingen en paneelschilderingen. Wat het gebruik van tinfoolie op muurschilderingen betreft, citeert ze slechts één geval: het Rad van Fortuin in de kathedraal van Rochester van ca. 1250, waarbij de kroon en het pendentief van Fortuna waarschijnlijk uitgevoerd zijn in verguld tinblad<sup>73</sup>.

Roger Marijnissen en Guido Van de Voorde vestigden reeds in 1983 de aandacht op het gebruik van tinfoolie als drager voor bepaalde details op paneelschilderingen, meer bepaald de portrethoofden<sup>74</sup>. De radiografie van verschillende panelen reveleert dat bepaalde portretten op een intermediaire drager geschilderd zijn. Die drager is soms een metaalfolie en soms papier of perkament. Het beschreven procédé lijkt niet uitzonderlijk, aangezien het in verschillende ateliers van de 15de en het eerste kwart van de 16de eeuw aanwijsbaar is. Meer bepaald op het drieluik van

<sup>67</sup> Aerts 1993, p. 123 afb. 7.

<sup>68</sup> Marabelli *et al.* 2005, 121-126.

<sup>69</sup> Cennini 2001, 141-145.

<sup>70</sup> *S.n.* 2006, 18: "reliëfversiering dat op een drager (beeld, schilderij, muur) wordt aangebracht

ter imitatie van brokaatstoffen (stoffen die verrijkt zijn met goud- of zilverdraad in reliëf). De persbrokaten zijn vervaardigd met tinfoolie, bijna altijd verguld en dikwijls opgehoogd met kleur".

<sup>71</sup> Geelen & Steyaert 2003, 49-78; Geelen & Steyaert 2005; Darrah 1998; Fock 2003, 79-96.

<sup>72</sup> Declercq 1990, 23-31.

<sup>73</sup> Darrah 1998, 49-79.

<sup>74</sup> Marijnissen & Van de Voorde 1983.

de Zeven Sacramenten van Rogier Van der Weyden, bewaard in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, zijn talrijke portrethoofden op tinfoolie geschilderd<sup>75</sup>.

Het specifieke aan die schilderijen is dat de tinfoolie voor twee verschillende doeleinden wordt gebruikt. Hij dient enerzijds als drager voor bepaalde details van de schildering en is dus niet zichtbaar geweest. Anderzijds is hij ook gewoon als kleurtint gebruikt, waarbij het blad zilverkleurige tinfoolie zichtbaar was aan de oppervlakte: de zilverkleurige vruchten van de guirlande rond de wapenschilden en de zilveren delen van het wapenschild van de Spaanse bezittingen. Geen van beide specifieke toepassingen van tinfoolie werden tot nu toe *in situ* op muurschilderingen geïdentificeerd.

### 7.3 Iconografisch en kunsthistorisch onderzoek

#### 7.3.1 De grotesken

De grotesken zoals ze voorkomen op de Antwerpse gewelven zijn conform aan de 'klassieke' definitie van Italiaanse grotesken: de dispositie van de figuren in kandelabervorm; de symmetrische opstelling; monochrome figuren, gecombineerd met polychrome delen, tegen een witte achtergrond; rankwerk dat de hybride en monsterlijke figuren verbindt en ten slotte het ontbreken van een inhoudelijke of iconografische band met de andere voorstellingen op hetzelfde oppervlak (vaak bevinden de grotesken zich in de boorden en de omkadering)<sup>76</sup>. Dit zijn dus niet de grotesken-motieven zoals ze hier beter bekend en bestudeerd zijn, namelijk de 'noordelijke' variant van de groteskenmotieven met rol- en bandwerk, met als belangrijkste vertegenwoordigers Cornelis Floris de Vriendt en Hans Vredeman de Vries (waarover verder meer).

Hierna volgt een repertorium van de grotesken en andere motieven die voorkomen op de beide gewelven en muurvlakken in de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel. Voorafgaandelijk moet wel opgemerkt worden dat veel motieven niet volledig zijn door het ontbreken of het onvolledig zijn van de grisailles.

- s-vormige voluten met gliefen
- *cornucopia* of hoorn des overvloeds
- kleine gevleugelde engeltjes, al dan niet met vergulde nimbus (fig. 50a)
- engelkopjes met vleugels
- hybride figuren: zoömorfen (combinatie van een wezen van de aarde of de zee, met een wezen uit de lucht); teratomorfen (vooral draken); phytomorfen (mensen of dieren die uit planten bestaan vanaf hun middel of als uitloper van benen, poten of staart)
- bestaande dieren
- fabeldieren
- antieke vazen en amforen
- ronde medaillons met gliefen
- geblokte en gestrikte linten
- gekroonde hoofden waarvan de lange haren uitlopen in bladmotieven

- guirlandes met vruchten en planten, al dan niet voorkomend in de natuur
- slingers 'opgehangen' aan de achtergrond
- vazen met leliebloemen
- cartouches met opschrift of met jaartal (fig. 50b)
- guirlandes met fruit- en plantenmotieven
- guirlandes met Bourgondische emblemen zoals de vuurslagen
- kandelabers
- gezichten in bladmotieven (*maskerons* of *maskeroens*), een motief dat overigens de hele middeleeuwen door aanwijsbaar is (fig. 50c)
- grisailleschildjes met AVE en MARIA
- pijlbundels met linten bijeengestrikt
- wapenschilden met omkadering
- metalen halsbanden, al dan niet met edelstenen versierd (meestal toebehorend aan verdwenen wezens in grisaille)

Motieven die vaak op groteskenschilderingen voorkomen, maar die hier ontbreken, zijn mythologische figuren, gehistoriseerde scènes en landschappen, theatermaskers, sfinxen, hermen, nimfen en saters, militaire trofeeën enzovoort.

#### 7.3.2 De ontdekking van de *Domus Aurea* en de directe invloed op de Italiaanse kunst

De herkomst van die vreemde motieven is in Italië te vinden. Rond 1480 werd in Rome de *Domus Aurea* (64-68) opgegraven, het legendarische paleis van keizer Nero (54-68)<sup>77</sup>. Keizer Trajanus (98-117) had het met puin laten vullen om als fundament te dienen voor zijn eigen bouwwerken. De *Domus Aurea* op een van Romes talrijke heuvels was hierdoor 'ondergronds' geworden. Tijdens de grootscheepse zoektochten op het einde van de 15de en het begin van de 16de eeuw, naar restanten van het roemrijke verleden, stootte men toevallig op de overblijfselen van dit rijkversierde gebouw.

De etymologie van het woord grotesk, dat als term reeds gebruikt werd door Vasari en Cellini, heeft te maken met het feit dat de kunstenaars die pas opgegraven en onderaardse 'grotten' indaalden langs gaten in de gewelven, om de motieven van de schilderijen en het stucwerk te kopiëren. Wat toen zichtbaar was en ijverig gekopieerd werd, waren in eerste instantie de gewelfschilderingen (fig. 51). De schilderijen op de muren werden pas later, na het ruimen van het puin, zichtbaar. Die restanten van Romeinse muurschilderingen waren een echte revelatie voor de renaissancekunstenaars. Tot dan toe was er van die kunstvorm maar weinig bewaard gebleven. Er waren daarentegen doorheen heel Italië wel gelijkaardige motieven op elementen van architectuur en beeldhouwkunst zichtbaar gebleven: sarcophagen, triomfbogen, poorten en theaters. De vondst van de *Domus Aurea* voegde hier het 'vergeten' element kleur aan toe<sup>78</sup>.

De kunstenaars, die aanvankelijk in de *Domus Aurea*-grotten afdaalden, kopieerden losse motieven en niet de volledige muur- en gewelfcomposities. Die losse motieven, pas een vijftiental jaar later grotesken genoemd, werden gebruikt in nieuwe composities. Ze werden bijvoorbeeld in de reeds bestaande kan-

<sup>75</sup> Mondelinge mededeling van Griet Steyaert, die momenteel dit schilderij van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen

restoureert.

<sup>76</sup> Morel 1997, 23.

<sup>77</sup> Acidini Luchinat 1962, passim; Dacos 1966,

43-49; Chastel 1988, 19; Morel 1997, 6, 23-28, 115, 120; Zamperini 2007, 91-119.

<sup>78</sup> Zamperini 2007, 92-93.



**FIG. 50** a: motief van een klein gevleugeld engeltje met nimbus. b: versierde cartouche met voluten en jaartal 1537. c: motief van maskerons: gezichten in de vorm van bladeren, een zeer oud motief.

a: *motif of a small winged angel with halo.* b: *decorated cartouche with volutes and the date 1537.* c: *motif of maskers: faces made out of leaves, a very ancient motif.*

delabervormen verwerkt en er werden ook motieven aan toegevoegd die niet uit de *Domus Aurea* kwamen: hoorns des overvloeds, bokken, maskers e.a., en zelfs middeleeuwse motieven van drôleries<sup>79</sup>. De *Domus Aurea* diende in die ontwikkeling dus vooral als inspiratiebron. In de antieke Romeinse schilderkunst komen grotesken voor als totaalversiering van de ruimtes, waarvan de muren met architecturale vlakken en doorkijken worden ingedeeld en waarvan de grotesken slechts een onderdeel zijn. Die manier van schilderen werd echter bijna nooit letterlijk gekopieerd<sup>80</sup>.

Bernardino di Betto, Pinturicchio genaamd, was een van de eerste schilders die de decoratieve groteskenmotieven in zijn kunstwerken introduceerde<sup>81</sup>. Een van de vroegste realisaties was de beschildering van de *capella della Rovere* in de *Santa Maria del Popolo* in Rome in 1488<sup>82</sup>. De grotesken werden in die composities nog vooral als 'randversiering' gebruikt, ze omkaderen overigens vrij traditionele composities. In 1490 schilderde Pinturicchio grotesken in het *palazzo della Rovere* – nu *palazzo*

*Colonna* – in Rome en in 1492-1495 verschenen er pilasters met grotesken op de muren van de Borgia-appartementen in het Vaticaan. Van 1503 tot 1508 werden ze nog belangrijker in de schitterende *Biblioteca Piccolomini* in de Dom van Siena, waar ze geschilderd werden in opdracht van kardinaal Piccolomini, al bleven ze ook daar beperkt tot randversiering van de composities en vlakvulling van de gewelven, dus zonder te interfereren met de hoofdvoorstellingen. Perugino en Filippino Lippi volgden al snel het voorbeeld van Pinturicchio, de eerste in 1500 in de *Collegio del Cambio* in Perugia en de tweede in de *capella Strozzi* van de *Santa Maria Novella* in Firenze<sup>83</sup>.

De meest bekende groteskenschilder echter, die deze antieke stijl onmiddellijk en ook qua totaalbeeld volledig assimileerde, was Rafael en zijn getalenteerde ploeg: Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Perin del Vaga en vooral Giovanni da Udine. De eerste verschijning van grotesken in zijn werk was wellicht de *Stanza del Incendio* (1514) in het Vaticaan. Ander werk voor zijn pauselijke opdrachtgevers waren de *Loggetta* (1519) (fig. 52) en

<sup>79</sup> Bijvoorbeeld de schilderijen van Sodoma in het kloosterpand van de Monte Oliveto Maggiore (1505-1508), waar naast de 'klassieke' grotesken ook

middeleeuwse 'monsters' verschijnen. Zie Zamperini 2007, 103.

<sup>80</sup> Zamperini 2007, 98-99.

<sup>81</sup> Gruber 1993, 204.

<sup>82</sup> Zamperini 2007, 93.

<sup>83</sup> Gruber 1993, 232-233.

de *Loggia* (1520) in het Vaticaan<sup>84</sup> en de onafgewerkt gebleven *Villa Madama* (1520) in Rome<sup>85</sup>. De grote gangmaker was ongetwijfeld Giovanni da Udine, die onmiddellijk aangetrokken werd door die motieven en ook zeer aandachtig de uitvoeringstechnieken ervan bestudeerde. Het was ook Giovanni da Udine die aan dat antieke repertorium naturalistische motieven toevoegde, zoals zijn bekende vruchtenguirlandes die met strikken aan elkaar gebonden zijn (fig. 53a). Die plastische guirlandes met hun vrolijke strikken komen ook op de gewelfschildering in Antwerpen voor (fig. 53b).

### 7.3.3 Verspreiding van de grotesken ten noorden van de Alpen

De verspreiding van de groteskenmotieven en van de nieuwe stijl *all'antica* gebeurde via diverse kanalen. Eerst en vooral was er het bekende fenomeen van kunstenaars uit de Lage Landen die op studiereis naar Italië trokken, waar ze de creaties van hun renaissancestijl collega's en hun antieke inspiratiebronnen met eigen ogen konden aanschouwen, natekenen, kopiëren en imiteren. Dat veel Vlaamse kunstenaars tijdens die reizen Rome aandedden, wordt onder meer bevestigd door het grote

aantal graffiti van Vlamingen op de muren en gewelven van de *Domus Aurea*<sup>86</sup>. Italiaanse kunstenaars en ambachtslieden op hun beurt kwamen in onze contreien leven en werken. Het kosmopolitische Antwerpen was immers vanaf het einde van de 15de eeuw een grote aantrekkingspool. Ze brachten modellen, ideeën, technische verworvenheden en de stijl van hun land mee naar het noorden.

Ook niet onbelangrijk was het fenomeen van de Italiaanse majolicabakkers<sup>87</sup>, van wie er in het begin van de 16de eeuw enkele in Antwerpen gesignaleerd zijn, niet als reizigers maar als permanente immigranten met bloeiende ateliers. Omdat ze al zeer snel hun namen vervlaamsten, zou men geneigd zijn hun Italiaanse afkomst te vergeten: Guido da Savino uit Castel Durante bij Urbino (Guido Andries) vestigde zich al in 1508 in Antwerpen. Enkele jaren later volgden Janne Maria da Capua uit Piemonte en Giovanni Francesco da Brescia (Jan Frans)<sup>88</sup>. Guido di Savino alias Guido Andries tekende voor de vloer (1532-1533) van de abdij van Herkenrode, uitgevoerd in zijn atelier *Den Salm* aan de *Cammerstrate*<sup>89</sup>, dat het belangrijkste atelier was van het begin van de 16de eeuw in Antwerpen. Die bestelling van de ondernemende abdis Mechtilde de Lexhy was bestemd voor het grote koor van de abdij<sup>90</sup>. Een gelijkaardige vloer is nog *in situ*



FIG. 51 Plafondversiering van de *Domus Aurea*, het paleis van keizer Nero in Rome, herontdekt rond 1480.  
*Ceiling painting from the Domus Aurea, the palace of Emperor Nero in Rome, rediscovered around 1480.*

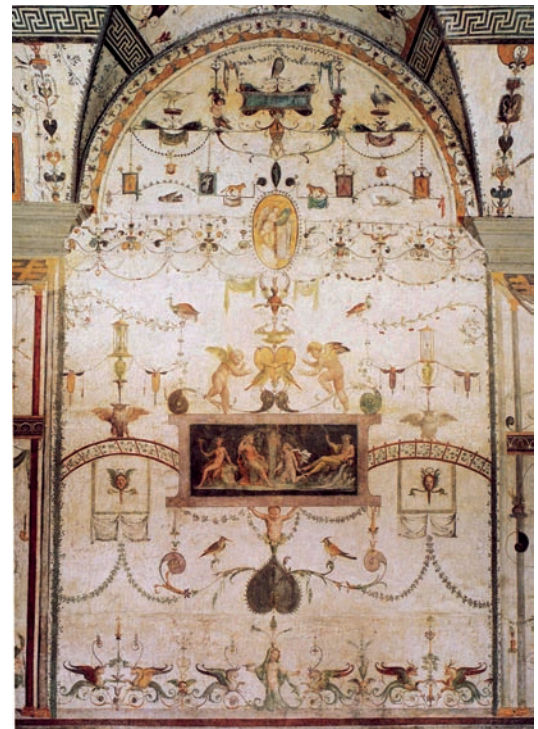


FIG. 52 Bijna letterlijke omzetting van de beschrijving van de *Domus Aurea* in de Loggetta (1519) van het Vaticaan, door Raphael en Giovanni da Udine.  
*An almost identical copy of the painting from the Domus Aurea in the Loggetta (1519) of the Vatican, by Raphael and Giovanni da Udine.*

84 Morel 1997, 24-25, 68-70, 98; Gruber 1993, 222-224.

85 Morel 1997, 6-7; Segala & Sciortino 1999; Zamperini 2007, 130-131.

86 Dacos 1967, 145-175.

87 Dumortier 2002, 238: interessant om te vermelden is dat Jan Crans in 1553 een huis verkoopt aan een van deze Italiaanse majolicabakkers, François Frans en diens echtgenote Anna van Dueren: *het huis Den Olifant in de Langhenyeustrate in*

*Antwerpen.*

88 Dumortier 2002, 227, 233 en 240.

89 Dumortier 1987; Nicaise 1935, 93-104 en 117-127.

90 Dumortier 2002, 20-22.



**FIG. 53** a: guirlande met gestrikte linten door Giovanni da Udine in de Loggia (1520) van het Vaticaan. b: detail van de Antwerpse guirlande rond de medaillons met de wapenschilden.

c: garland with ribbons tied in a bow around the medallions in the Loggia (1520) of the Vatican, painted by Giovanni da Udine. b: detail of the Antwerp garland around the medallions with the coats of arms.



bewaard in het Hof van Rameyen in Gestel<sup>91</sup>, waarvan sommige motieven geïnspireerd zijn door afbeeldingen uit de *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) van Francesco Colonna. Op de majolicategelfloer met het wapen van de Castracani, vervaardigd in Deruta of Urbino circa 1560<sup>92</sup>, vinden we talrijke groteskenmotieven uit de *Domus Aurea*-versiering terug: fantastische dieren en planten, trofeeën en arabesken.

Zonder zo ver te gaan om een rechtstreekse invloed van hun productie op de muurschilderingen te willen aanwijzen, gebruikten ze waarschijnlijk wel gemeenschappelijke 'bronnen' en/of hadden ze ongetwijfeld modellen (boeken) en gravures met zich meegebracht. Hun beeldentaal was in elk geval dezelfde: ze maakten gretig gebruik van de motieven die Rafael, na het zien van de *Domus Aurea*, in de *Loggia* en de *Loggetta* van het Vaticaan schilderde<sup>93</sup>.

Naast die rechtstreekse invloed door de kunstenaars zelf, was er ook de onrechtstreekse beïnvloeding door modellen, model-

lenboeken, gravures en de drukkunst in het algemeen<sup>94</sup>. Philippe Morel benadrukt de rol van de gravures met grotesken, die in Italië vooral vervaardigd werden tussen 1490 en 1520. Die productie was van het grootste belang voor de landen ten noorden van de Alpen, omdat ze de snelle verspreiding van de motieven bevorderden, ook voor die kunstenaars die geen reizen naar Italië ondernamen en dus geen rechtstreekse toegang hadden tot de originele geschilderde ensembles. De 12 gravures met grotesken van Zoan Andrea uit 1505, werkzaam aan het hof van Padova, gelden als de vroegste publicaties van het genre. Hun invloed is aanwijsbaar tot in 1540, bijvoorbeeld aan het Franse hof. Giovanni Antonio da Brescia publiceerde groteskengravures tussen 1507 en 1509. Nicoletto da Modena gaf in ongeveer dezelfde periode, tussen 1500 en 1512, een reeks gravures uit. Dat die laatste de *Domus Aurea* zelf bezocht, weten we uit het graffito met zijn naam op de muren ervan. Hij werd vooral veel gekopieerd in Frankrijk en Duitsland<sup>95</sup>.

91 Dumortier 2002, 17; Dumortier 2003, 1-31.

92 Deze vloer (inv.nr. 3656) wordt bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunt en Geschiedenis in

Brussel.

93 Dumortier 1987; Caignie 1995; Laurent 1922.

94 Dacos 1969 en mondelinge mededeling;

Thornton 1991, 326-328.

95 Dacos 1967.



**FIG. 54** Frontispice van 1542 voor de Franse vertaling van Serlio's *Quarto Libro*.  
Front page of the French translation of Serlio's *Quarto Libro* from 1542.



**FIG. 55** Detail van de renaissanceschildering (midden 16de eeuw) in het pand Den Keyser aan de Grote Markt 36 in Antwerpen.  
Detail of the renaissance painting in the house Den Keyser (mid 16th century), Grote Markt 36 in Antwerp.

De rol van de buitenlandse koopliedenaties is in deze context zeker belangrijk<sup>96</sup>. De Antwerpse muur- en gewelfschilderingen werden volledig gefinancierd door de Spaanse natie. De Italiaanse en de Spaanse naties stonden gezamenlijk in voor de bouw van de vergankelijke 'architectuur' voor de Blijde Inkomsten, onder andere ter gelegenheid van de Blijde Inkomst van de latere keizer Karel V in Brugge in 1515. Hierop zijn al overvloedig kandelaberachtige constructies en grotesken te zien<sup>97</sup>.

Ook via wandtapijntwerpen vonden de grotesken hun weg naar Vlaanderen, omdat veel kartons in Italië vervaardigd werden om in Brussel te worden geweven. Tommaso Vincidor, een leerling van Rafael, reisde in 1520 naar de Nederlanden voor de supervisie van de tapijtenreeks voor paus Leo X die in Brussel moest geweven worden naar kartons van de grote meester<sup>98</sup>. Deze Tommaso was in 1517 betrokken bij de beschildering van de *Loggetta* en de *Loggia* van het Vaticaan, een van de vroegste ensembles in groteskenstijl. Ook voor de tapijtkunst geldt dat de grotesken zich vooral in de randversieringen en de boorden bevinden.

Aanvankelijk verschenen, min of meer schuchter en op dezelfde wijze als in Italië, de grotesken in randversieringen, op pilasters, op delen van de omringende architectuur. Italianiserende motieven doken sporadisch op in de paneelschilderingen van de Antwerpse maniëristen (1515-1535), die echter voor hun composities grotendeels schatplichtig blijven aan de 15de eeuwse inheemse modellen<sup>99</sup>. Ze inspireerden zich ook eerder op de decoratieve motieven zoals die in de vroege renaissance werden gebruikt, en minder op de Romeinse hoge renaissance, waarbij de grotesken hoogtij vierden<sup>100</sup>. Jan Mone gebruikt ze voor de omkadering van zijn medaillons op het albaste retabel dat oorspronkelijk het hoofdaltaar was van de Sint-Martinuskerk in Halle<sup>101</sup>. Een vroeg voorbeeld in de architectuur zijn de pilasters met kandelabermotieven op de benedenpui van het stadhuis van Zoutleeuw (circa 1538)<sup>102</sup>. Schuchter gebruik van grotesken op pilasters is aanwijsbaar op de muurschilderingen (1507-1515) in het Hof van Busleyden in Mechelen<sup>103</sup>, die toegeschreven worden aan Jan van Roome<sup>104</sup>. Quinten Metsys versierde rond 1520 zijn (verdwenen) woning met grisailleschilderingen die de Italiaanse vormentaal

<sup>96</sup> De Jonge 2002, 35.

<sup>97</sup> Idem

<sup>98</sup> Dacos 1995, 16.

<sup>99</sup> Goddard 2007.

<sup>100</sup> Tijs 1999, 14-17.

<sup>101</sup> Tijs 1999, 42-43.

<sup>102</sup> Tijs 1999, 24-25.

<sup>103</sup> Het Hof van Busleyden, nu Stedelijk Museum, is gelegen aan de Frederik de Merodestraat 65-67.

<sup>104</sup> Proefrestauratie heeft uitgewezen dat er onder

de overschilderingen nog vrij veel origineel materiaal aanwezig is, zij het fragmentair. De restauratie zou binnenkort starten. Het is dus nog te vroeg om verregaande vergelijkingen of conclusies over dit ensemble te brengen.



al gretig aanwendden: festoenen, cartouches en grottesken<sup>105</sup>. Ook in de glaskunst van die periode zijn talrijke grotteskenmotieven aanwijsbaar.

Als vroegste verschijning van grottesken in de Nederlanden gold lange tijd het frontispice van Cornelis Bos voor de Franse vertaling van Serlio's *Quarto libro* uit 1545 door Pieter Coecke van Aelst (fig. 54)<sup>106</sup>. Toen was de grotteskenstijl al vrij ingeburgerd en begon te evolueren naar de typische band- en rolwerkstijl, de noordelijke interpretatie van de Italiaanse grotteskenstijl. Uit het ruime gamma van mogelijke motieven toonden de kunstenaars een voorliefde voor maskers, obeliskken, kariatiden en hermen, korven en vruchtenguirlandes, dit alles gevangen in een claustrofobische compositie van ijzerrolwerk waaruit de figuren tevergeefs trachten te ontsnappen<sup>107</sup>. Belangrijkste kunstenaars van die noordelijke variant waren Cornelis Floris de Vriendt en Hans Vredeman de Vries. Een mooi voorbeeld van die stijl in de muurschilderkunst zijn de bewaarde fragmenten van de interieurschilderingen uit het midden van de 16de eeuw in het pand *den Keyser* aan de Grote Markt 36 in Antwerpen (fig. 55)<sup>108</sup>.

Tussen 1540 en 1550 was die typisch noordelijke variant van de grotteskenstijl volledig ingeburgerd. Hij komt dan op de meest diverse kunstwerken voor: majolica, gedrukte boeken, glasramen, wandtapijten, en ook op de efemere architectuur van de triomfbogen voor de Blijde Inkomsten<sup>109</sup>.

Hans Vredeman de Vries en Gillis Mostaert situeerden een voorstelling van Christus in het huis van Maria en Martha uit 1566<sup>110</sup> in een typische 'mooie' kamer die volledig met grottesken versierd is: muurschilderingen, stucwerk, plafond, glasramen, meubelstukken, schouw. De mode bleef bestaan tot begin 17de eeuw: Frans Francken II schilderde in 1620 een interieurafbeelding van het salon van Rubens<sup>111</sup>. De lambriseringen van die elegante woning waren versierd met grote grotteskenmotieven op goudleerbehang<sup>112</sup>.

### 7.3.4 De grotteskenschilderingen van Jan Crans

Wat is er nu specifiek aan die grotteskenschilderingen van de Lofkapel? De grottesken worden, wellicht voor de eerste maal in de monumentale schilderkunst hier te lande, gebruikt als hoofdonderwerp van een muurschildering. Naast de wapenschilden vullen de grottesken de volledige beschilderde ruimte van de gewelfvlakken. Ook opvallend is dat de grottesken zich helemaal niet inpassen in de voor onze streken zo typische band- en rolwerkstijl, die vooral vanaf 1540 aanwijsbaar is. En ten slotte onderscheiden de composities van Jan Crans zich door het feit dat ze, zoals voordien in de Nederlanden en dan meer specifiek in de werken van de Antwerpse maniëristen, geen vermenging tonen van renaissance-motieven met traditionele laatmiddeleeuwse motieven. Jan

Crans schilderde hier reeds in 1537 een resoluut renaissancestijl creatie. Hier is sprake van een echte stijlbreuk, die wellicht moet gezien worden in de wil van de belangrijke broederschap om mee te gaan met de 'nieuwe' stijl of 'antieke stijl', dus de Italiaanse renaissancestijl. Alleen de tegenoverliggende en concurrerende belangrijke broederschap van de Venerabel koesterde dezelfde ambities en liet ook in haar kapel een renaissance-schildering met deugden in nissen en grottesken uitvoeren.

Beïnvloeding door gedrukte modellen (gravures) is aannemelijk, ook al omdat de schilderijstijl van de grottesken door het ontbreken van kleur (goud en grisailles) en door de typische arceringen aan drukkunst refereren. Gravures lijken dus de meest waarschijnlijke en de meest rechtstreekse weg. Dat Italiaanse gravures al circa 1520 in Antwerpen circuleerden is geweten. De stijl en de geest van de kathedraalschilderingen refereren aan de grotteskengravures van Giovanni Antonio da Brescia, Zoan Andrea en Nicoletto da Modena<sup>113</sup>, de kandelabers met grottesken van de decoratieve panelen van Zoan Andrea, en de maskers en rankwerkmotieven van Giovanni Antonio da Brescia, actief in Rome tussen 1509 en 1517. De gravures of modellen waarop die Antwerpse schilderingen rechtstreeks teruggaan, werden vooralsnog niet gevonden.

### 7.4 Natuurhistorisch onderzoek en plantensymboliek

Het thema van de hoorn des overvloeds is afkomstig uit de Griekse mythologie: het zou de hoorn zijn van de geit Amalthea, die Zeus gezoogd zou hebben. Het is een motief dat zowel in profane als in religieuze context voorkomt. Het is ook een mariaal symbool: het stelt de overvloed van genade voor die door de voorspraak van de H. Maagd kan verkregen worden. Op de smalle gewelfvlakken van de zesde travee is die hoorn des overvloeds gevuld met granaatappelen, aren van graan en verschillende soorten noten: okkernoten en hazelnoten (fig. 56). Soms is er ook een meloen bij (fig. 57a). De krans rond het wapenschild van het markgraafschap Antwerpen op het muurvlak vertoont een krans van rozen zonder doornen. Bij de kandelaberopstellingen op de grote gewelfvlakken zijn wellicht vijgen afgebeeld. De lelievazen onderaan de gewelfvlakken zijn gevuld met de zogenaamde Marialelies. Als uitlopers van plantenranken kan wellicht de bloem van een juffertje-in-'t-groen herkend worden (fig. 57b).

De in onze ogen vrij exotische vruchtensoorten werden nochtans in die periode al grootschalig ingevoerd, zoals Guicciardini beeldrijkelijk beschrijft: "Uit Spanje importeren wij .... Allerlei soorten vers en gedroogd fruit zoals sinaasappels, citroenen, granaatappels, olijven, kappers, dadels, vijgen, ... die hier allemaal zeer gewild zijn."<sup>114</sup>

<sup>105</sup> De Clercq en Maclot 1996.

<sup>106</sup> Heddicke 1913, 296-300; Ten Holter-Andriessen 1990, 36; Zamperini 2007, 184; De Jonge 2004, 264-165; het jaartal 1542 werd naar voren geschoven omdat Cornelis Bos toen de opdracht kreeg van Pieter Coecke voor de verkoop van een groot aantal boeken van Serlio. Het frontispice met grottesken van de Franse vertaling van het vierde boek van Serlio werd lang aan Pieter Coecke zelf toegeschreven. Krista De Jonge schrijft het frontispice toe aan Cornelis Bos of Cornelis Willem Claussonne, afkomstig van 's Hertogenbosch en werkzaam in

Antwerpen tussen 1540 en 1544. In 1544 trad Cornelis Bos toe tot de sekte der Loisten of *Antwerpsche Libertijnen*. Hun fanatieke leider Eloy Pruystinck werd veroordeeld en publiekelijk verbrand. Ook Cornelis Bos en de twee zonen van Quinten Matsys, Jan en Cornelis, werden veroordeeld *in absentia* maar ze konden Antwerpen tijdig ontvluchten. Het afwerken van de opdracht voor Pieter Coecke moet op dit tijdstip zeker al voltooid zijn.

<sup>107</sup> Tijs 1999, 38.

<sup>108</sup> Maclot 1987; Buyle 1998. Deze geschilderde decoratie werd ontdekt tijdens een onderzoek van

Petra Maclot en vervolgens blootgelegd en behandeld door de conservatieploeg, die toen werkte binnen de afdeling Monumenten en Landschappen.

<sup>109</sup> Schéle 1965, fig. 30 tot 37.

<sup>110</sup> Bewaard in de Royal Collection van Hampton Court Palace.

<sup>111</sup> Bewaard in het Nationalmuseum van Stockholm.

<sup>112</sup> Gruber 1993, 244.

<sup>113</sup> Hind 1963, passim.

<sup>114</sup> Guicciardini 1987, 82.

**FIG. 56** Hoorn des overvloeds met granaatappels, okkernoten, hazelnoten en aren van graan.  
*Cornucopia (horn of plenty) with pomegranates, walnuts, hazelnuts and ears of grain.*



**FIG. 57** a: hier zijn naast de granaatappels ook meloenen afgebeeld. b: wellicht te identificeren als het juffertje-in-'t-groen, een symbolische Mariaplant.  
*a: not only pomegranates, but also melons are represented here. b: possibly identifiable as love-in-a-mist, a plant symbolic of the virgin Mary.*



De veelvuldige aanwezigheid op die voorstellingen van de granaatappel hoeft niet te verbazen: vanaf de 15de eeuw komt die vrucht voor op Mariavorstellingen, vooral in de mediterrane wereld waar de vruchten groeien, maar ook in de kunst ten noorden van de Alpen. Meestal wordt de granaatappel, zoals ook hier, afgebeeld met een geopende vrucht, waarvan de vele 'rode' kernen zichtbaar zijn<sup>115</sup>. Granaatappels worden vaak in combinatie met andere vruchten in guirlandes en composities verwerkt. Ook in de profane iconografie geldt de granaatappel als een symbool van de deugd, bijvoorbeeld bij een geportretteerde die een granaatappel in de hand houdt.

Rozen zijn bij uitstek Mariasymbolen. Hier voorgesteld op het muurvlak rond het wapen van Antwerpen is de roos zonder doornen, bij uitstek het zinnebeeld van Maria als zijnde niet beladen met de erfzonde. De witte roos is het symbool van Maria's reinheid<sup>116</sup>: de rozen zijn thans overschilderd in oker, maar in oorsprong waren ze zilver/wit. Maria wordt geassocieerd met de vrouw Sulamith in het Hooglied, die er wordt geprezen als de roos van Jericho, de roos zonder doornen die, hoewel verdroogd, opnieuw zal bloeien<sup>117</sup>.

De witte madonnaaliele als attribuut bij de Boodschap vanaf de 14de eeuw is alom bekend als symbool van de reinheid en onschuld van Maria<sup>118</sup>. Dit motief komt veelvuldig voor op die beschildering. Op de centrale gewelfsleutel is overigens een fel beschadigde Boodschap gesculpteerd, waar naast de madonna eveneens een lelievaas staat.



FIG. 58 Het wapen met de Spaanse bezittingen van keizer Karel V, geplaatst op de dubbelkoppige adelaar.

*The coat of arms with the Spanish possessions of Emperor Charles V, placed on a double-headed eagle.*

De wingerdranken, zoals ze bijvoorbeeld het schild met de dubbele adelaar en het schild van Burgos op de muurvlakken omkransen, zijn daarentegen eerder eucharistische symbolen, die verwijzen naar de passie van Christus<sup>119</sup>. De wijnrank is voor vele oude culturen een symbolisch geladen plant, maar krijgt in de christelijke kunst een specifieke symboliek toegewezen als symbool van Christus: "Ik ben de wijnstok, gij zijt de ranken".

## 7.5 Heraldisch onderzoek

De hiernavolgende heraldische identificatie en beschrijving (fig. 23 en 24) zijn opgemaakt door Jean-Jacques van Ormelingen, lid van de Vlaamse Heraldische Raad. Details die niet goed zichtbaar zijn, worden tussen vierkante haakjes vermeld.

1. Stad Antwerpen: in keel een burcht met drie geopende, gekanteelde torens van zilver, verlicht [en gemetseld] van sabel, de middelste toren in het schildhoofd vergezeld rechts van een schuin geplaatste rechterhand en links van een links schuin geplaatste linkerhand, beide van zilver.

2. Rijksadelaar: wapen van keizer Karel V

In goud een dubbelkoppige adelaar van sabel [gebekt, getongd en geklauwd van keel]. Het schild getopt met de kroon van keizer van het Heilig Roomse Rijk en omringd met de keten van de Orde van het Gulden Vlies.

3. Spanje (variante 1): wapen van keizer Karel V als koning van Spanje. Het wapen combineert de wapens van de Spaanse bezittingen: Castilië (= kasteel), León (= leeuw), Aragón (= palen), Sicilië (= palen en adelaars), Granada (= granaatappel).

Gevierendeeld 1. en 4. nogmaals gevierendeeld a. en d. in keel een burcht van goud, geopend van lazuur; b. en c. in zilver een leeuw [van keel, gekroond, getongd en geklauwd van goud]; 2. en 3. gedeeld a. in goud vier palen van keel; b. schuin gevierendeeld boven en onder in goud vier palen van keel; links en rechts in zilver [een adelaar van sabel]; de punt geënt in zilver een granaatappel [van keel, gebladerd en gestengeld van sinopel]. Het schild getopt met een kroon met vijf fleurons.

4. Koninkrijk Spanje (variante 2): identisch met variante 1, maar hier is het schild geplaatst op een [dubbelkoppige] adelaar van sabel (fig. 58).

5. Koninkrijk Spanje (variante 3): enkel het kwartier 1 uit variante 1, d.w.z. de gevierendeelde wapens van Castilië en León. Het schild getopt met een kroon met vijf fleurons.

6. Stad Burgos (variante 1): in sinopel een gebaarde mannenbuste van natuurlijke kleur, gekroond van goud en gekleed met een mantel van keel waarop drie burchten van goud, geopend van sinopel. Het schild getopt met een kroon met vijf fleurons (fig. 59).

7. Stad Burgos (variante 2): identisch met variante 1 maar zonder de kroon op het schild.

115 Schmidt 2000, 62-63; Hall 1979, 249.

116 Klinckaert 2002, 52-53.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*.

119 Schmidt 2000, 45; Quiñones 1995, 229-252.

Het wapen van Antwerpen (1) en dat van keizer Karel (2) met de rijksadelaar komen slechts eenmaal voor: op het muurvlak rechts van het glasraam in de vijfde travee. Mogelijk, en zelfs waarschijnlijk, was die versiering oorspronkelijk links van het raam herhaald, conform aan de symmetrische opstelling in de zesde travee. Het wapen van Antwerpen draagt het jaartal 1551 op het vlagje op de burcht. Het werd dus later geschilderd dan de rest van de heraldische voorstelling, die van 1537 dateert.

Het schild van Spanje in de eerste variant (3) bevindt zich op een geprivilegieerde plaats en komt tweemaal voor op het gewelf in de zesde travee. Het wapen van Burgos (6) neemt de twee andere gewelfvlakken in.

Nummer 4, nogmaals Spanje maar in de tweede variant, komt tweemaal voor op het muurvlak van de zesde travee. Nummer 5, alleen het kwartier met Castilië en Léon, komt tweemaal voor op het muurvlak van de zesde travee. Nummer 7, het schild van Burgos zonder kroon, komt tweemaal voor op het muurvlak van de zesde travee.

Deze heraldische opstelling en de keuze van de wapens heeft alles te maken met de financier van die muur- en gewelfschilderingen, namelijk de Spaanse natie. Het is tevens een eresaluut aan hun vorst Karel V, met de nadruk op diens Spaanse bezittingen.

## 7.6 Meester Jan Crans, de grote onbekende of toch niet (meer)?

De naam van Jan Crans wordt vermeld in de lijsten van de Antwerpse Sint-Lucasgilde. Hij komt ook herhaaldelijk voor in de archieven, die bestudeerd zijn door de diensten van het provinciebestuur en waarvan de resultaten verwerkt zijn in de lijvige inventaris van de kathedraal<sup>120</sup>.

Er zijn geen gegevens over zijn geboortedatum en opleiding. Eerste bekende vermelding van Jan Crans de schilder is in 1523, wanneer hij vrijmeester wordt van de Antwerpse Sint-Lucasgilde: *In 't jaer Ons Heeren m ccccc ende xxij waren Dekens ende Regerders van Sinte Lucas gulde, Jan van Honssim ende Heynderick van Wueluwe. Dit syn de vrymeesters die sy ontfanghen hebben. ... Jan Cransse, scildere*<sup>121</sup>. In 1535 wordt hij deken van die achtenswaardige vereniging: *Als men screef XVc en XXXV waeren Dekens ende Regerders van Sinte Lucas gulde, Jan Crans en Eduwaert Buyst*<sup>122</sup>.

Van Jan Crans zijn tot nu toe alleen werken bekend voor de Antwerpse kathedraal. Zijn oudst bekende, gedateerde maar niet gesigneerde werk zijn de muur- en gewelfschilderingen voor de kapel van Onze-Lieve-Vrouw-Lof in de kathedraal van Antwerpen<sup>123</sup>.

Eén jaar later wordt *meester Jan Crans scilder* genoemd als uitvoerder van de gewelfschilderingen met de emblemen van de *meerseniers*<sup>124</sup>, in de derde travee van de eerste zuidelijke zijbeuk (fig. 60). De rekeningen van het ambacht vermelden de betaling in 1538<sup>125</sup>, dus één jaar nadat hij voor de Onze-Lieve-Vrouw-Lofbroederschap werkte. Ook die schildering bevat grotesken, bestaande uit blad- en rankwerk. In de vier medaillons dragen engeltjes een weegschaal, het embleem van de *meerseniers*. Die gilde was de rijkste van Antwerpen en groepeerde verschillende



FIG. 59 Burgos voorgesteld als een gekroonde en gebaarde man met een kleeid waarop drie burchten staan.

*Burgos represented as a crowned and bearded man with three castles on his gown.*

ambachten van kooplieden en handwerklieden die te maken hadden met kleinhandel en kleinproductie zoals de hoedenmakers, tingeters, kruideniers, drogisten, zijdeverkopers, apothekers e.a.<sup>126</sup>. Omdat de schildering nog niet gerestaureerd en nog gedeeltelijk met kalklagen bedekt is, zijn verdergaande vergelijkingen moeilijk.

We vermelden ook de toeschrijving aan Jan Crans van nog twee andere gewelfschilderingen, ditmaal zonder archivalische staving maar uitsluitend op stilistische gronden: die van de brouwers in de tweede travee van de uiterst noordelijke zijbeuk<sup>127</sup> en die van de bakkers en de maalders in de vierde travee van de eerste zuidelijke zijbeuk<sup>128</sup>. Die twee schilderingen zijn evenmin reeds gerestaureerd en dus nog bedekt met diverse kalklagen. Eens sluitende toeschrijving kan pas na restauratie bevestigd worden. Het is wel opvallend dat de schildering van de brouwers qua opbouw met brede kandelabermotieven veel gelijkenis vertoont met die van Onze-Lieve-Vrouw-Lof.

<sup>120</sup> Grieten & Bungeneers 1996.

<sup>121</sup> Rombouts & Van Lerijs 1961, 101-102.

<sup>122</sup> Rombouts & Van Lerijs 1961, 123.

<sup>123</sup> Grieten & Bungeneers 1996, 235, nr. 685.

<sup>124</sup> Aerts & Van Langendonck 1989, 42; Grieten & Bungeneers 1996, 235-23, nr. 686.

<sup>125</sup> Grieten & Bungeneers 1996, 235-236, nr. 686.

<sup>126</sup> Voet 1973, 281.

<sup>127</sup> Grieten & Bungeneers 1996, 236, nr. 687.

<sup>128</sup> Grieten & Bungeneers 1996, 236, nr. 688.



**FIG. 60** De kathedraalarchieven duiden Jan Crans ook aan als schilder van deze schildering van de gilde van de *meerse-niers* (nog niet gerestaureerd).  
The Cathedral archives also name Jan Crans as the painter of this painting of the merchants' guild (not yet restored).

In datzelfde jaar 1538 kreeg Crans een opdracht als stoffeerder/vergulder van de binnen- en buitenluiken van het retabel van de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel<sup>129</sup>: *betaelt meester Jan Crans schilder van sijnen aerbeijt met syn cnechts vande tabernakel te vergulden met de binnen duerren vand(e)n tafelen £ Xi β - d*<sup>130</sup>; *betaelt den selven (=Jan Crans) van dat hy de buijte(n) dueeren v(er)gult heeft mette sieragien ende metter verwen £ ii β Xiii d V*<sup>131</sup>. Voor het uitvoeren van die opdracht lijkt de broederschap het goudblad zelf aangekocht te hebben: *betaelt Remeens de meijere goutsleeghere van 96 hondert gouts cost iiii β ii d het hondert facit £ XX β - d*<sup>132</sup>. Ook het epitaaf aan de voet van voornoemd verdwenen retabel mocht hij vergulden<sup>133</sup>. Hiervoor leverde hij zelf het goud, aangezien er in de kerkrekeningen een terugbetaling genoteerd werd: *betaelt Jan Craens voer Ic gouts ghebesicht aende epitafie β iiii d iiii*<sup>134</sup>.

<sup>129</sup> Grieten & Bungeneers 1996, 356.

<sup>130</sup> KAA, 1537, f° 76.

<sup>131</sup> KAA, 1538, f° 76 v°.

<sup>132</sup> KAA, 1538, f° 77

<sup>133</sup> Grieten & Bungeneers 1996, 115.

<sup>134</sup> KAA, 1538, f° 77.

<sup>135</sup> KAA, 1538, f° 77.

<sup>136</sup> Grieten & Bungeneers 1996, 448-449.

<sup>137</sup> Grieten & Bungeneers 1996, 28.

Uit de archieven leren we ook dat hij (minstens) één dienaar had, hetgeen toch op een zekere welstand wijst: *betaelt den dienaar van Jan Crans voer een paer cousen het welke hem beloft was β vii*<sup>135</sup>.

In 1540 stoffeerde hij de apostelbeelden Johannes en Philipus, die gemaakt werden na het verloren gaan van de oorspronkelijke apostelenreeks bij de brand van 1533. Drie jaar later wordt ook nog het beeld van Simon aan hem toegewezen voor stoffering<sup>136</sup>. In 1545 schildert Jan Crans een antependium voor de Onze-Lieve-Vrouw-Lofkapel<sup>137</sup>. Een grootschalig en vermoeiend werk wordt hem toegewezen in 1548, wanneer hij de beelden van een calvariegroep op de koorbalk mocht polychromeren, die door Anthonis van Breda waren gesneden<sup>138</sup>. Hij kreeg zelfs een speciale premie voor de genoemde moeilijkheidsgraad, wat waarschijnlijk inhoudt dat de beelden al hoog op de balk opgesteld stonden: *Item, op ten sesten dach mey, anno xlviii gerekent met meester Jan Crans, scildere, in presentie van de kerckmeesters, aengaende (de) stofferinge van den cruyce metten beelden (van den God, Mariebelde ende St-Jan, en de twee schaekers, gemaekt door Anthonis van Breda) ende haren toebehoirten, 'd welck meester Jan overgaffeen rekening van diversche dachuren van den gesellen ende van alderhande coleuren ende reetscap; bedragen die somme van xlv β x sc. Xv den. ; Item, den selven voer hondert ende xxxix dagen, die hy selve (daer) aan gewrocht heeft, ende voer syn moet, pyne ende arbeyt ende ondinantien betaelt hondert gulden, compt xxv β. ; Item, betaelt meester Jan Crans van den balck te scilderen met haer toebehoirten, ende van den twee Veronica te maken, ende van vele andere cleyen reparatien, die somme van vj β xv sc. Iij den.*

Op een niet nader bepaald tijdstip werd hem nog gevraagd om twee vanen (vaandels) te schilderen voor het koor en een schilderij met de Voetwassing van Christus voor de Venerabelkapel<sup>139</sup>: *Item, den selven, van twee wanen in den choor ende van de dobbel Bootschap ende Salvator, boven in den choor hangende te maken, betaelt vj β v sc.*

Van werkopdrachten voor andere opdrachtgevers buiten de kathedraal is niets geweten, evenmin als van de sterfdatum van meester Jan Crans de schilder.

## 8 Lacunes in het onderzoek en aanzetten tot verder onderzoek

- geen contract teruggevonden tussen Jan Crans en de broederschap.
- onopgeloste of weinig bestudeerde schildertechnische 'raadsels': gebruik van tinfoolie als drager enerzijds en als 'kleur' anderzijds, verguldingsmethodes, gebruik van sjablonen.
- er zijn lacunes in onze kennis van het leven van Jan Crans: geboortedatum, opleiding, gesigeneerde werken, sterfdatum?
- de andere schildering van Jan Crans en de twee schilderijen die aan hem worden toegeschreven, zijn nog niet gerestaureerd en dus moeilijk leesbaar.
- er bestaan weinig volledige publicaties over restauraties van muurschilderingen.

<sup>138</sup> Voet 1973, 102, voetnoot 1: Rekening van O.-L.-Vrouwewerk van 1547-1548; Grieten & Bungeneers 1996, 448-449.

<sup>139</sup> Grieten & Bungeneers 1996, 498 en 358.

- weinig vergelijkingsmateriaal van schilderijen uit dezelfde periode en invloedssfeer (beginnende renaissance), veel schilderijen verdwenen omdat ze organisch verbonden zijn met gebouwen en er veel vernield is tijdens restauraties van gebouwen in 19de en 20ste eeuw.
- we weten heel weinig over de onderdelen in grisailleschildering waarvan zeer veel, en op sommige gewelfvlakken bijna alles verdwenen is.
- de verspreiding van Italiaanse modellen en gravures kan nog verder onderzocht worden, alsook de eventuele invloeden van bepaalde personen (kunstenaars, prentenhandelaars ...).

## 9 Besluiten

Onderzoek van muurschilderingen in Vlaanderen en in België staat, vergeleken met bijvoorbeeld het onderzoek van de paneelschilderkunst of de retabelkunst van de 15de en 16de eeuw, nog in de kinderschoenen. De publicaties zijn te zeldzaam, en als ze er al zijn wordt vaak maar een deelaspect belicht en onderzocht. Veel belangrijke restauraties van muurschilderingen zijn (nog) niet gepubliceerd. De enige uitgebreid gepubliceerde restauratie uit de tweede helft van de 20ste eeuw is die van de muurschilderingen in de kerk van Sint-Huibrechts-Hern, geschreven door Michel Savko (ΚΙΚ), een voorbeeldpublicatie voor die periode<sup>140</sup>.

De pilootwerven van de conservatieploeg van het VIOE (voorheen bij de Afdeling Monumenten en Landschappen) werden tot nu toe vooral gepubliceerd in *M&L*<sup>141</sup>.

Het onderzoek van de muur- en gewelfschilderingen van Onze-Lieve-Vrouw-Lof is interdisciplinair in de brede zin van het woord: muur- en gewelfschilderingen werden bekeken vanuit de meest diverse invalshoeken, mede gebruik makend van de competenties die in en ook buiten het VIOE aanwezig zijn. Hierna worden in het kort de onderzoeksresultaten vanuit de diverse oogpunten samengevat.

### Materialen

Het is interessant om te weten op welke manier de schilder aan zijn materialen geraakt, wie de aankopen verricht, welke de prijs ervan was en waar hij zijn aankopen doet. De resultaten van het onderzoek bevestigen de stelling dat de opdrachtgever meestal instond voor de aankoop van het dure materiaal, in dit geval het goudblad. Uit het archivalisch onderzoek leren we zelfs de namen van de leveranciers, hun adres en de prijs van de producten. Aankopen van azuriet en vermiljoen, toch behoorlijk dure pigmenten, komen niet in de broederschaparchieven voor, evenmin als het tinfoelie. We kunnen hier wellicht uit besluiten dat Jan Crans ze zelf kocht.

### De schilder

Wie aanvankelijk een grote onbekende leek, kreeg tijdens de loop van het onderzoek toch ergens een gezicht. Jan Crans werd vrijmeester in 1523 en deken van de Sint-Lucasgilde in 1535, dus twee jaar vóór hij die belangrijke opdracht kreeg. Hij was behoorlijk welgesteld en kreeg een omvangrijke vergoeding voor zijn werk aan de muur- en gewelfschilderingen in de Lofkapel. Hij was eigenaar van huizen met personeel en van een atelier met gezellen.

Hij was werkzaam als muurschilder, stoffeerder, vergulder en schilder van schilderijen. Ten slotte kunnen we deduceren dan Jan Crans de nieuwe schildersstijl *a l'antica* en de Italiaanse prototypes kende, wellicht via gravures of modellen.

### Natuurhistorie

De identificatie van de voorgestelde vruchten gaf enkele indicaties over de leefstijl en de eetgewoontes van de geboorte Antwerpenaar en over de bloeiende handel met het Zuiden waaruit die producten afkomstig waren. De link van de keuze van bepaalde vruchten, planten en bloemen met de Mariasymboliek, die zich achter die schijnbaar 'profane' voorstellingen verschuilt, is evident.

### Schildertechnieken

De labanalyses, gecombineerd met visuele waarnemingen en verder onderzoek, leverden veel gegevens op over de opbouw van de lagen, het originele materiaalgebruik, de ongewone technieken voor het aanbrengen van het goud en het gebruik van technische hulpmiddelen zoals grote sjablonen voor het aanbrengen van de vergulde onderdelen en het dubbele gebruik van tinfoelie: als zilverkleur en als drager van bepaalde, wellicht op voorhand geschilderde details. Dit gediversifieerde gebruik van tinfoelie werd nog niet eerder als zodanig geïdentificeerd in de muurschilderkunst van onze streken en van die periode.

### Iconografie

Het circuleren van Italiaanse prototypes, vooral wat de renaissancegroteskenmotieven betreft, illustreert het drukke culturele verkeer tussen Italië en de noordelijke metropool. Het gaat hier dan meer specifiek over kunstwerken, gravures, modellenboeken en uiteraard ook de kunstenaars zelf die door hun reizen of door hun immigratie de wederzijdse beïnvloeding tussen noord en zuid versterken.

### Restauratiedeontologie

Dat de filosofische kant van de restauratiedeontologie en de omzetting daarvan in de praktijk anderzijds niet zo eenvoudig is, mag uit de geciteerde discussie blijken. Positief is dat het vrijwel de eerste keer was dat voorafgaandelijk en tijdens en na de werken de restauratieopties en de deontologische keuzes zo uitvoerig besproken werden met een breed professioneel forum. De charters over de restauratie, de restauratietheoretische geschriften en de algemene aanvaarde voorschriften zoals de *Professional Guidelines* van de *European Confederation of Conservators-Restorers' Organisations* (ECCO) bleven de leidraden van dit discours. Het evenwicht tussen minimale interventies en de wil tot 'presentatie' blijft een oefening op de slappe koord, omdat persoonlijke keuzes, verantwoordelijkheden en een min of meer subjectieve stellingname componenten zijn die inherent zijn aan het restauratieberoep. Die probleemstelling was overigens het thema van het Internationaal BRK-APROA Congres in 2007, georganiseerd in samenwerking met het VIOE, met als onderwerp *De mythe van de 'retour à l'origine'. Authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie*<sup>142</sup>.

<sup>140</sup> Savko (1972), 90-130.

<sup>141</sup> Buyle & Smets 1982; Buyle 1985; Buyle 1988a;

Buyle 1988b; Buyle 1990; Buyle 1995a; Buyle 1995b; Buyle 1998; Buyle 2005; Buyle 2006a; Buyle 2006b.

<sup>142</sup> Buyle in voorbereiding.

*Virtuele reconstructies*

Er werden virtuele reconstructies uitgeprobeerd, met hun beperkingen en hun mogelijkheden. Ze kunnen enerzijds dienen om bepaalde eventuele retouches uit te proberen zonder aan het kunstwerk te raken. Ze zijn anderzijds nuttig bij het onderzoek, omdat de jarenlange aanwezigheid oog in oog met een bepaald kunstwerk gegevens aanreikt die alleen een restaurateur bezit. Elke omtrek, al is het maar een schaduw of een afdruk op het pleister, biedt aanwijzingen over het oorspronkelijke uitzicht van de schildering en het zou zonde zijn om die wetenschap verloren te laten gaan en ze niet om te zetten in een zelfs voor een breed publiek begrijpbare vorm: de virtuele reconstructie. Bovendien verantwoordt dit soort reconstructies een nog grotere terughoudendheid op het kunstwerk zelf, wat het niveau van re-integratie betreft.

*Communicatiestrategie*

Folders, informatieborden in vier talen, bezoeken, lezingen, introducties, persconferentie en persteksten, publicaties op verschillende sporen voor een verschillend doelpubliek: dit vormde samen een geïntegreerde communicatiestrategie om de uitgevoerde conservatie/restauratie aan een zo breed mogelijk publiek te communiceren.

*Archivalisch onderzoek*

Bij dit onderzoek waren we in een geprivilegieerde positie wat archivalisch onderzoek betreft, omdat een aantal gegevens uit de archieven reeds gepubliceerd zijn en omdat we bovendien gebruik mochten maken van de gekopieerde archiefteksten van de diensten van de provincie en in het bijzonder van Linda Van Langendonck. Dit leverde enorm veel bruikbare gegevens op, ook over nevenactiviteiten van Jan Crans en over de werking van de broederschap.

*Lacunae in het onderzoek en (voorlopig) onopgeloste problemen*

Een onderzoek is nooit afgerond. Het was de bedoeling om over die specifieke schildering gegevens te verzamelen, zo goed mogelijk te analyseren, bepaalde conclusies te trekken en aanzetten te geven tot verder onderzoek. Het ligt voor de hand dat over de introductie van de renaissancestijl in het Noorden nog veel onderzoek moet verricht worden. Het onderzoek van de schilderingen bracht ongewone en weinig bestudeerde schildertechnieken aan het licht. Publicatie hiervan kan andere onderzoekers of restaurateurs toelaten om met die gegevens naar andere schilderingen te kijken. De schilder Jan Crans en zijn rol in de verspreiding van de renaissancekunst ten noorden van de Alpen dient verder onderzocht te worden. Deze bijdrage is tevens een oproep aan andere restaurateurs en instellingen om hun bevindingen en de resultaten van hun restauraties en hun onderzoek zo uitgebreid mogelijk te publiceren.

Om te besluiten benadrukken we nogmaals de geprivilegieerde status van de conservators-restaurateurs, die het voorrecht hebben om jarenlang oog in oog te staan met wondere creaties en uitzonderlijk vakmanschap. Het is aan hen om niet alleen te zorgen voor het voortbestaan van die kunstwerken, maar ook om die kennis en de fascinatie voor die schoonheid op anderen over te brengen.

**Dankwoord**

We willen vele mensen bedanken die ons inhoudelijk of organisatorisch hebben geholpen tijdens de restauratie en het onderzoek: eerst en vooral de collega's van het conservatieteam Els Jacobs en Philippe Schurmans die de conservatie-restauratie met veel enthousiasme uitvoerden en ook de virtuele reconstructies gerealiseerd hebben. Veel dank zijn we verschuldigd aan de kapelmeesters van de Gilde van Onze-Lieve-Vrouw-Lof, met name Georges Leclair (\*) en zijn familie voor het sponsoren van de stellingen en Jan Engels voor het drukken van de publieksfolder; de hele ploeg van Christian Devos in de kathedraal voor hun vriendelijke behulpzaamheid en interesse, en heel bijzonder Yoshimi Ishii (\*) die de Oosterse blijheid op onze stelling introduceerde; Marina Van Bos en de laboratoriummedewerkers van het KIK voor de accurate uitvoering van de analyses en de verhelderende discussies omtrent de onderzoeksresultaten; Nicole Dacos voor de info omtrent Italiaanse grotesken en gravures; Willem Aerts en Linda Van Langendonck van de provincie Antwerpen voor het grootmoedig ter beschikking stellen van het archiefonderzoek; Claire Dumortier voor de informatie over de Antwerpse majolicabakkers; Griet Steyaert voor de interessante gedachteswisseling in het atelier van het KMSKA over het gebruik van tinfoelie op de Zeven Sacramenten van Rogier Van der Weyden; Jean-Jacques van Ormelingen van de Vlaamse Heraldische Raad voor de identificatie en de accurate beschrijving van alle wapenschilden; Walter Schudel en alle deelnemers aan de 'openwerfdag' voor hun opmerkingen en suggesties; de restaurateurs en stagiairs van het KIK 'aan de overkant'; Krista De Jonge voor informatie-uitwisseling omtrent gelijktijdige renaissanceschilders; collega Paul Van den Brecht voor de identificatie van de bloemen en planten; alle geïnteresseerden die de lezingen en de werkbezoeken hebben bijgewoond en ten slotte mijn leermeester Michel Savko (\*) van het KIK die onze eerste stappen in dit formidabel beroep begeleidde en met wie we de liefde voor dit vak deelden. We danken uiteraard ook de vele collega's van het VIOE die bijgedragen hebben tot de uiteindelijke redactie en de realisatie van de publicatie.

**Summary****Grotesques from the Italian Renaissance: research and restoration of wall and vault paintings (1537) in Our Lady's Glory Chapel, Antwerp Cathedral**

Following the devastating fire of 1533 in the Cathedral of Our Lady in Antwerp, the church interior was refitted and refurnished. Redecoration included wall and vault paintings. In this period Antwerp was a thriving economic centre, partly thanks to the presence in the city of many international trading nations. Four years after the fire, the Spanish nation made a considerable financial donation to the Brotherhood of Our Lady's Glory with a view to restoring their damaged paintings. The archives show that the painter Jan Crans was commissioned by the guild. Research into the church accounts provides a large amount of information about the craftsmen, purchase of materials, etc. The vaults were originally decorated with late medieval paintings dating from around 1470-1480. The new interior decor was a splendid design a l'antica, directly inspired by the Italian Renaissance.

The wall and vault paintings discussed in this article, are situated in the first two bays of Our Lady's Glory Chapel. These are the fifth and sixth bays of the large, most northern side aisle. The work on the paintings was carried out as a trial project conducted by the conservation team from the VIOE (Flemish Heritage Institute). During the research and exposure of the renaissance paintings from 1537, fragments from the original late mediaeval painting were discovered. The style and execution of the latter are directly comparable to the Cathedral's vault paintings from this period that are still preserved. These were most probably produced by the same craftsmen or workshop, since on several vaults identical stencils can be seen to have been used.

The Renaissance painting from 1537 is a striking combination of shining gilded and polychrome components with matt grisaille, much of which has disappeared. On the wall of the fifth bay are the coats of arms of the Margrave of Antwerp and of the Teutonic Emperor Charles V, decorated with detailed garlands and including a depiction of the Golden Fleece. The vault surfaces of this bay show compositions in the so-called candelabra-style, with vases, grotesques, mythical creatures, cartouches and other patterns. The sixth bay has a similar composition to the left and right of the stained-glass window with three coats of arms, related to the Spanish possessions of Charles V and referring to the Spanish nation. On the vaults are also beautifully decorated shields representing Burgos and the Spanish kingdoms.

During the trial restoration (end 2004), an 'open day' was organized by the KIK (Royal Institute for the Art Heritage) and the VIOE. Both institutions were carrying out restoration projects in the cathedral, and ideas were exchanged on the evolution of restoration deontology and practice, and more specifically on retouching and the reintegration of lacunas. These discussions took place during and continued after the completion of restoration work.

The covering layers of whitewash were mechanically removed with a surgical scalpel and ocular loupe. The paint being extremely fragile, each exposed fragment was immediately fixated with methylhydroxy ethylcellulosis in a 1% solution in

water. Cleaning was limited to the necessary minimum. Holes were filled with mortar from fatty lime and river sand. The reintegration was done with *rigatini* in aquarelle. Some of the larger motives were almost completely reconstructed; this was possible because the same patterns were repeated several times on the vaults and could therefore be copied. The structure of the painting was also almost completely reconstructed; the golden motives seem to have been originally applied with stencils. The details in black paint were painted on site on top of the gold. Finally, the grisaille motives were drawn freehand, based upon a painted design on the wall.

Samples were examined by the KIK, using an optical microscope, an electron microscope (SEM-EDX), gas chromatography-mass spectrometry (GC-MS) and  $\mu$ Raman spectroscopy. The pigments azure and vermillion were identified, with linseed oil probably having been used as medium for the latter. The blackened parts have been replaced with tin foil. This has been used in some places as a finishing layer for silver colour, and in other places as a vehicle for providing details on paintings, for instance for the head of Burgos.

The research into these paintings has been as broad-based as possible, with information being collected from archives, heraldry, natural history, history, applied science, art history, iconography, painting technique and restoration deontology. During and following the work, the results of this research were made available to specialists and the general public by means of information boards, leaflets, working visits, lectures and press meetings. The most important results of the research were the data on the, until recently unknown, painter Jan Crans and the data on the original painting techniques used, such as painting portraits on a vehicle of tinfoil. Research into the Italian grotesque motives and the date of their introduction into the art of the Low Countries also enabled us to give a considerably earlier date for the introduction of Italian Renaissance in the region. Prior to this work, its introduction had been linked to Cornelis Bos.



## Bibliografie

- ACIDINI LUCHINAT C. 1962: La grottesca, *Storia dell' Arte Italiana. Formi e modelli*, Torino, 11, 159-200.
- AERTS W. & VAN LANGENDONCK L. 1989: *De restauratie van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen. 1984-1989*, Antwerpen.
- AERTS W. (o.l.v.) 1993: *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen.
- BARTRUM G. 2002, *Albrechts Dürer and his Legacy. The graphic work of a Renaissance Artist*, Londen.
- BUYLE M. 1985: De polychromie van het noorderportaal in de Sint-Jan de Doperkerk te Leuven, *M&L Monumenten en Landschappen* 4.4, 33-34.
- BUYLE M. 1988a: Een middeleeuws stripverhaal. De conservering van een 15de eeuwse Kruisdraging in de Antwerpse kathedraal, *M&L Monumenten & Landschappen* 7.1, 26-32.
- BUYLE M. 1988b: Van frivole putti en gotische apostelen. De conservering van muurschilderingen in het kasteel van Laarne, *M&L Monumenten en Landschappen* 7.4, 24-29.
- BUYLE M. 1990: Een hemel vol sterren. De conservering van een 15de-eeuwse gewelfschildering in de O.L.Vrouwekathedraal van Antwerpen, *M&L Monumenten & Landschappen* 9.1, 12-24.
- BUYLE M. 1995a: Een puzzel op de schouw en draken op de muren. Merkwaaardige muurschilderingen uit de late 14de eeuw in een Brugs woonhuis, *M&L Monumenten & Landschappen* 14.1, 6-27.
- BUYLE M. 1995b: Bringing art back to life with the patience of Job. The Restoration of Vault Paintings in the cathedral of Our Lady in Antwerp, *Flanders* 8, 17-21 (ook verschenen in het Frans: Un art patiemment reconquis. La restauration des voûtes de la cathédrale Notre Dame à Anvers. In *La Flandre*).
- BUYLE M. 1998: De kleurige afwerking van het renaissance-interieur in Antwerpen (16de eeuw). Enkele beschouwingen bij recente en minder recente vondsten, *BRABOM Berichten en Rapporten over het Antwerps Bodemonderzoek en Monumentenzorg*, 2, 97-87.
- BUYLE M. 2005 Een unieke 13de-eeuwse architectuurpolychromie in de sacristie van de Predikherkerk in Leuven, *M&L Monumenten, Landschappen & Archeologie* 24.5, 51-74.
- BUYLE M. 2006a: Indrukwekkende laatmiddeleeuwse deugden op de muren van een Brugs woonhuis, *M&L Monumenten en Landschappen* 25.3, 33-54.
- BUYLE M. 2006b: La joie des couleurs médiévales. Une polychromie architecturale du XIIIe siècle dans la sacristie de l'église des dominicains de Louvain. In: *Couleur et temps. La couleur en conservation et restauration* (12e journées d'études de la SFIIIC), Paris, Institut National du Patrimoine 22-23 juin 2006, 186-193.
- BUYLE M. (ed.) in voorbereiding: *De mythe van de 'retour à l'origine'. Authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie / Le mythe du 'retour à l'origine'. Le conservateur-restaurateur face à l'authenticité et l'interprétation* (Postprints BRK-APROA 4), Brussel.
- BUYLE M. & BERGMANS A. 1994: *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen*, M&L Cahier 2, Brussel.
- BUYLE M. & SMETS L. 1982: De begijnhofkerk te Sint-Truiden en haar muur- en pijlerschilderingen, *M&L Monumenten & Landschappen* 1.2, 26-34.
- CAIGNIE F. 1995: Guido da Savino alias Guido Andries, *Tegel*, 23, 2-10.
- CENNINI C. 2001: *Het handboek van de kunstenaar. Il libro dell'Arte* (oorspronkelijke versie in handschrift van 1437), Amsterdam/Antwerpen.

- CHASTEL A. 1988: *La grotesque. Essai sur l'ornement sans nom*, Paris.
- DACOS N. 1966: Per la storia delle grottesche. La riscoperta della Domus Aurea, *Bolletino d'Arte* VI, LI/ I-II, 43-49.
- DACOS N. 1967: Graffiti de la Domus Aurea, *Bulletin de l'Institut Belge à Rome* 38, 145-175.
- DACOS N. 1969: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londen/Leiden.
- DACOS N. 1995: Pour voir et pour apprendre. In: *Fiamminghi a Roma 1508-1608 Kunstenaars uit de Nederlanden en het Prinsendom Luik te Rome tijdens de renaissance* (tentoonstellingscatalogus, Paleis voor Schone Kunsten), Brussel, p. 14-31.
- DACOSTA KAUFMANN T. 2002: De kunstmetropool Antwerpen en haar wereldwijde invloed. In: BORGGREFE H., FUSENIG T. & UPPENKAMP B. (eds.), *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen*, Gent.
- DARRAH J. 1998: White and golden Tin Foil in Applied Relief Decoration 1240-1530. In: HERMENS E. (ed.), *Looking through paintings: the Study of Painting Techniques and Materials in support of Art Historical Research*, *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 11, 49-79.
- DE CLERCQ L. 1990: De binnenrestauratie van kruisbeuk en koor van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen. Het materieel-wetenschappelijk onderzoek ter plaatse, *M&L Monumenten en Landschappen* 9.5, 23-31.
- DE CLERCQ L. & MACLOT P. 1996: Zorg en zin voor kleur. In: *Open Monumentendag Vlaanderen*, Antwerpen, 7-14.
- DE JONGE K. 2002: Anticse wercken: 'Vreemd gebouwd' in de 16de eeuw. In: GRIETEN S. (o.l.v.) 2002, 35-59.
- DE JONGE K. 2004: Les éditions de Pieter Coecke van Aelst. In: DESWARTE-ROSA S. (o.l.v.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie* 1, Roanne, 262-283.
- DUMORTIER C. 1987: Les faïenciers italiens à Anvers au XVIe siècle. Aspects historiques, *Faenza LXXIII* 4-6, 161-172.
- DUMORTIER C. 2002: *Céramique de la Renaissance à Anvers. De Venise à Delft*, Brussel.
- DUMORTIER C. 2003: Een 16de-eeuwse majolicavloer in de kapel van het hof van Rameyen in Gestel, *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis* 32, Leuven, 1-31.
- EX N. 1993: *Zo goed als oud. De achterkant van het restaureren*, Amsterdam.
- GEELEN I. & STEYAERT D. 2003: Geperste brokaten in de Zuidelijke Nederlanden. In: FOCK C.W., FRIEDRICHS A., LAMBRECHTSEN-VAN ESSEN I., MADOU M. & VAN ROODEN J. (red.), *Eredoeken in geperst brokaat. Brokaatimitaties op de koorzuilen in de Pieterskerk Leiden*, Leiden, 49-77.
- GEELEN I. & STEYAERT D. 2005: Geperste brokaten in laatgotische interieurs in de Zuidelijke Nederlanden, *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis* 34, 2005, 1-24.
- GODDARD S. 2007: Assumed Knowledge. The use of prints in early sixteenth century Antwerp workshops, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 2004/05, 123-140.
- GRIETEN S. (o.l.v.) 2002: *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur*, Antwerpen.
- GRIETEN S. 1993: De kathedraal in de 17de en 18de eeuw. In: AERTS W. (o.l.v.) 1993, 125-142.

- GRIETEN S. & BUNGENEERS J. (eindred.) 1996: *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen. Kunstpatrimonium van het ancien régime*, Inventaris van het kunstpatrimonium van de provincie Antwerpen 3, Antwerpen.
- GRUBER A. (dir.) 1993: *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, Parijs.
- GUICCIARDINI L. 1567: *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Antwerpen.
- GUICCIARDINI L. 1987: De idyllische Nederlanden. Antwerpen en de Nederlanden in de 16de eeuw, Antwerpen/Amsterdam.
- HALL J. 1979: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York.
- HEDICKE R. 1913: *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlijn.
- HIND A. 1963: *Early Italian Engravings*, Londen.
- HOWARD H. 2003: *Pigments of English Medieval Wall Painting*.
- KLINCKAERT J. 2002: Der naturen spiegel. Natuursymboliek in de christelijke architectuur en kunst. In: BUYLE M., CELIS M., KLINCKAERT J., WYLLEMAN L. & VANTHILLO C., *De beeldentaal van symbolen*, Brussel, 42-55.
- LAURENT M. 1922: Guido da Savino and the earthenware of Antwerp, *The Burlington Magazine* 41, dec., 288-297.
- MACLOT P. 1987: Figuratieve muurschilderingen uit de Renaissance ontdekt in "Den Keyser", Grote Markt nr. 36, *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek* 3, 43-52.
- MARABELLI M., SANTOPADRE P., IOELE M., CESAREO R., CASTELLANO A. & VERITÀ M. 2005: Le lamine metalliche utilizzate nella decorazione dei dipinti murali Giottesche. In: BASILE G. (ed.), Giotto nella Cappella Scrovegni: Materiali per la tecnica pittorica. Studie e ricerche dell'Istituto Centrale per il Restauro. In: *Bolletino d'Arte*, volume speciale, 121-144.
- MARIJNISSEN R. & VAN DE VOORDE G. 1983: Een onverklaarde werkwijze van de Vlaamse Primitieven. Aantekeningen bij het werk van Joos van Wassenhove, Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden en Hans Memling, *Academiae Analecta. Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten* 44.2, 42-50.
- MARTENS M. 2007: Antwerp Painters: their Markets and Networks, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 2004/05, 47-73.
- MORA P., MORA L. & PHILIPPOT P. 1984: *Conservation of Wall Paintings*, London.
- MOREL P. 1997: *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Parijs.
- NICAISE H. 1935: Les carreaux en faïence anversoise de l'ancienne Abbaye d'Herckenrode, *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* 4, 93-104 en 117-127.
- QUIÑONES A.M. 1995: *Symboles végétaux. La flore sculptée dans l'art médiéval*, Parijs.
- ROMBOUTS P. & VAN LERIUS T. 1961: *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde I*, Amsterdam.
- SAVKO M. (1972): Les peintures murales de l'église de Hern-Saint-Hubert. Traitement et essai d'identification, *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium* 13.1971-1972, 90-130.
- SCHÉLE S. 1965: *Cornelis Bos, A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm.

SCHMIDT M. 2000: *Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume*, Regensburg.

SCHOLTEN F. 2002: De beeldhouwkunst en de sierkunst van de 16e tot het begin van de 20e eeuw. In: DA COSTA KAUFMANN T. (red.), *L'art flamand et hollandais, 1520-1914*, Parijs.

SCHUDEL W. 2008: Hoe zo retouche?, *ICOMOS Contact* 1, 4-11.

SEGALA E. & SCIORTINO I. 1999: *Domus Aurea*, Rome.

S.n. 2006: *Beknopt glossarium voor de conservator-restaurator van beeldhouwwerk*, Brussel.

TEN HOLTER-ANDRIESSEN C. 1990: Aanwezigheid van kunstenaars uit het Noorden te Antwerpen tussen 1453 en 1585, *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* LIX, 13-54.

THORNTON P. 1991: *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, Londen.

VAN BRABANT J. 1974: *Rampspoed en restauratie. Bijdrage tot de geschiedenis van de uitrusting en restauratie der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen.

VAN DER STRAELEN J.F. & J.B. 1929-1936: *De Kronijk van Antwerpen*, Antwerpen, 1.

VAN LANGENDONCK L. 1993: Het verhaal van de bouw. In AERTS W. (o.l.v.) 1993, 107-124.

VOET L. 1973: *De gouden eeuw van Antwerpen*, Antwerpen.

ZAMPERINI A. 2007: *Les grotesques*, Parijs.