

'Internationale stijl' in Mechelen. Ontdekking, conservatie en onderzoek van de muurschilderingen van rond 1400 in de toren van de Sint-Janskerk



Marjan Buyle¹ & Anna Bergmans²

Inleiding

In het najaar van 2008 werden in de toren van de Sint-Janskerk te Mechelen muurschilderingen ontdekt (fig. 1). Al snel bleek het belang van de vondst, en ook het grote potentieel tot onderzoek³. De schilderingen zaten nog quasi volledig onder een dik kalklagenpakket en waren nooit gerestaureerd. Dat bood mogelijkheden tot 'zuivere' analyses van de gebruikte materialen, niet gecontamineerd door later toegevoegde producten. Een geheel van

muurschilderingen uit de periode van rond 1400 bezit bovendien een grote zeldzaamheidswaarde. Niet alleen wordt het geschilderd erfgoed hier letterlijk mee verrijkt, maar de studie ervan levert ook een belangrijke bijdrage tot de kunstgeschiedenis.

Op het gebied van conservatietechniek bood dit ensemble de mogelijkheid tot integrale aanpak van een middeleeuwse ruimte, daar waar muurschilderingenrestauraties zich al te vaak



FIG. 1 Detail van de prinses op de Jorisvoorstelling, tijdens het verwijderen van de kalklagen.

Detail of the princess in the St George scene during removal of the lime layers.

¹ Agentschap Onroerend Erfgoed, Koning Albert II-laan 19 bus 5, 1210 Brussel, marianne.buyle@rwo.vlaanderen.be.

² Agentschap Onroerend Erfgoed, Koning

Albert II-laan 19 bus 5, 1210 Brussel, anna.bergmans@rwo.vlaanderen.be.

³ Conservatie-restauratie: Marjan Buyle, Els Jacobs, Philippe Schurmans; onderzoek materialen

en technieken: Marjan Buyle; kunsthistorisch onderzoek: Anna Bergmans; documentatie: Brigitte De Schaepmeester, Kris Vandevorst, Johan Van Laecke.

noodgedwongen beperken tot de behandeling van de beschilderde muurdelen. Deze integrale aanpak omvatte de twee grote figuratieve heiligenafbeeldingen, de architectuurpolychromie op ribben, muren en gewelven, de polychromie op de gebeeldhouwde kraagstenen en zelfs de monochrome afwerking van de boog- en muurvlakken.

De spectaculaire vondst (fig. 2-3) gaf aanleiding tot een ruime publiekswerking: persvoorstellingen, geïllustreerde infopanelen, een steeds geactualiseerde permanente videomontage, deelname aan grote publieksevenementen als de Open Monumentendag, de Erfgoeddag en plaatselijke feestelijkheden, artikelen voor een groot publiek en de werfbezoeken voor de erfgoedsector en studenten met uitgebreide informatieve inleiding.

1 Context van de vondst, behandeling en onderzoek

1.1 De Sint-Janskerk

De Mechelse Sint-Janskerk is een van de talrijke laatgotische gebouwen die op diepgaand bouwhistorisch onderzoek wachten. In de 13de eeuw stond er reeds een kapel die tussen 1255 en 1272 parochiekerk werd. Daar vereerden de gelovigen Sint Jan de Doper als beschermers van het vee. Later werd zij de kapel van de volders en de wolwevers. De oudst gekende pastoor wordt vermeld in 1305 als Dominus Johannes. In de 15de eeuw werd de kerk vergroot, en ingewijd in 1483 door Hendrik de Berghes, bisschop van Kamerijk⁴. Recente onderzoeken over de bouwgeschiedenis zijn niet gepubliceerd⁵. Een belangrijke aanzet werd weliswaar gegeven tijdens de voorbereiding van het lopende restauratiedossier maar de resultaten van deze studies zijn nog niet beschikbaar⁶. De materiële vondst van de schilderijen, het onderzoek in situ, de studie van het gebinte en het in 2011 uitgevoerde dendrochronologisch onderzoek nopen echter hoe dan ook tot een herziening van de bouwgeschiedenis. Zo werd de toren tot nog toe in de 15de eeuw gedateerd, omdat hij in 1443 met een schaliedak werd afgedekt en men hem in 1482 bekroonde met een spits die afkomstig was van de oude Sint-Romboutstoren⁷. De nieuwe kunsthistorische datering en situering ca. 1400 stuitte daarom aanvankelijk op ongelof. Het visueel onderzoek van de steenbekapping⁸ bevestigde echter de vroege bouwdatum van de toren.

In een afzonderlijke bijdrage hierna (dit volume) lichten Vincent Debonne en Dieter Nuytten hun nieuwe bevindingen toe om trent de bouwgeschiedenis van de Sint-Janskerk.

De kerk was tot nog toe vooral beroemd omwille van het drieliuk met de *Aanbidding der wijzen* dat Pieter Paul Rubens in

1617 leverde voor het hoofdaltaar⁹. In 1869 heette het nog: “*St. Jean, near the Cathedral, is an insignificant church, remarkable only for a picture by Rubens, who considered it one of his best works*”¹⁰. Sinds de vondst en de conservering van de schilderijen in de toren heeft de kerk er alleszins een kostbare bezienwaardigheid bij.

1.2 De omgang met middeleeuwse muurschilderingen in het verleden, in het bijzonder in Mechelen

De ontdekking van dit ensemble is niet alledaags: de schilderijen zijn goed bewaard, van hoogstaande kwaliteit en hun kunsthistorisch belang is uitzonderlijk. Dat gebeurt niet vaak. Het kan ook uitsluitend nog voorkomen in gebouwen die in het verleden niet grondig gerestaureerd zijn, want dan werden de interieurs ontleisterd of gedecapeerd.

Sinds het midden van de 19de eeuw en tot de jaren 1970 was dat immers onvermijdelijk bij de uitvoering van restauratiewerken. Aanvankelijk gebeurde het om de toestand van het gebouw te onderzoeken, later lagen er ook andere motieven aan ten grondslag. Het blote natuurstenen parement werd namelijk gewaardeerd omwille van zijn fraaie esthetische eigenschappen, zowel wat betreft de kleuren als de verschillende texturen. Onder invloed van de geschriften van de Franse architect Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) ging ook bijzondere aandacht uit naar de rationele constructie van de gotiek. En die was natuurlijk pas ten volle zichtbaar zonder pleister- en schilderlagen¹¹.

Het spreekt voor zich dat bij het decaperen of ontleisteren van een kerkinterieur in de 19de of vroege 20ste eeuw er vaak muurschilderingen vernield zijn. Niet alleen werden zij voor de bouwkundige restauratiewerken niet in kaart gebracht door een vooronderzoek, ook was de technische kennis vaak niet aanwezig om ze te restaureren. Dit gebeurde bijvoorbeeld in de Sint-Katelijnekerk in Mechelen. Daar werden in 1890 fragmenten ontdekt tijdens ontleisteringswerken, zowel in de noordelijke zijbeuk als op de zuilen aan de westzijde van het schip. Die laatste waren heiligenfiguren voor een eredoek, maar hun identificatie was bij de ontdekking niet meer mogelijk wegens de slechte bewaringstoestand¹².

Die interieurwerken in de 19de eeuw hebben echter ook geleid tot een herwaardering van de middeleeuwse muurschilderkunst en dankzij de eigentijdse grafische documentatie is er overvloedig iconografisch materiaal beschikbaar. De eigentijdse restauraties ten slotte, hoe verschillend ook van de huidige, zijn historische documenten die de omgang met het kunstwerk in het verleden illustreren.

FIG. 2 De muurschildering met de heilige Christoffel in de toren van de Sint-Janskerk van Mechelen.

The wall painting depicting St Christopher in the tower of the Church of St John in Mechelen.

4 Van Doorslaer & Stroobant 1940, 5.

5 Meest gebruikte syntheses: Installé *et al.* 1997; Eeman, Kennes & Mondelaers 1984, 402-408; Van Doorslaer & Stroobant 1940; Neeffs 1874.

6 Onderzoek door Patrick De Greef en Johan

Grootaers.

7 Van Doorslaer & Stroobant 1940, 5.

8 Ongepubliceerde bevindingen Frank Doperé, meegedeeld in briefwisseling d.d. 05/10/2009.

9 Van Doorslaer & Stroobant 1940, 16-17, 107.

10 Baedeker 1869, 55.

11 Zie hierover het hoofdstuk “De restauratie van kerkinterieurs: *mettre à nu la belle pierre*” in Bergmans 1998, 107-136.

12 Van Caster 1904, 305-306; Bergmans 1998, 324.





Ingevolge de ingrijpende restauraties van gebouwen in het verleden is het enkel mogelijk om in nooit ontleisterde interieurs ontdekkingen te doen, zoals dat recent gebeurde in de Sint-Janskerk in Antwerpen¹³. Soms is het enkel een of andere 'rest'-ruimte zoals de toren van de Sint-Janskerk in Mechelen die aan ontleistering ontsnapte (fig. 4). Ook bleven er soms schilderingen en pleisterlagen bewaard achter latere elementen van de interieurinrichting zoals barokke altaren of lambriseringen.



FIG. 4 De torenruimte achter deze 18de-eeuwse orgelwand achteraan in de Sint-Janskerk ontsnapte aan de ontleistering van het interieur.

The tower space behind this 18th-century wall with organ in the Church of St John escaped the wholesale removal of the plaster in the church' interior.

Dat stelt meteen het probleem van de ontsluiting van dergelijke vondsten omdat zij teruggaan in de tijd en het interieur ondertussen grondig geëvolueerd kan zijn.

Dit wordt mooi geïllustreerd in de nabije metropolitaanse Sint-Romboutskerk in Mechelen¹⁴. Op de oostelijke wand van het zuidelijk transept zijn 15de-eeuwse heiligen geschilderd in de blindnissen achter het barokke Sint-Anna-altaar. Zij werden in 1899 ontdekt toen het schilderij *Christus aan het kruis* van Antoon Van Dyck werd weggenomen ter gelegenheid van de tentoonstelling voor de 330ste verjaardag van de geboorte van de schilder¹⁵. Zoals toen gebruikelijk was bij ontdekkingen heeft een kunstenaar, in dit geval Léon Bressers uit Gent (1865-1947), de figuren die zich vandaag nog steeds achter het altaar bevinden op ware grootte gedocumenteerd (fig. 5-6). Het betreft een schilderij op doek dat bewaard is in het KADOC te Leuven en dat de heiligen Alexis en Dorothea voorstelt tegen een rode achtergrond¹⁶. Alexis is afgebeeld als een bedevaarder met pelgrimsstaf en boek. Dorothea draagt een bloeiende tak en haar attribuut, nl. een hengselmandje dat met bloemen en fruit is gevuld. Rechts onder is het niet geïdentificeerde wapen van de stichter aangebracht. Een derde heiligenfiguur van diezelfde reeks, namelijk Johannes de Doper met lam, is momenteel wel zichtbaar in de kerk, rechts van het altaar (fig. 7). Stilistisch dateert hij uit de periode van rond 1400¹⁷.

In dezelfde kerk zijn tijdens ontleisteringswerken in het midden van de 19de eeuw talrijke fragmenten van beschildering aan het licht gekomen¹⁸. Meerdere heiligenfiguren werden gesignaleerd door F. Schellens¹⁹ waaronder - ook hier - een heilige Christoffel in de toren, alsook architectuurpolychromie, heraldische en emblematische versieringen die gekoppeld waren aan het gebruik van de kapellen door de gilden en een bijzonder rijk decor in de Scoonjanskapel. De wanden van deze kapel waren beschilderd met taferelen in registers, van elkaar gescheiden door vier regels in gotische minuskels. Schellens herkende een Annunciatie en verschillende andere taferelen uit het leven van Maria en Jezus. Hij dateerde de schilderingen rond 1400. De onderste zone vertoont een textielimitatie. Op het gewelf zijn wapenschilden zichtbaar terwijl de ribben afgeboord zijn met hogels. Een fraaie iconografische bron in het fonds J. Schoeffer, bewaard in het Mechelse Stadsarchief, getuigt van deze vondst maar laat geen verdere interpretatie toe over de voorstellingen²⁰ (fig. 8).

1.3 Situering van de schilderingen binnen het kerkgebouw

Het oorspronkelijke gotische interieur van de Sint-Janskerk werd in de barokperiode ingrijpend heringericht (fig. 9). De thans ontdekte muurschilderingen bevinden zich op wat nu de 'eerste' verdieping van de gotische westtoren is, en zijn zichtbaar van op

FIG. 3 De muurschildering met de strijd van Sint-Joris tegen de draak.
The wall painting depicting St George slaying the dragon.

¹³ De Clercq 2002.

¹⁴ Bergmans 1998, 233-234, 325.

¹⁵ Van Caster 1900; Van Caster 1904, 290-297.

¹⁶ Leuven, KADOC, KPL BRG 2.

¹⁷ Bergmans 1998, 325.

¹⁸ Bergmans 1998, 40-42, 325.

¹⁹ Mechelen, Stadsarchief, DD.SII.VII.1: [SCHELLENS F.], De parochiekerken van Mechelen. De metropolitaanse kerken van St. Rombouts [19de eeuw], [autograaf], f. 5-8. Laenen 1920, 248-

249 interpreteerde de beschrijving van Schellens. Grootaers 1985, 62-70.

²⁰ Mechelen, Stadsarchief, Schoeffer, 74. Afb. in Bergmans 1998, 41.

de houten vloer die in het derde kwart van de 18de eeuw werd aangebracht voor de installatie van het orgel en het doksaal. Om deze nieuw gevormde ruimte toegankelijk te maken werd aan de middeleeuwse torentrap een houten rechte trap aangebouwd en een deuropening gemaakt in de voorheen gesloten muur van de toren. Omdat de huidige houten vloer er toen niet lag, waren de beschilderde muren zichtbaar voor de middeleeuwse kerkganger, die de kerk langs het westportaal binnenkwam. Hij zag dan links en rechts, zij het vrij hoog op de muren, de twee heiligenafbeeldingen (fig. 10).

1.4 Aanleiding tot de vondsten

De directe aanleiding tot de vondsten heeft te maken met het opstarten van de buitenrestauratie van de kerk, waarvoor het demonteren van het grote glasraam in de westgevel noodzakelijk was. Om het raam zowel langs buiten als langs binnen te kunnen bereiken, moest de kleine ruimte tussen de houten



FIG. 5 Heiligen Alexis en Dorothea. Schilderij op doek door Léon Bressers, 1899 (KADOC).

Saints Alexis and Dorothea. Painting on canvas by Léon Bressers, 1899 (KADOC).

achterwand van de orgelkast en de westmuur met het grote glasraam vrijgemaakt worden. Enkele leden van de kerkfabriek herinnerden zich dat op de muur altijd al een geschilderd hoofdje te zien was (fig. 11). Om te onderzoeken of er onder de bepleistering nog andere delen van muurschilderingen aanwezig waren, deden ze een beroep op het VIOE. Het onderzoek werd opgestart als een project van deze instelling en vanaf de eerste dagen werden er al belangwekkende ontdekkingen gedaan (fig. 12).

1.5 Verloop van de werken

De werken verliepen in twee fasen: tijdens de eerste fase, van augustus tot oktober 2008, was slechts de helft van de kleine ruimte tussen de houten achterwand van het orgel en de westgevel bereikbaar en kon alleen gewerkt worden aan één muurhelft. De andere helft was nog ontoegankelijk door de orgelkast met haar diverse registers. De tegenoverliggende muur was zelfs volledig onbereikbaar door het orgel en de grote blaasbalg.

Na het afwerken van de eerste fase werd overleg gepleegd met de bevoegde overheden en met orgelspecialisten²¹ om de toestand van het orgel te onderzoeken. Daaruit bleek dat het orgel al kon gedemonteerd worden en dat met name de volledige achterbouw van 1899, die de toegang belette tot de beschilderde



FIG. 6 Heiligen Alexis en Dorothea in de Sint-Romboutskerk in Mechelen (© KIK-IRPA Brussel).

Saints Alexis and Dorothea in St Rumbold's Church in Mechelen (© KIK-IRPA Brussel).

²¹ Onderzoek door Patrick Roose (toenmalig VIOE, nu agentschap Onroerend Erfgoed) en Michel Lemmens (toenmalig Ruimte & Erfgoed, nu agentschap Onroerend Erfgoed).

derde muren, probleemloos kon verwijderd worden. Het orgel werd deskundig gedemonteerd en opgeborgen in afwachting van de latere restauratie.

De tweede fase werd aangevat in juni 2009. Door het demonteren van het orgel, de orgelkast en de blaasbalg kwam de volledige ruimte achter het orgel vrij (fig. 13). De twee beschilderde muren, het gewelf en de muur met het westraam konden nu volledig aangepakt worden. Tegelijkertijd met de conservatie en restauratie van het ensemble, werden het materiaaltechnisch en het kunsthistorisch onderzoek aangevat. De behandeling ter plaatse werd afgewerkt op 30 oktober 2010.

1.6 De publiekswerking

Tijdens het hele verloop van de werkzaamheden werd veel aandacht besteed aan publiekswerking. Zowel na de vondst van Christoffel als van Joris op de andere muur, werd een persvoorstel-

ling georganiseerd, die resulteerde in ruime aandacht van zowel de geschreven pers als de televisie. Op aanvraag kon de werf bezocht worden, waarbij vooral gefocust werd op de erfgoedsector: erfgoedconsulenten, conservators-restaurateurs, gemeentelijke en provinciale monumentendiensten, kerkfabriek, kunsthistorici en uiteraard de collega's van het VIOE. Het publiek werd op de hoogte gehouden door infopanelen, door een regelmatig geactualiseerde montage van oudere en recente foto's van de vondsten en door het openstellen van de werf op belangrijke erfgoedevenementen zoals de Open Monumentendag. De werkzaamheden werden ook in elk stadium fotografisch en in detail gedocumenteerd.



FIG. 7 Muurschildering met de heilige Johannes, gedeeltelijk verborgen achter een barokaltaar in de Sint-Romboutskerk van Mechelen.

Wall painting depicting St John, partly obscured by a baroque altar in St Rumbold's Church in Mechelen.



FIG. 8 Gezicht op de Scoonjanskapel in de Sint-Romboutskerk in Mechelen. Ingekleurde tekening in het Fonds J. Schoeffer, midden 19de eeuw (Mechelen, stadsarchief).

View of the Scoonjans chapel in St Rumbold's Church in Mechelen. Coloured-in drawing from the J. Schoeffer Fund, mid-19th century (Mechelen city archives).



FIG. 9 Het interieur van de Sint-Janskerk in Mechelen.
The Interior of the Church of St John in Mechelen.



FIG. 11 Detail van de kluizenaar vóór de reiniging.
Detail of the hermit prior to cleaning.



FIG. 10 Virtuele 3D evocatie van de toestand in de middeleeuwen, zonder de later ingebrachte vloer van het orgeldoksaal (tekening B. De Schaepmeester, Onroerend Erfgoed).
Virtual 3D representation of the medieval situation, without the later flooring for the rood screen (drawing B. De Schaepmeester).

De resultaten van het onderzoek werden openbaar gemaakt in zowel wetenschappelijke als in publicaties voor een breder geïnteresseerd publiek²². Met de kerkfabriek en de stedelijke monumentendiensten werden afspraken gemaakt om het bezoek zo gunstig mogelijk te laten verlopen, met alle respect voor de fragiliteit van de muurschilderingen.

De muurschilderingen zullen in de toekomst regelmatig gecontroleerd worden, waarbij zowel de bewaringstoestand, de klimatologische omstandigheden als de impact van lichtinval, artificiële belichting, vochthuishouding en bezoekers van nabij zullen gevolgd worden.

1.7 Methodologie

Het onderzoek werd gevoerd vanuit verschillende invalshoeken, waarbij zowel de materialen en technieken als de historische en kunsthistorische context onder de loep genomen werden.

1.7.1 Materialen en technieken

Er werd niet alleen aandacht besteed aan de twee figuratieve voorstellingen, maar ook aan de architectuurpolychromie en de monochrome muurafwerking. Tijdens het hele verloop van het

²² Een artikel over de eerste vondst van een 'halve' Christoffel werd gepubliceerd in M&L: Buyle 2008. Zie ook Buyle & Bergmans 2012; Bergmans & Buyle 2012.



FIG. 12 Detail van het hoofd van Christoffel tijdens het verwijderen van de kalklagen (foto E. Jacobs, Onroerend Erfgoed).
Detail of St Christopher's head during removal of the lime layers (photo E. Jacobs).



FIG. 13 Na het demonteren van het orgel kwam het hele muurgedeelte vrij.
The dissembling of the organ revealed the entire wall.

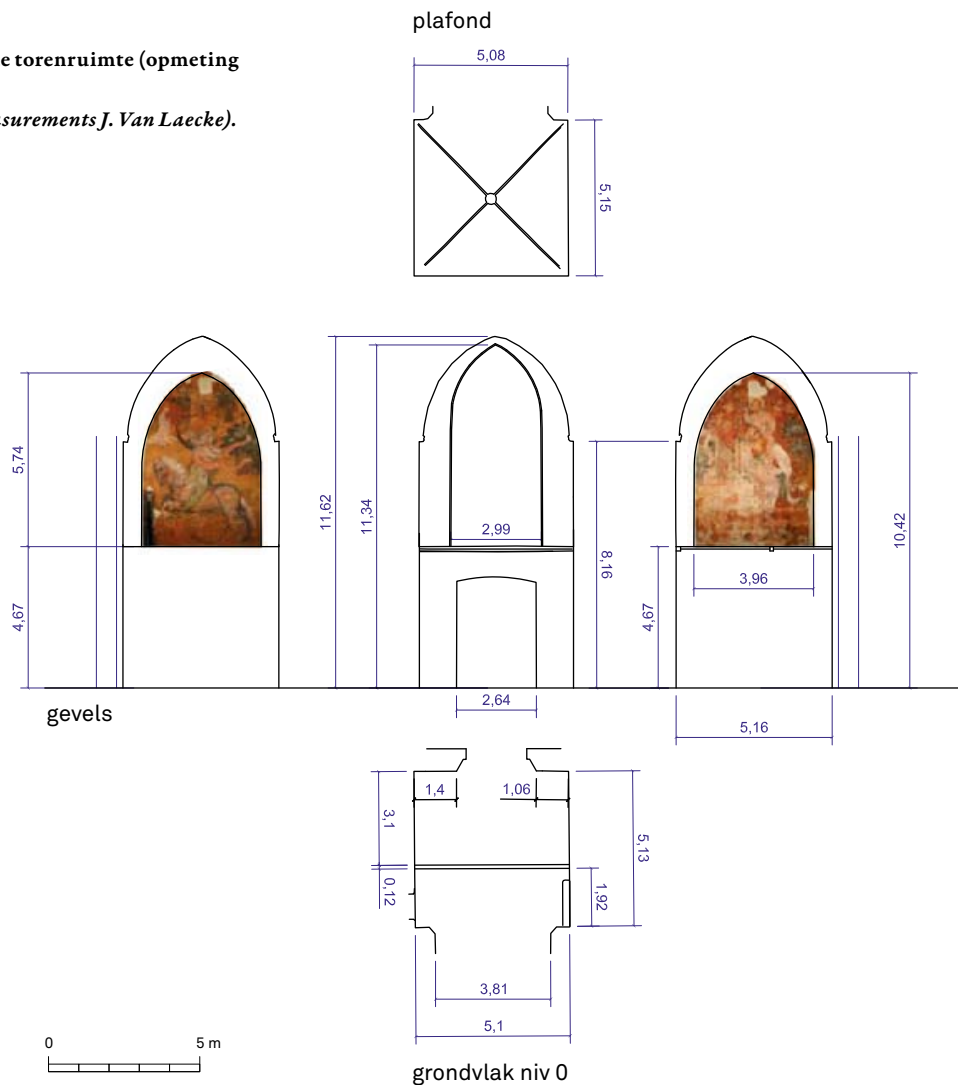
blootleggen van de beschildering en de conservatie-restauratie ervan werden door de conservators-restaurateurs alle visueel waarneembare materiaaltechnische details opgetekend. Die hebben te maken met de positionering van de compositie op de muurvlakken, de verftechniek, de opeenvolging van de lagen: de drager, de pleisterlagen, de ondergrondschildering, de ondertekening, de verflagen en de eindafwerking. Tegelijkertijd werden er een aantal stalen genomen voor verdere analyse in het labo, waarbij de gebruikte pigmenten geïdentificeerd werden. De ruimte werd topografisch opgemeten (fig. 14). Calques - dat zijn doortrektekeningen op doorzichtig calqueerpapier - worden gemaakt van de ondertekening bijvoorbeeld, en dan vooral op plaatsen waar er compositiewijzigingen plaatsvonden, dus op

plaatsen waar de schilder zijn oorspronkelijke tekening niet gevolgd heeft. Virtuele reconstructies kunnen een idee geven van hoe het geheel er oorspronkelijk heeft uitgezien.

1.7.2 Historische en kunsthistorische context

De muurschilderingen werden eveneens binnen hun ruimere historische en kunsthistorische context bestudeerd: het interieur en de aankleding van de Sint-Janskerk, de oorspronkelijke functie en betekenis van de schilderingen, hun plaats in de kunstgeschiedenis, hun stilistische kenmerken, hun waarde, hun latere geschiedenis van functieverlies, van overkalken en vergetelheid, hun herontdekking en hun huidige betekenis.

FIG. 14 Topografische opmeting van de torenruimte (opmeting J. Van Laecke, Onroerend Erfgoed).
Measured survey of the tower space (measurements J. Van Laecke).



2 Beschrijving van de schilderijen en de muurafwerking

2.1 De kleurige afwerking van de architectuur en de sculptuur

2.1.1 Geschiedenis

Wat nu een aparte ruimte, zelfs bijna een kapel lijkt, met plankenvloer en kruisribgewelf, bestond oorspronkelijk niet als zodanig (fig. 15, vgl. met fig. 10). Het orgel en de bijbehorende uitrusting kwamen er pas in de loop van de 18de eeuw, zoals blijkt uit de studie van de orgels van de Sint-Janskerk²³ (cf. *infra*). Zo werd de huidige ruimte gecreëerd ter hoogte van een 'eerste verdieping' in de westtoren, toegankelijk via een afleiding van de middeleeuwse torentrap en een eigen toegangsdeur.

De onderste verdieping van de westtoren was oorspronkelijk overdekt met een kruisribgewelf, dat zich vrij hoog in het ingangsportaal bevond. Dit gewelf, dat dus zichtbaar was bij het betreden van de kerk, is nog gedeeltelijk origineel aanwezig, op het middengedeelte na dat op het einde van de 16de-begin 17de eeuw hermaakt werd (fig. 16). De geprofileerde ribben worden opgevangen door vier beeldhouwde kraagstenen en het gewelf wordt gesloten met een niet meer originele gewelfsleutel. Een tekst van 1602 die steeds zichtbaar bleef op het gewelf, verhaalt hoe de geuzen in 1580 de klokken zouden gestolen hebben, door ze doorheen de gewelven naar beneden te trekken. Het gewelf op de hogere verdieping in de toren, wellicht ook tijdens die beeldenstorm vernield, werd nooit gereconstrueerd, hetgeen nog duidelijk zichtbaar is (fig. 17).

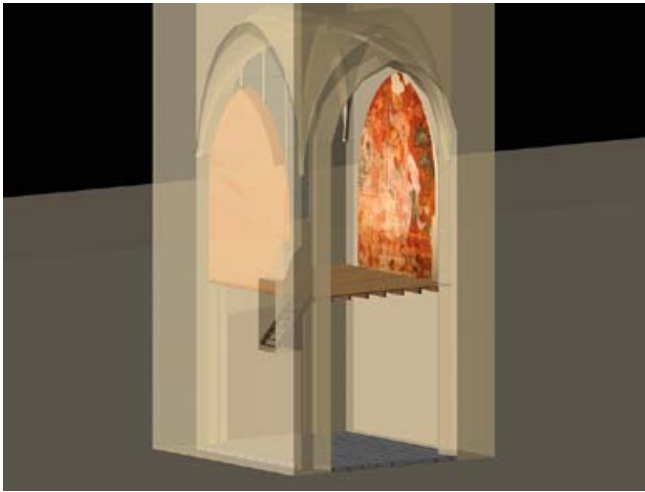


FIG. 15 Virtuele hypothetische reconstructie in 3D, met de later ingebrachte plankenvloer (tekening B. De Schaepmeester, Onroerend Erfgoed).

Virtual hypothetical 3D reconstruction, with the later floorboards (drawing B. De Schaepmeester).



FIG. 16 Algemeen zicht op het gewelf van de torenruimte.

General overview of the tower vault.

²³ Studie door Patrick Roose, zie bijlage 2 van dit artikel.

.DOEN.Mÿ.SCREF.ANO.1580.SONDER FALEN.
 .DEDEN.DIE.GVESEN.DIE.CLOCKEN.DVER.WELFFEL.
 DALEN.
 .IN.IAER.ANO.1602.HORT.MÿN.ORCONDEN.
 .HEBBEN.DE.CRISTENEN.WEER.VAST.TOV.GEBONDEN
 (fig. 18).

In de kroniek van de Sint-Janskerk door Gaspar Joseph de Servais²⁴ wordt over dit evenement het volgende geschreven:

“Op den 9 april 1580 wezende eenen zaterdag in de paeschweek, wird smorgens omtrent vier uren de stad door toedoen van eenige verraders die binnen de zelve waeren, zoo van engelsche, scotten, waelen en nederlanders, ingenomen, zij waeren afgefallen en verloochende christenen die men noemde geusen, hunne veldoversten waeren zekeren jonker Olivier van den Tempel, gebortig van Loven, en een engelsman genoemt Johan Noirets, ook waeren er bij verscheyde ketters van antwerpen deze volkeren roofden en plunderden de borgershuyzen op zoo eene vreedde en onmensche-lyke wyze dat zy de spanjaerden in schelmstukken verre te boven gingen soo van Meteren schryft dat in geene nederlandsche stad des desgelyke geschied was. De aen God toegeweyde persoenen spaerden zy niet deze wierden moordadig gehandeld en met geweld misbruikt dat men uyt schaemte en eerbaerheyd zwygen moet. In de kerk van S. Jan bleef niet heel, zy roofden daer de ornamenten, kelken, ciborien, en al dat gout of zilver was. De klokken van den toren deden zy door het welfsel in de kerk vallen. Zy verdorven den orgel, de autaaeren, en de bigtstoelen en andere ciraden, het plavyzel, koper, lood, yzer uyt de kerk met een woord al dat konden vervoerd worden namen zy mede, alleenelyk latende de bloote mueren. Deze voorschreve schelmen regeerde de stad met zulken rooveryen en dieveryen tot op den 19 july 1585 zynde vyfjaeren dry maenden en elf daegen ...”

FIG. 18 De tekst die verwijst naar de vernielingen door de geusen en het herstel door de christenen.

Text referring to the havoc wreaked by the Beggars and renovation work carried out by Christians.

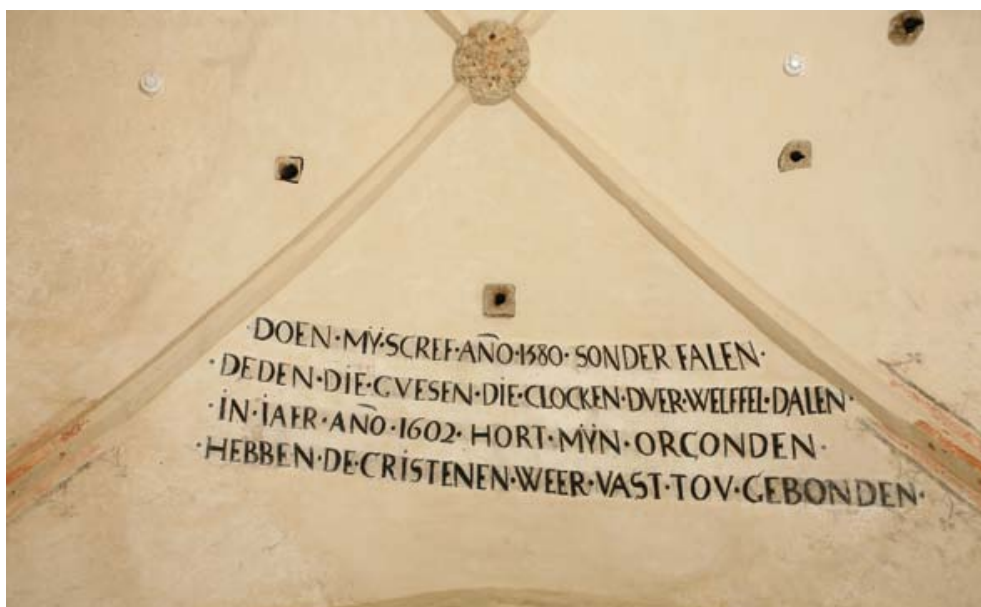


FIG. 17 Zicht op de bovenruimte van de toren, met duidelijke sporen van het vernielde gewelf.

View of the tower loft, with clear evidence for damage to the vault.

²⁴ SAM, Fonds EE Chroniques serie XXIV nr. 2, G.J. de Servais, Jaer Boeken der Parochiekerk van den H.H. Joannes Baptist en Joannes Evangelist binnen Meche- len getrokken en bijeen vergaerd etc., 86-87 en 111 (citaat van de tekst op het gewelf met enkele afwijkingen).



FIG. 19 Het originele deel van het gewelf met de architectuurpolychromie onderaan en het herstelde deel zonder polychromie bovenaan.

The original vault section. Below: polychrome architectural elements, above: the renovated non-polychrome part.

Deze tekst uit de kroniek bevestigt de tekst op het gewelf, datering inclusief, en vermeldt letterlijk de diefstal van de klokken, door de geuzen door het gewelf getrokken. Ze vernielden aldus het middengedeelte en de oorspronkelijke gewelfsleutel²⁵. In 1602 werden er opnieuw klokken opgehangen in de toren. Het beschadigde deel van het gewelf werd ondeskundig en vrij slordig hersteld. De originele ribprofielen bijvoorbeeld zijn niet gereconstrueerd en de gewelfvlakken sluiten niet mooi aan (fig. 19). We kunnen veronderstellen dat de originele gewelfsleutel door de val in stukken is gebroken en dat men ergens een te hergebruiken exemplaar heeft gezocht (fig. 20). Als 'nieuwe' gewelfsleutel werd een oud en verweerd exemplaar geplaatst, waarin met enige moeite nog het oorspronkelijke bladmasker kan herkend worden: een gelaat omkranst met bladeren en takken, en waarvan de takken uit de mond komen. Door de slijtage van deze sculptuur is nagenoeg alle polychromie verdwenen. De vernieuwde stukken van ribben en gewelfvlakken kregen geen polychromie, maar werden monochroom wit gekalkt.

In de tekst van Servais is ook sprake van het vernielen van het orgel. In 1565 bracht Gillis Brebos het oude orgel uit de Sint-Romboutskerk over naar de Sint-Janskerk. Dit zal dus waarschijnlijk wel een orgel geweest zijn dat groter was dan een positief of begeleidingsorgel. Het zal de geuzen niet veel moeite gekost hebben om een dergelijk kwetsbaar instrument tot schroot te herleiden. Vermoedelijk zal dit orgel niet op een westdoksaal bestaan hebben: in die periode was er meestal nog een koordoksaal of een tribune in het transept²⁶.

Onder en boven deze zwart geschilderde tekst is een dubbele zwarte regellijn en het 'klad' van de tekst in aarzelende dunne letters en cijfers zichtbaar (fig. 21). Deze correspondeert niet helemaal met de bovenliggende tekst. Zo is bijvoorbeeld ANNO op de tekening vervangen door het afgekorte ANO met een accent erboven in de uiteindelijke tekst (fig. 22). De plaatsing van de letters is meestal ook verschoven. De uiteindelijke tekst neemt meer plaats in dan de kladversie. De met losse hand geschilderde zwarte letters zijn 11 à 12 cm hoog.

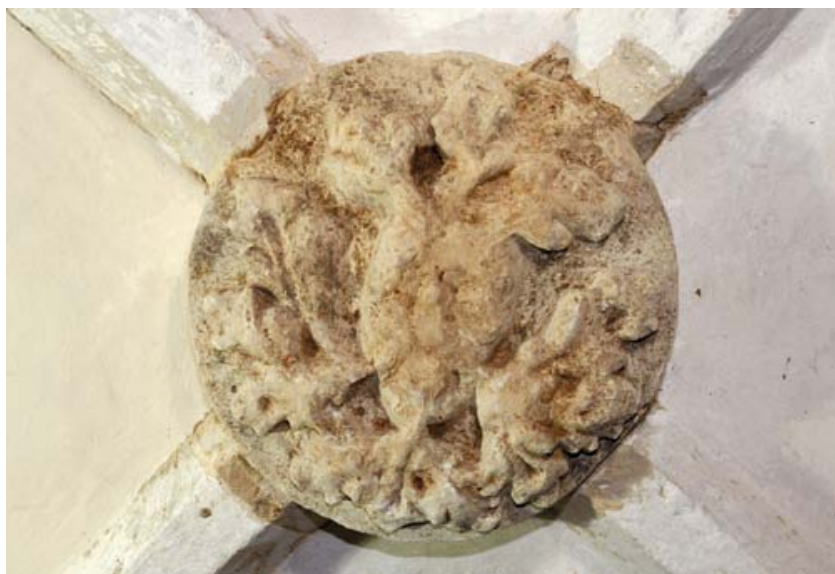


FIG. 20 De hergebruikte gewelfsleutel met bladmasker.

The reused vault keystone with leaf boss.

²⁵ Door deze vernieling werd ook het hoger gelegen gewelf in de westtoren vernield. Dit werd nooit gereconstrueerd.

²⁶ Zie bijlage 2 (cf. *infra*).



FIG. 21 Onder het geschilderde opschrift is het 'klad' nog zichtbaar.
Below the painted text, the draft version can still be seen.



FIG. 22 Detail van de tekst: onder het geschilderde AÑO is de kladversie ANNO nog zichtbaar.
Detail of the text: below the painted 'AÑO', the draft version 'ANNO' is still visible.

2.1.2 Polychromie van de ribben en gewelfvlakken

Het kruisribgewelf is ongeveer vierkant van vorm en meet 5,15 m op 5,08 m. De geprofileerde gewelfribben zijn versierd met een architectuurpolychromie in vooral rode en zwarte/grijze tinten. Dikke rode en zwarte lijnen boorden de ribben af. Op de afgeschuinde kanten was een versiering aanwezig, waarvan nog alleen sporen overblijven van op regelmatige afstand (25 à 26 cm) geschilderde rode bloemen (?). De architectuurpolychromie is zeer fragmentair bewaard (fig. 23).

2.1.3 Kraagstenen²⁷

De ribben worden opgevangen door vier figuratief uitgewerkte kraagstenen. Ze stellen halflijfse mannen voor, waarvan twee met een hoofddeksel. Eén figuur lijkt op een nar met een rode kap die zijn hele hoofd omsluit (fig. 24-25). De drie andere figuren zijn vrij jonge mannen met tweekleurige kledij, die in dikke plooiën valt. Hun gelaat en de plooiën van hun kledij zijn gedetailleerd uitgewerkt, maar de handen zijn vrij grof gebeiteld. Hun voeten verdwijnen in de plooiën van hun kledij. Doorheen de dunne polychromielaag zijn de sporen van het steenkappersgereedschap nog duidelijk te zien (fig. 26). Voor de detaillering en de expressie van de figuren rekende de steenkapper duidelijk op de schilder.

De polychromie van deze vier figuren is vrij goed bewaard gebleven. De verflaag is dun en er is een onderschildering in rode aarde. De ogen, de wenkbrauwen en de mond zijn aangezet met zwarte verf (fig. 27). De carnaties zijn felroze en voor de kledij is vermiljoenrood en indigo gebruikt, zoals blijkt uit de KIK-analyse van Marina Van Bos²⁸. De handen hebben dezelfde felroze huidskleur als de aangezichten. Sommige uitstekende delen zijn afgebroken op de kraagsteen met de 'nar': een neus en een vinger ontbreken.



FIG. 23 Detail van de architectuurpolychromie op de ribben van het gewelf.
Detail of the polychrome architectural elements on the ribs of the vault.

²⁷ Meer over deze kraagstenen in de studie van Ingrid Geelen in bijlage 1 (cf. *infra*).

²⁸ Van Bos & Nijs 2009.



FIG. 24 Kraagsteen vóór het verwijderen van de kalklagen. *Corbel prior to removal of the lime layers.*



FIG. 25 Kraagsteen na behandeling. *Corbel following conservation treatment.*

Drie van de vier figuren dragen een tweekleurig gewaad. Deze zogenaamde *mi-parti*-kledij is een tweekleurig kostuum, verticaal verdeeld in twee helften van verschillende kleur links en rechts²⁹, wat symbool staat voor een verschil, een afwijking, iets pejoratiefs of ambigu³⁰ (fig. 28). Tweekleurige of gestreepte kledij verwijst doorgaans naar personen die buiten de gevestigde sociale orde vallen: omwille van een veroordeling zoals het ge-

val was voor valsmunters of criminelen, omdat ze leden aan een kwaal of gebrek zoals lepra of waanzin, omdat ze een als minderwaardig geacht beroep uitoefenden zoals knechten of diena- ren, of een schandelijk beroep zoals prostituees en beulen, of ten slotte omdat ze geen christenen waren zoals joden en muzelman- nen. Bij deze laag gewaardeerde sociale klassen werden ook de spelemannen, zangers, dansers, jongleurs en narren gerekend.

FIG. 26 Half blootge- legde kraagsteen met dui- delijke sporen van het steenkappersgereedschap. *Semi-revealed corbel with clear- ly visible tool marks.*



FIG. 27 Detail van de polychromie van het gelaat op een kraagsteen. *Detail of the polychrome colour- ing of a face on a corbel.*



²⁹ Mertens 1983.

³⁰ Pastoureau 1995, 25 en eindnoot 20.



FIG. 28 Kraagsteen van onderuit gezien: de mi-parti kledij is duidelijk zichtbaar.

Corbel seen from below: the mi-parti clothing is clearly visible.

2.2 De figuratieve muurschilderingen

De beide figuratieve voorstellingen bevinden zich binnen een geschilderde, zwartomlijnde nis in spitsboogvorm, versierd met zwarte hogels, waarvan het bovenste deel in lelievorm gesjablooneerd is (fig. 29). De rest van deze versiering is met de losse hand geschilderd. Deze geschilderde nissen, nu 5,74 m hoog en 3,96 m breed, liepen oorspronkelijk nog iets verder naar beneden door. Men kan veronderstellen dat er onderaan nog een gelijkaardige zwartomlijnde witte lijst de nissen afsloot. Veel ontbreekt er echter niet aan de voorstellingen, want de hoofdfiguren ervan zijn nagenoeg compleet. Zowel de voeten van Christoffel als de hoeven van het paard van Joris zijn volledig zichtbaar boven de 18de-eeuwse houten plankenvloer (fig. 3).

Er zijn geen gegevens voorhanden hoe de beschikking verder naar beneden doorliep. Het onderste gedeelte van het kerkportaal werd immers vroeger ontleisterd en opnieuw afgewerkt met een cementbepleistering. Steekproeven wezen uit dat er op deze plaatsen geen oude pleister- en verflagen meer aanwezig zijn.

2.2.1 Christoffel

Binnen de zwartomlijnde nis op de noordmuur tekent de monumentale figuur van de heilige Christoffel zich af tegen een rode achtergrond (fig. 30), die op regelmatige afstanden bezaaid is met twekleurige sjabloonbloemetjes. Het hart is geel en de zes blaadjes zijn lichtpaars/wit.

Naast deze abstracte achtergrond verwijzen sommige details wel naar de natuur en situeren de voorstelling aldus in een landschappelijke omgeving: aan beide zijden de rotsachtige rivieroever, centraal de nog nauwelijks zichtbare rivier, links de kapel van de kluisenaar en rechts een aantal geabstraheerde bomen.



FIG. 29 De sjabloonversiering rond de grote geschilderde nissen.

The stencilled decorations around the large painted niches.

FIG. 30 Detail van de Christoffelfiguur met het Jezuskind op de schouder.
Detail of the figure of St Christopher carrying the Christ child.



FIG. 31 Detail van de eikenbladeren op de staf van Christoffel.
Detail of the oak leaves on St Christopher's staff.



FIG. 32 De witte haarband van Christoffel.
St Christopher's white hairband.



FIG. 33 Het Jezuskind.
The Christ child.

De centrale figuur Christoffel is dynamisch voorgesteld terwijl hij blootsvoets en met opgeschorte kledij de rivier oversteekt. Hij steunt hierbij op een bruinhouten staf met uitgewerkte bovenknop. Bovenaan zijn drie takken met eikenbladeren zichtbaar (fig. 31). De heilige draagt een eenvoudige rode tuniek met lange mouwen en daarboven een witte mantel met groene voering die elegant achter hem aan waaiert. Zijn gelaat is plastisch uitgewerkt met grote expressieve ogen, een lange baard en kort krullend haar op het hoofd, dat bijeengehouden wordt door een gedraaide witte hoofdband, waarvan slechts enkele restanten bewaard bleven (fig. 32). Zijn gelaat is licht naar boven gedraaid, naar het Jezuskind op zijn schouder, waarvan hij met een teder gebaar de voet vasthoudt (fig. 30, 42). Het kind draagt een eenvoudige lichtblauwe tuniek en heft de rechterhand in een zegend gebaar. De linkerhand rust op een wereldbol en houdt ook een wapperende kruisvaan vast. Achter zijn hoofd met halflang krullend haar tekent zijn gele kruisnimbus zich zwaar omlinjd af tegen de rode achtergrond. Frappant is het levendige gelaat van het kind met lachende mond en rode lippen (fig. 33).

Links op dit tafereel komt de kluisenaar tevoorschijn uit een kleine grijs geschilderde kapel (fig. 34). Dit gebouwtje heeft boven de deur een rond raam met glas-in-lood in ruitvorm en is bekroond met een open klokkentorentje waarin een klok is opgehangen aan een houten balk. Het torentje is afgedekt met een zadeldak, evenals de kapel zelf. De dakleien zijn wit omlinjd. Links van de kapel staan - weliswaar nog moeilijk te zien - enkele bomen of struiken. De gebaarde kluisenaar is gekleed in een monnikspij met kap en hij houdt met beide handen een brandende lantaarn vast, waarvan het deurtje geopend is. Aan zijn gordel draagt hij een mes in een koker, dat met een rood touwtje is vastgemaakt, en een zwart rechthoekig beursje.

2.2.2 Joris met de draak

Het tafereel op de tegenoverliggende muur is ook zeer dynamisch uitgewerkt: Joris te paard tijdens zijn gevecht met de draak (fig. 3). Het betreft hier geen frontale voorstelling: paard en ruiter zijn in profiel weergegeven. De achtergrond van dit tafereel bestaat uit een heuvelachtig landschap: op de onderste helft een bruin-gele grond, en rechts een bos van eikenbomen, lindes en iepen (olmen) (fig. 35). Het bovengedeelte van de schildering, waarin zich enkele grote lacunes bevinden, toont een kasteel tegen een bruine achtergrond.

Het paard van de heilige beslaat bijna de hele breedte van de geschilderde nis: een gevlekte schimmel met spierwitte wuivende manen en rijkelijk uitgewerkt tuig. De voorste benen van het paard zijn opgeheven om de draak te ontwijken, zijn ogen zijn in angst opengesperd. De linkerbenen van het paard, zijn wit geschilderd en de rechterbenen, die zich het verst van de toeschouwer bevinden, zijn zwart (fig. 36).

Joris, in volle ridderuitrusting, heeft het vizier van zijn helm, die tevens zijn schouders beschermt, opengeklapt (fig. 37). De helm is getooid met drie pluimen: een groene, een witte en een rode. Rond zijn hoofd zijn stralen zichtbaar. De heilige draagt een bol rugschild, dat versierd is met het rode kruis op witte grond, waarmee de heilige altijd wordt afgebeeld. De 'witte' partijen zijn gedetailleerd ingeschilderd met een decoratief rankenpatroon in wit op lichtgrijze fond. De rode mantel (*surcot* genaamd) met schitterende gele brokaatmotieven heeft uiterst lange en brede mouwen en waaiert achter hem aan. Joris is verder nog beschermd door een groen schild, dat eveneens met wit-rode Joriskruisen bezaaid is. Hij zit op een hoog zadel met kussen en draagt een lage versierde gordel waaraan ronde belletjes hangen.

De heilige is uitgebeeld op het ogenblik dat hij met zijn lans de nek van de draak aan zijn voeten doorboort. Van de draak zijn de nekpartij, het lijf met de geschubde staart en de grote gekartelde vleugel goed herkenbaar (fig. 38). Waar de lans het dier doorboort, spuit het bloed uit de grote wonden. De kop, behalve de lange rode tong, verdween bij het doorbreken van de muur voor de toegangsdeur tot het 18de-eeuwse doksaal.



FIG. 34 De kluizenaar.
The hermit.

Links bovenaan knielt de prinses (fig. 39). Op haar hoofd draagt ze een kroon en ze is uitgedost in een oorspronkelijk blauw kleed met nauwelijks zichtbare witte sjabloonmotieven in de vorm van lelies en met een hermelijnen kraagje. De heel brede trechterermouwen hangen tot op de grond. Het kleed is op de borsten geplooid en hoog gegord door een smalle ceintuur met een reliëfdecoratie. Naast haar zit een geknield lammetje met rond de nek een rood koordje, dat de prinses losjes tussen de handen vasthoudt.



FIG. 35 Detail van de lange en gekartelde mouwen van Joris en de bomen.
Detail of St George's long frayed sleeves and of the trees.



FIG. 36 Het paard met een wit en een zwart been.
The horse, with one white and one black leg.

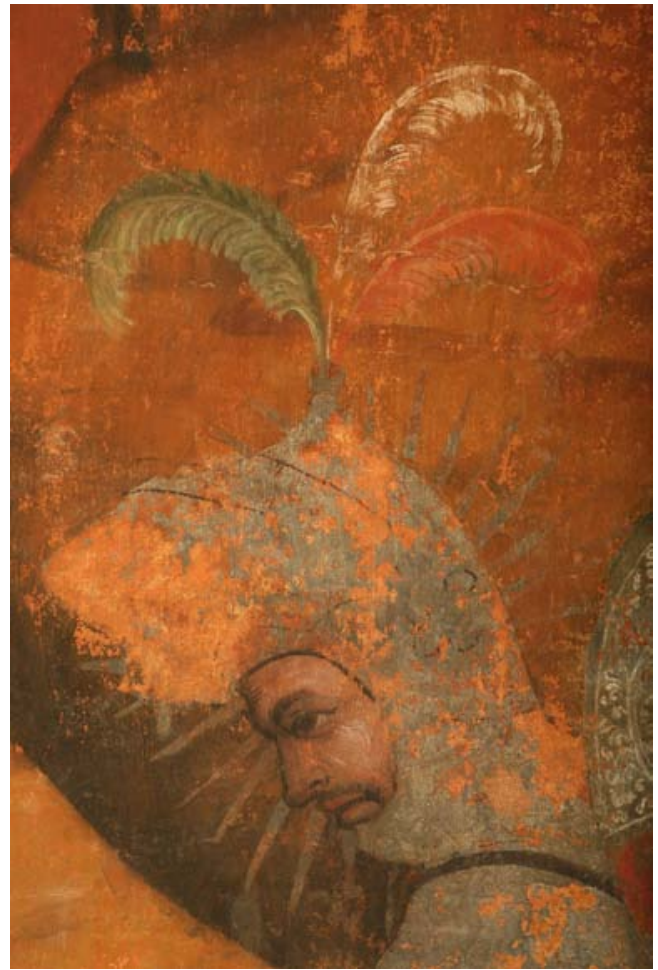


FIG. 37 De helm van Sint-Joris met de drie pluimen.
St George's helmet with its three plumes.

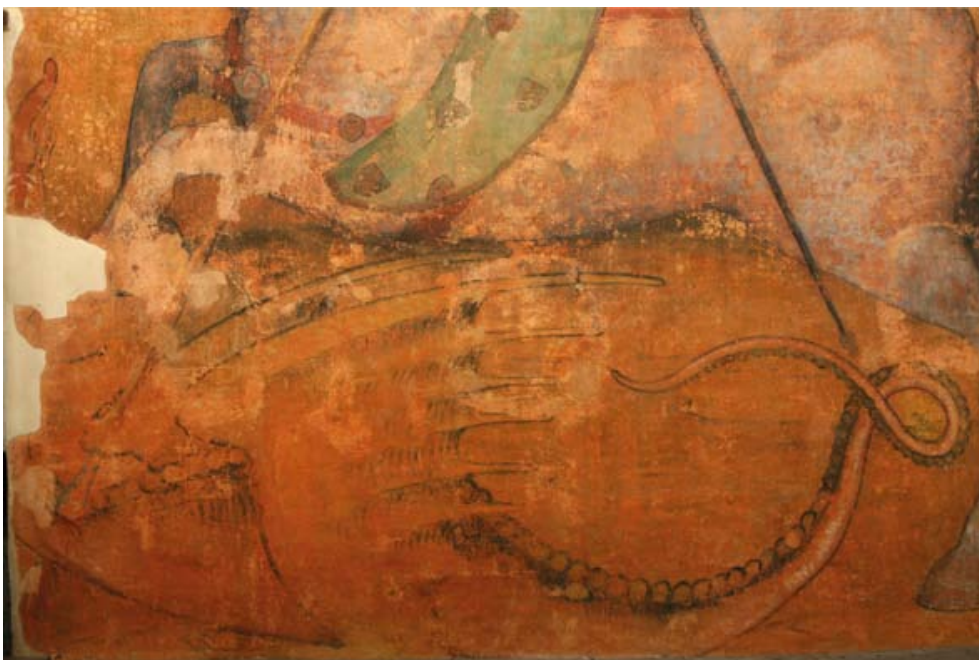


FIG. 38 Detail van de gevleugelde draak.
Detail of the winged dragon.



FIG. 39 De prinses met het lam.
The princess with the lamb.

3 Iconografie

3.1 De heilige Christoffel

De heilige Christoffel geldt in het Avondland als één van de meest voorgestelde heiligen en komt onder vier verschillende typologieën voor: de martelaar, de strijder, de cynocephaal (een fabelras van mensen met een hondenkop) en de Christusdrager³¹. Op de eerste drie typologieën wordt hier niet verder ingegaan. Christoffel als Christusdrager domineert in het westen sinds het midden van de 12de eeuw en is ook hier in Mechelen gevisualiseerd. Alhoewel de meeste elementen van zijn leven van legendarische oorsprong zijn, zou zijn zeer vroege en verspreide verering toch een aanwijzing kunnen zijn voor het historisch bestaan van deze christelijke martelaar.

Het verhaal van Christoffel werd neergeschreven in *De Gulden Legende* van Jacopo de Voragine (1228-1298) en zijn cultus kende

sindsdien een enorme populariteit³². Christoffel, afkomstig uit Kana, wordt in de *Legenda Aurea* voorgesteld als een enorme reus met een afschrikwekkend gelaat die de naam Reprobus, de verwoesting, droeg. In dienst van de koning van zijn land, gaat hij op zoek naar de machtigste mens op aarde, voor wie hij wil werken. Hij vindt de machtigste koning en gaat wonen in diens paleis. Als echter blijkt dat die bang is van de duivel en steeds weer een kruisteken slaat als hij de duivel hoort vernemen, vraagt Christoffel hem wat de betekenis is van dat kruisteken. De koning beschouwt het als een afweerteken, hij wil niet dat de duivel bezit van hem neemt. Dat doet Christoffel besluiten dat de duivel nog machtiger is dan de koning en hij vertrekt om de duivel te gaan dienen. Spoedig merkt hij dat die inderdaad bang is van het kruisteken. Sinds de kruisdood van Christus vlucht hij hier angstig van weg. Daarom trekt Christoffel verder op zoek naar Christus die nog machtiger blijkt te zijn dan de duivel. Hij ontmoet een eremijt die hem vraagt om reizigers over een gevaarlijke rivier te zetten. Dat zou Christus zeker waarderen en misschien zou hij zich dan wel aan Christoffel openbaren. Met een boomstronk als staf zet hij zich aan zijn nieuwe werk: mensen over de rivier zetten om Christus te dienen. Hij bouwt een hut op de oever en op een nacht vraagt een kind hem om hem over de rivier te dragen. Daarop zet hij het kind op zijn schouder maar al stappend door het water wordt het zo zwaar dat hij dreigt om te komen. Aangekomen op de andere oever vertelt Christoffel aan het kind dat hij de last van een hele wereld leek te dragen waarop het kind zich openbaart als Christus en hem antwoordt dat hij niet alleen de hele wereld op zijn schouder droeg maar ook diegene die de wereld heeft geschapen. Hij was dus in dienst van de meester die hij had gezocht. Als bewijs moest hij de boomstam in de aarde planten, waarna die veranderde in een mooie dadelpalm. De grote reus die Reprobus heette liet zich dopen en droeg sindsdien de naam *Christo-phorus*, hij die Christus draagt: *χριστός-φορεῖν* (Christus dragen). De gulden legende vervolgt nog met het verhaal van zijn marteldood en met de bekering van de koning die hem liet doden.

In de Sint-Janskerk in Mechelen is de legendarische overtocht van de rivier met het Christuskind op de schouder dus voorgesteld, net zoals de *Legenda aurea* het verhaalt.

Omdat hij zelf veel reisde en mensen begeleidde bij hun overtocht over gevaarlijke rivieren, wordt Christoffel gedurende de middeleeuwen vereerd langsheen pelgrimswegen als beschermer van de reizigers. Wegens zijn martelingen wordt hij aangeroepen tegen droogte, hagel, onweer en alle gevaar. Van de 13de tot de 16de eeuw geldt zijn aanblik als beschutting tegen de onvoorziene dood, de *mala mors* of slechte dood waarmee het overlijden zonder toediening van de laatste sacramenten bedoeld wordt³³. Hij bood bescherming tegen ongevallen, pest en andere ziekten. Wegens zijn marteling is hij de patroon van forten (hij weerde pijlen af), wegens het wonder van de bloeiende staf wordt hij vereerd door tuiniers en fruithandelaars. Verder beschermt hij om evidente redenen scheepslui, lastendragers, vaarliden, atleten etc.

31 Voor de hagiografie en de iconografie zie o.m. Stahl 1920; Rosenfeld 1937; Aurenhammer 1959, kol. 435-453; Hahn-Woernle 1972; Szövérfy 1973; Werner 1973; Benker 1975; Sint-Christoffel (tent.

cat.) 1984; Braun 19924; Exner 1998; Vanderlinden 1999, 182-183; Tissier de Mallerai 2003; Minaty 2009.

32 De Voragine ed. *De Wyzewa* 1925, 361-365.

33 Zie in het bijzonder Fuhrmann 1996.

Christoffel behoort tot de meest voorgestelde heiligen in de middeleeuwen. Vooral zijn bescherming tegen de slechte dood ligt daarvoor aan de basis. Er zijn vroege devotieprentjes bewaard zoals dat van klooster Wienhausen (Duitsland) ca. 1400³⁴ en talrijke wat latere 15de-eeuwse blokdrukken³⁵, alsook 16de-eeuwse gravures. Christoffel is vaak aan de buitenzijde van monumentale gebouwen geschilderd of gebeeldhouwd, vooral in de Duitstalige landen: deuren, portalen, poorten en stadstorens zijn plekken bij uitstek om hem goed te kunnen zien. Ook dorps- en stadspaleizen en profane gebouwen boden plaats voor een Christoffelvoorstelling. Langsheen pelgrims-, handels- of reiswegen en in de nabijheid van rivieren komt zijn beeltenis vaak voor aan de buitenzijde van afgelegen kapellen en kerken³⁶.

In religieuze gebouwen is hij stevast op een goed zichtbare plaats afgebeeld. Dat geldt zowel voor sculpturen, voor monumentale glasramen als voor muurschilderingen (fig. 40). In de Mechelse context spitsen we ons toe op de situering van muurschilderingen³⁷: de belangrijkste plaats waar ze voorkomen is in de omgeving van het inkomportaal aan de hoofdingang, met



FIG. 40 Christoffel in de Sint-Genovevakerk van Zepperen. *St Christopher as depicted in the Church of St Genevieve in Zepperen.*

andere woorden de toegang voor dagelijks gebruik. Zo kon de gelovige onmiddellijk bij het binnenkomen of bij het buitengaan de heilige aanschouwen die hem die dag in bescherming zou nemen tegen de plotse dood. Het meest gebruikte portaal kan het westportaal zijn maar het kan evenzeer aan de noord- of zuidkant gelegen zijn. Zo stelden Kimpel & Suckale vast dat de grote westportalen van de kathedraal van Amiens niet dagelijks open waren. De meest gebruikte toegangsdeur was gelegen aan de zuidkant. Dat portaal is nu permanent gesloten, maar het was de plaats waar oorspronkelijk een meer dan levensgroot Christoffelbeeld stond en de heilige gaf ook zijn naam aan die poort. Het was overigens de plaats in de zuidelijke zijbeuk waar men met de bouw begonnen was³⁸.

Dat de heilige als een reus was afgebeeld zorgde er mee voor dat de voorstelling zijn doel niet miste: zoveel mogelijk mensen moesten hem zien. Christoffel is immers een volkshelige. In de meeste gevallen zijn dan ook geen patronaat noch relikwieën aan te wijzen.

Het geloof in zijn onheilwerende eigenschappen leidde tot excessen in de cultus. Erasmus van Rotterdam was de eerste die dit veroordeelde. In 1969 ten slotte schrapte de Romeinse heiligenkalender zijn naam wegens gebrek aan historisch feitenmateriaal.

3.2 De heilige Joris

Zoals Christoffel is Joris ook een van de meest vereerde heiligen in de middeleeuwen. Hij wordt dan ook zeer vaak afgebeeld in alle kunstvormen, waaronder miniatuurkunst (fig. 41). Hij kende een zeer brede verering in het hele christendom. Gelijkaardige personages komen ook in andere godsdiensten voor, zoals Al Khidr, de mythische held van de islam³⁹. Meer dan honderd voorstellingen van het leven van Joris zijn bewaard in Europa. De meeste daarvan dateren van het begin van de 12de tot het einde van de 16de eeuw. Daarnaast zijn ook talloze individuele afbeeldingen gekend, waarbij Joris vooral in zijn gevecht met de draak wordt geportretteerd. De oudst bewaarde voorstelling is een icoon van de 6de eeuw in het Catharinaklooster op de Sinai in Egypte, waar Joris voorkomt samen met andere heiligen naast een madonna met kind⁴⁰. Alleen al in Engeland, waar Joris de patroon van het land is, en er 160 kerken aan hem zijn gewijd, zijn er meer dan honderd middeleeuwse muurschilderingen met zijn afbeelding bewaard.

Jacopo de Voragine heeft ook het verhaal van Joris opgetekend⁴¹. Telg van een nobele familie uit Cappadocië, diende hij als officier in het Romeinse leger. Op doortocht in Libië komt hij aan in de stad Silene. Daar houdt zich een vreselijke draak met giftige adem schuil in een naburige vijver. Hij heeft de stad in zijn greep. Om hem kalm te houden geven de stedelingen hem iedere dag twee schapen te eten. De voorraad dieren slinkt echter en spoedig krijgt hij een schaap en een jonge man of vrouw, die werd uitgeloosd. Op de dag dat Joris de stad aandoet is het de beurt aan de enige dochter van de koning. De oude

34 Appuhn 1973, 42 en afbeelding op omslag.

35 Parschall & Schoch 2005, 77, 86, 94, 154, 160, 299.

36 Zie hierover specifiek Bittmann 2003.

37 Bittmann 2003, 60-69.

38 Kimpel & Suckale 1985, 12, 473 n.10.

39 Voor de hagiografie en iconografie van de heilige Joris verwijzen we naar: Braunfels 1974; Braunfels-Esche 1976; Didi-Huberman, Garbetta

& Morgaine 1994; Berthod & Hardouin-Fugier 1992, 172; Riches 2000, 1-26.

40 Braunfels 1974, kol. 368.

41 De Voragine ed. De Wyzewa 1925, 226-232.

FIG. 41 Heilige Joris, miniatuur uit Getijdenboek en psalter, Londen en Brugge, na 1401-voor 1415 (London, British Library, Royal Ms. 2 A XVIII, fol. 5v.) © The British Library Board. All Rights Reserved. *St George depicted in a miniature in a book of hours and a psalter, from London and Bruges, post-1401 and pre-1415 (London, British Library, Royal Ms. 2 A XVIII, fol. 5v.) © The British Library Board. All Rights Reserved.*



vader smeekt zijn volk om de prinses te sparen van die vreselijke dood in ruil voor zijn geld, zijn goud en de helft van zijn koninkrijk. De onderdanen buigen niet voor dit voorstel want zij hebben zelf hun kinderen moeten afstaan. Hierop trekt de prinses koninklijke gewaden aan en gaat huilend haar noodlot tegemoet. Onderweg ontmoet ze Joris aan wie ze na enig aandringen haar verhaal vertelt. Hij belooft haar te verdedigen in naam van Christus. Gewapend met een kruisteken, springt hij op zijn paard en maakt het dier af. Zo verlost hij de prinses en haar stad van die bedreigende aanwezigheid. Het is het ogenblik waarop hij de draak doodt, dat in Mechelen in scène werd gezet. Als dank laat de koning een immense kerk oprichten ter ere van

de heilige Maagd Maria waarin een bron ontspringt met genezend water. Joris krijgt een grote som geld die hij schenkt aan de armen. De gulden legende vervolgt ook hier met het verhaal van Joris' marteldood.

Vermeldenswaard is ten slotte dat Jacopo de Voragine vermeldt hoe Joris de kruisvaarders bijstond bij het beleg van Jeruzalem tegen de Sarrazijnen. De heilige verscheen daar in een blanke wapenrusting versierd met een rood kruis. Hij deed hen teken hem te volgen bij de bestorming van de stadsmuren. Zo slaagden de kruisvaarders erin de stad te veroveren. Meteen is ook duidelijk waar het kenteken van het rode kruis vandaan komt dat Joris altijd op zijn wapenrusting draagt.

Er bestaan zowat 55 heiligen die met de draak vechten, waarbij Michael het meest afgebeeld wordt, en daarna Joris. Vanuit het Oosten verspreidde de cultus zich razend snel over het Westen, samen met de legende. Het type zoals in Mechelen voorgesteld, als een ridder te paard, ontstaat in de 13de eeuw, en is het meest populair van de 14de tot de 16de eeuw. Zowel de staande ridder als de ruiter in volle actie tijdens het gevecht met de draak waren enorm geliefde voorstellingen.

Sedert de 13de eeuw wordt Joris in het Westen bijzonder vereerd door de adel. Daarnaast is hij onder meer gekend als patroon van ambachtslieden en gilden die wapenrusting produceerden. Als strijdende ridder is hij ook patroon van talrijke schuttersgilden. Dit aspect wordt verder in dit artikel uitgewerkt.

4 Iconografische bijzonderheden

4.1 De heilige Christoffel

Christoffel wordt in de Westerse iconografie sinds de 12de eeuw voorgesteld als Christusdrager, aanvankelijk frontaal en haast bewegingsloos met een staf in de hand. Hij draagt een lang en rijk gewaad. Op de oudste taferelen heeft hij schoenen aan en pas vanaf ca. 1300 staat hij blootsvoets in het water. Op zijn linkerschouder of op een van beide armen draagt hij Jezus die aanvankelijk met volwassen gelaatstrekken wordt voorgesteld en pas later als een kind.

Die strenge, hiëratische en plechtstatige Christoffelfiguur ondergaat in de 14de eeuw een ware metamorfose. Hij doorwaadt nu, een weinig gedraaid of in profiel, een centrale rivier met rotsachtige oevers. Zijn kledij reikt tot boven de knie, hij draagt een kleed en een wapperende mantel. Met blote benen staat hij in het midden van het water dat hij oversteekt met de grootste moeite omwille van zijn al te zware last. In de heilige is beweging gekomen en vaak kijkt hij om naar het kind op zijn schouder. Dikwijls draagt hij een haarband die verwijst naar zijn barbaarse afkomst. De natuurlijke omgeving van de rivier toont rotsen, bomen en soms enkele dieren. Naar 1400 toe wordt ook de kluizenaar afgebeeld die de heilige bijlicht met zijn lantaarn of met een toorts. Meestal houdt hij die vast met de hand⁴². Enige variatie is terug te vinden in de behuizing van de kluizenaar die evolueert van een rotsachtig element naar een vakwerkgebouwtje en een heuse kapel of kerk. De achtergrond van de voorstelling is abstract gehouden of toont een sterrenhemel. De staf van Christoffel bloeit al dan niet, al is de bloeiende staf tijdens de overtocht van de rivier niet conform aan de legende: de staf zou immers pas beginnen bloeien toen de heilige hem, na de moeilijke overtocht, in de grond plantte. Het Jezuskind maakt meestal een zegenend gebaar en draagt vaak een wereldbol in de andere hand. Dat zegenend gebaar wordt samen met het doorwaden van de rivier geïnterpreteerd als een verwijzing naar het doopsel door onderdompeling. Die allusie wordt gevisualiseerd op een glasraamfragment in de kerk van Birtsmorton (Worcestershire, Eng.) van ca. 1400. Daar giet het kind water uit een kruik op het hoofd van Christoffel⁴³.

Het ontroerend menselijk gebaar waarmee Christoffel het voetje van Jezus vasthoudt in Mechelen, is een nieuwigheid in de periode van rond 1400 (fig. 42). Mooie voorbeelden hiervan zijn bijvoorbeeld te vinden op gelijktijdige miniaturen als deze in een getijdenboek van de Bibliotheca Estense in Modena (Libro d'Ore, ms. Lat. 842 – alfa R.7.3; carta 238, San Cristoforo. c. 1390) die wordt toegeschreven aan de Gebroeders van Limburg of omgeving in The National Gallery of Art in Washington, c. 1410 (fig. 43), of het breviarium van de Bourgondische hertog Jan zonder Vrees (London, BL, Harley Ms 2897 f. 339b) (fig. 44). Op een muurschildering van de Saint Ledgers Church van Ashby (Northamptonshire, Eng.) van begin 15de eeuw, tekent een vergelijkbare figuur zich af tegen een witte achtergrond, bezaaid met een rood stervormig motief⁴⁴.



FIG. 42 Detail van het hoofd van Christoffel en het kind. Christoffel houdt het voetje van Jezus vast.
Detail of the heads of St Christopher and the Christ child. The saint is holding Jesus' foot.

⁴² Later hangt de lantaarn soms aan een stok, bijvoorbeeld op de muurschildering in de kerk van Molesworth, Northants (Ely), late 15de eeuw,

<http://www.paintedchurch.org/molecris.htm>.

⁴³ Rushforth 1926; zie ook <http://www.cvma.ac.uk>, inv. nr. 019912.

⁴⁴ <http://www.paintedchurch.org/ashbyslc.htm>.

FIG. 43 Heilige Christoffel, miniatuur c. 1410 (© National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection 1946.21.10). *St Christopher. Miniature dating to ca 1410* (© National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection 1946.21.10).



De attributen van de kluizenaar in Mechelen zijn bijzonder (fig. 34). Hij draagt namelijk een mes in een lederen foedraal en een beurs⁴⁵. Het mesheft, mogelijk in been, gewei of hout, steekt nog gedeeltelijk in het foedraal, dat in die periode van leer werd gemaakt. De onderkant van de schede neemt trouwens de vorm aan van het meslemmet. De beurs kan van leer zijn, met een metalen pen die langs beide zijden nog net onder de rand uitsteekt, waaraan de beurs is opgehangen. Het gaat wellicht om het type dat in het Engels *bar purse* genoemd wordt⁴⁶. De beurs kan ook van textiel zijn, en is dan

met touwtjes aan de gordel gebonden. De touwtjes lopen opzij van de buidel doorheen twee kokertjes. Een dergelijke beurs hoeft niet noodzakelijk geld te bevatten, maar kan ook dienen om persoonlijke en andere bezittingen te bewaren (wastabletten, boekje, bril,...)⁴⁷. Elders heeft hij een boek in een draagzak bij, zoals op een gewelfschildering in de kerk van Noordbroek (Nedl.)⁴⁸. Op latere voorstellingen zijn deze attributen te zien aan de gordel van Christoffel zelf⁴⁹. De kluizenaar in Mechelen draagt ook een bidsnoer, wat vaker voorkomt. Soms steunt hij op een stok of leest hij in een boek.

⁴⁵ Met dank aan collega's Koen De Groote en Marc Dewilde voor hun hulp bij de duiding van deze attributen.

⁴⁶ Goubitz 2007, 54-55.

⁴⁷ Baart 1977, 94, 98, 329.

⁴⁸ Schoneveld 1991, 82-83, 85.

⁴⁹ Londen, British Library, Harley 2953, fol. 211: heilige Christoffel, ca. 1500. Zie ook de monumentale schildering in de Sint-Genovevakerk van Zeppenren: Vanthillo 1994, 179.



FIG. 44 Heilige Christoffel, miniatuur uit het breviarium van Jan zonder Vrees (London, British Library, Harley Ms 2897 f. 339b). © The British Library Board. All Rights Reserved.
St Christopher. Miniature from John the Fearless's breviary (London, British Library, Harley Ms 2897 f. 339b). © The British Library Board. All Rights Reserved.

Rond 1400 zijn weinig andere voorbeelden te vinden van de combinatie van Jezus' attributen. Zijn rechterhand vertoont een zegenend gebaar, in de linker heeft hij een wereldbol vast en draagt hij ook nog een rood kruis met wapperend vaantje, waarop een rood kruis op witte grond is aangebracht⁵⁰.

4.2 De heilige Joris

Joris als drakendoder wordt enerzijds als solitaire figuur rechtstaand afgebeeld met zwaard en aan zijn voeten de draak. Anderzijds is het verhaal van Joris en de prinses zoals hier rond 1400 en later vaak voorgesteld in een landschappelijke omgeving met de stad en/of het kasteel van de toekomstige koning en koningin op de achtergrond.

Overeenkomstig de iconografische traditie zit de koene ridder op zijn witte paard, meestal een schimmel. Hij draagt een rugschild, een beenschild, een lans en heeft bovendien een zwaard aan de gordel gehecht. Zijn fraaie mantel waaiert uit. De jonge prinses draagt zeer mooie kledij en houdt een lammetje aan een touw.

Het wapenschild van Joris met het rode kruis op witte grond is in Mechelen opvallend vaak herhaald: op het rugschild, op het beenschild en op het paard zelf (fig. 45). Zijn rugschild is opvallend fraai en ongewoon decoratief uitgewerkt, als een variant op het eenvoudige Sint-Jorisschild met rood kruis op witte grond (fig. 46). Het paard met de kleine Sint-Jorisschilden, is bovendien opgetuigd met een wassende maan op zijn voorhoofd (fig. 47): een verwijzing naar de 'oosterse' afkomst van de heilige of naar de kruistochten? Het is een detail dat weinig voorkomt. Een ander voorbeeld is te zien op de retabelsculptuur van het hoofdaltaar van de Sint-Reinoldikerk in Dortmund (Duitsl.), bij het paard van de Romeinse hoofdman. Dit beeldhouwwerk



FIG. 45 Het schild van Sint-Joris.
St George's shield.

⁵⁰ Een vergelijkbaar voorbeeld is te zien op het glasraam in het oostelijk venster van het koor in de parochiekerk All Saints in North Street, York (ca. 1400); <http://www.cvma.ac.uk, inv. nr. 005244>.



FIG. 46 Detail van de kledij en wapenrusting van Sint-Joris.
Detail of St George's clothing and armour.



FIG. 47 Detail van de wassende maan op de paardenkop.
Detail of the waxing moon on the horse's head.



FIG. 48 Sint-Joris, sculptuur uit het retabel van Jacques de Baerze voor de kapel van de karmhuis van Champmol, 1390-1399 (© Musée des Beaux-Arts de Dijon. Photo François Jay).
St George. Sculpture from the retable by Jacques de Baerze for the chapel of the Carthusian monastery of Champmol, 1390-1399 (© Musée des Beaux-Arts de Dijon. Photo François Jay).

wordt iconografisch en compositorisch in verband gebracht met de hertogelijke en koninklijke hofateliers van Bourges en Parijs en meer bepaald met het oeuvre van André Beauneveu⁵¹.

Een laatste bijzonderheid is de stekelige stralenkrans van Joris. Die is, even uitzonderlijk, ook te vinden bij de heilige Joris op het retabel van de karthuis van Champmol (Dijon, Fr.) (fig. 48), een werk van de Vlaamse beeldhouwer Jacques de Baerze uit Dendermonde.

5 Schildertechnisch onderzoek

5.1 Opeenvolging van de lagen (fig. 49)

De drager van de schilderingen is de bakstenen binnenmuur van de westtoren. De pleisterlaag is traditioneel samengesteld uit kalk en zand. Een eerste laag bevat een groter gehalte aan zand en is ruwer. De bedoeling hiervan is om de oneffenheden van het gemetste parement te effenen. De tweede dunnere laag bevat meer kalk en is fijner van structuur. Deze diende als ondergrond voor de beschildering. De oppervlaktestructuur is vrij onregelmatig, zoals gewoonlijk bij middeleeuwse pleisterlagen.

De schilderingen werden direct na de bouw aangebracht want ze bevinden zich onmiddellijk op de onderste kalklaag. Op elk van de twee witgekalkte muurvlakken op de noord- en zuidmuur bakende de schilder een zwartomlijnde grote nis af van

ongeveer 6,25 meter hoogte en 4,50 meter breedte. Deze nissen hebben ongeveer dezelfde vorm als het glas- in-loodraam in de westgevel. Dit raam werd in een latere periode verkleind en de onderkant opgemaakt in baksteen. Er zijn materiële aanwijzingen dat deze nissen uitgevoerd werden door een eerste schilder, die de architectuurpolychromie en de kraagstenen voor zijn rekening nam. De rest van de beschildering is vermoedelijk het werk van een tweede schilder. Hierover verder meer (zie 5.4 Werkverdeling).

Binnen de afgebakende omkadering streek de schilder een regelmatige ondergrond van rode oker uit⁵² (fig. 50). De borstelstreken zijn nog duidelijk zichtbaar. Hierop schilderde hij zijn zwarte ondertekening. Vervolgens werd deze tekening in kleuren uitgewerkt, met de nodige nuancering en schaduwwerking.

Daarna werden de figuren afgeboord met vrij dikke zwarte omtrek- en accentueringslijnen (fig. 51). De mantel van Sint-Joris maakt hierop een uitzondering: hier zijn de omtrekken en de gerafelde randen aangegeven in witte en zwarte omtreklijnen (fig. 52). Bij de Christoffelvoorstelling lijkt pas na het afwerken van de figuren de rode achtergrondkleur aangebracht te zijn, die nogal slordig de omtrekken volgt. Het is echter niet helemaal uit te sluiten dat deze achtergrond eerst geschilderd werd, met uitsparing voor de plaats van de figuren. Hoe dan ook werden de twekleurige gesjablonerde bloemen die de achtergrond tot een soort eredoek maken, het allerlaatst geschilderd.

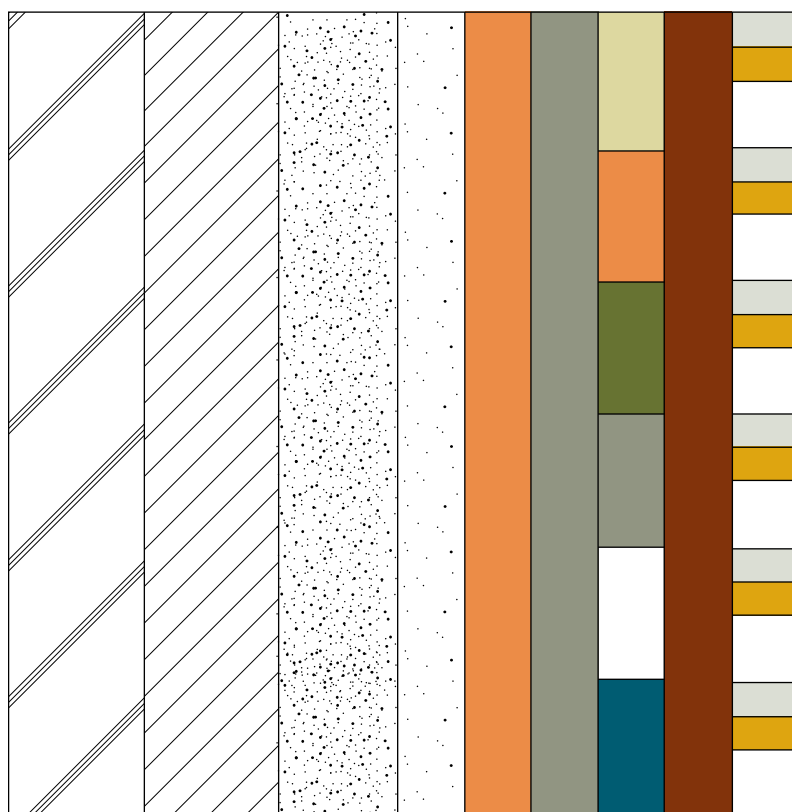


FIG. 49 Opeenvolging van de lagen bij de muurschildering van Christoffel.

The stratigraphy of the layers of the depiction of St Christopher.

-  kalkzandsteen
-  bakstenen drager
-  grove pleister van kalk en zand
-  fijne pleister van kalk en zand
-  onderlaag in rode aarde
-  ondertekening in koolzwart
-  verflagen van de figuren
-  rode laag rond de figuren (zie tekst)
-  sjablonen

⁵¹ Zie Bertram-Neunzig 2004, 55 en volgende.

⁵² Voor de identificatie van deze pigmenten zie het volledige analyserapport van het KIK: Van Bos & Nijs 2009.

FIG. 50 De onderlaag van rode aarde is overal zichtbaar onder de versleten schildering.
The base layer of red earth is visible through the worn paint.



FIG. 51 De figuren zijn omboord met zwarte omtreklijnen.
The figures are outlined in black.



FIG. 52 De mouwen van Sint-Joris zijn met zwart en wit afgeboord.
St George's sleeves are trimmed in black and white.

FIG. 53 De ondertekening van het rugschild van Sint-Joris komt niet overeen met de uiteindelijke compositie.
The underlying drawing of St George's shield does not match the eventual composition.



5.2 De ondertekening

5.2.1 Functie

Een ondertekening kan verschillende functies hebben⁵³. De schilder verdeelt en werkt de figuren uit binnen het oppervlak waarover hij beschikt. De tekening kan ook dienen om aan de opdrachtgever te tonen hoe de voorstelling er ongeveer zal uit zien of om de iconografie en de attributen te laten goedkeuren door de opdrachtgevers.

5.2.2 Pentimenti

De hand van de meester is in de ondertekening of -schildering het duidelijkst herkenbaar. Helpers kunnen sommige delen of bepaalde verflagen gezet hebben, maar de meester schilderde de ondertekening ongetwijfeld eigenhandig. Hij had dan ook de vrijheid om zijn tekening secuur te volgen of niet. Ondertekeningen wijken bijna altijd in een bepaalde mate af van de uiteindelijke voorstelling. Pentimenti, veranderingen in de compositie en kleine of grotere verschuivingen komen hier voor: heel duidelijk zijn de veranderingen in de positie van het rugschild van Sint-Joris (fig. 53) en de veranderingen in de positionering van het gezicht en de handen van het Jezuskind op de Christoffelvoorstelling (fig. 54-55).

5.2.3 Onderzoek

Ondertekeningen van paneelschilderingen zijn uitvoerig bestudeerd⁵⁴. Dit heeft ook te maken met het feit dat ze met technologische methodes en apparatuur kunnen zichtbaar gemaakt worden,

iets wat bij muurschilderingen (nog) niet mogelijk is. Er is dan ook heel weinig vergelijkingsmateriaal voorhanden van ondertekeningen en -schilderingen op muurschilderingen. Alleen bij slijtage of het transparanter worden van verflagen wordt de eventuele ondertekening zichtbaar. In het beste geval wordt de aanwezigheid van een ondertekening of een onderschildering summier vermeld in een restauratieverslag, maar er wordt zelden op ingegaan.

Op paneelschilderingen zijn vrijwel altijd typische arceringen aangebracht om de schaduwwerking en de diepte aan te geven, vooral in de plooien. Dat ontbreekt volledig in deze vlakke ondertekening. De tekening hier is wel heel gedetailleerd uitgewerkt, vooral wat de plooien van de gewaden, de aangezichten en de handen betreft (fig. 56).

Omdat ondertekeningen de hand van de meester 'verraden', kunnen ze een belangrijk criterium zijn voor toeschrijvingen aan een bepaalde schilder. De enige voorwaarde hier is dan ook weer dat er voldoende vergelijkingsmateriaal voorhanden is, en dat is thans niet het geval⁵⁵. Deze ondertekening is in elk geval het werk van een getalenteerde trefzekere hand, die zeer monumentaal kon werken.

Voor alle duidelijkheid, het gaat hier helemaal niet over een reproductietechniek, waarbij een op voorhand gemaakte tekening op één of andere manier wordt 'overgebracht' op de muur. Het betreft hier een tekening die rechtstreeks op de muur ontworpen is, namelijk op de rode ondergrond en binnen de geschilderde nissen. Deze tekening werd met het penseel geschilderd in koolzwarte lijnen.



FIG. 54 Ook in het aangezicht van Jezus werd de ondertekening en plaatsing van neus en mond niet nauwkeurig gevolgd. *In the final composition of Jesus' face, the placement of nose and mouth do not precisely match the initial drawing.*

⁵³ Ridderbos & van Veen (red.) 1995, 305-319.

⁵⁴ Cf. de achtereenvolgende colloquia over 'le dessin sous-jacent', sedert 1975 georganiseerd door de UCL, in samenwerking met de KULeuven

en het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Zie Van Schoute & Hollanders-Favart (ed.) 1982 en 1985.

⁵⁵ België kent weinig traditie in het publiceren van onderzoeksresultaten van uitgevoerde muurschilderingenrestauraties. Het belangrijke vergelijkingsmateriaal ontbreekt dus bijna volledig.



FIG. 55 De hand van Jezus werd verplaatst in de uiteindelijke schildering.

In the final painting, Jesus' hand was moved.



FIG. 56 Door de slijtage van de verflaag is de ondertekening overall zichtbaar geworden.

Across the painting, wear and tear of the paint layer has revealed the underlying drawing.

5.2.4 Documentatie

Met een calque werd getracht de ondertekening grafisch te documenteren op ware grootte. Dit was in de praktijk quasi onuitvoerbaar omdat deze tekening vaak nog bedekt is door de verflagen, omdat het verschil tussen omtreklijnen en ondertekening vrij subtiel is en vooral omwille van de grote afmetingen van de schildering, waardoor men zo'n grote folie moeilijk op zijn plaats kan houden. Tijdens het tekenen moet de folie regelmatig kunnen opgelicht worden om bepaalde verificaties te doen. Omwille van de fragiliteit van de verflaag en het oneffen oppervlak kon de folie niet met spijkers of kleefband op zijn plaats gehouden worden. Het onderzoek beperkte zich dus noodgedwongen tot het calqueren van de ondertekening op de meest interessante plaatsen, vooral deze waar de tekening heel duidelijk zichtbaar is en waar de originele compositie niet gevolgd werd (fig. 57a-b).

5.3 De verflagen

De dieptewerking, die bij de ondertekening nog niet aanwezig is, wordt pas uitgewerkt op het niveau van de verflagen zelf, vooral in de plooien en in de plastische uitwerking van het gelaat. De

carnaties en de aangezichten zijn zeer zorgvuldig in opeenvolgende kleurlagen opgebouwd (fig. 58-60, fig. 37). Bepaalde kledijonderdelen zijn opgehoogd met sjabloonmotieven, zoals de schitterende rode brokaatmantel van de heilige Joris (fig. 61). De brede plooien en de schaduwwerking worden al in de rode verflaag uitgewerkt, terwijl de beide sjablonen met brokaatmotieven vlak gezet zijn. Ze zijn in het geel geschilderd, maar moeten duidelijk goudbrokaat oproepen. Ook het blauwe kleed van de prinses was oorspronkelijk met witte lelies in sjablonen versierd. Een strookje reliëfdecoratie, dat spijtig genoeg niet goed genoeg bewaard bleef om de motieven te ontcijferen, suggereert de textuur van een hoge gordel, net onder de borsten (fig. 62).

Het vrij abstracte volume van de eiken-, linden- en olmenbladeren werd opgebouwd vanuit de donkere kleuren, met telkens lichtere hoogrels: van zwart over donkergroen naar lichtgroen (fig. 63-65).

De volumewerking van de plooien is meesterlijk opgebouwd en bijzonder monumentaal. Dit valt vooral op in goed bewaarde partijen zoals de uitwaaiende mantel rechts van de heilige Christoffel in groene en witte kleuren (fig. 51).



FIG. 57 a. Ondertekening van het hoofd van het paard, op transparante folie overgebracht (tekeningen P. Schurmans en E. Jacobs, Onroerend Erfgoed) en b. zelfde detail van de schildering.
a. Underlying drawing of the horse's head, applied to transparent film (drawings P. Schurmans and E. Jacobs); b. the same detail of the painting.



FIG. 58 Het hoofd van Christoffel.
St Christopher's head.



FIG. 59 Het hoofd van Jezus.
Christ's head.

FIG. 60 De jonge prinses met kroon op het hoofd, tijdens de behandeling.
The young princess wearing a crown, during conservation treatment.



FIG. 61 De schitterende brokaatmotieven van de mantel van Sint-Joris, die vlak gezet zijn en dus de plooien niet volgen.
The magnificent brocade designs of St George's mantle do not follow the folds.



FIG. 62 De prinses is rijkelijk uitgedost met een blauw kleed met nog nauwelijks zichtbare witte sjabloonmotieven, hermelijnen kraagje en een mooie gordel met reliëfdecoratie.
The princess is sumptuously dressed in a blue gown (of which the white stencilled designs have largely faded) with an ermin collar and a beautiful belt.





FIG. 63 Detail van de eikenbladeren.
Detail of the oak leaves.



FIG. 64 Blad van de winterlinde.
Lime tree leaf.



FIG. 65 Het gekarteld olmen- of iepenblad.
The serrated leaf of the elm tree.

5.4 Werkverdeling

Men kan ervan uitgaan dat hier (minstens) twee schilders aan het werk waren. De eerste schilder zorgde voor de architectuurpolychromie op en rond de ribben, en hij polychromeerde ook de vier kraagstenen. Hij schilderde ook de nissen en de hogels errond. De tweede schilder vulde deze nis met een rode ondergrond - tenzij ook de eerste schilder dit onderdeel voor zijn rekening nam - en positioneerde hierop zijn zwarte ondertekening. Daarna werkte hij het geheel verder af in verschillende kleurlagen en met spaarzaam gebruik van technische hulpmiddelen zoals de reeds genoemde sjablonen en een strookje reliëfdecoratie.

Het vermoeden van twee schilders wordt bevestigd door het feit dat ze een ander kleurenpalet en verschillende pigmenten gebruikten. De 'architectuurschilder' gebruikte – vreemd genoeg –

de duurste pigmenten zoals zuiver vermiljoen voor de rode onderdelen. De 'figurenschilder' daarentegen verkoos pigmentmengsels om mooie rode oppervlakken te bekomen zoals de schitterende mantel van Sint-Joris. Met 'zijn' duurere pigmenten zoals loodtingeel type I en indigo, ging hij spaarzaam om: ze werden voorbehouden voor belangrijke figuren en kleinere maar belangrijke partijen: het kleed van het Jezuskind, het kleed van de prinses, de nimbus van Jezus.

De manier van schilderen van de aangezichten (Christoffel en Joris versus de kraagstenen) is bij beide schilders volledig verschillend. Deze verdeling moet ons niet verbazen en past volledig in de beroepenstructuur van de middeleeuwse vakman, waarbij een grote specialisatie en een ver doorgedreven werkverdeling gangbaar waren in de gilden en ambachten.

6 Onderzoek naar de gebruikte materialen

6.1 Gebruikte pigmenten en kleurstoffen

Het belang van kleur op een middeleeuwse muurschildering mag niet onderschat worden. Meer nog dan de kleurtint waren voor de middeleeuwse schilder de glans, intensiteit en luminositeit van de kleuren van grote betekenis⁵⁶. De connectie van kleur met glans en licht veronderstelt een directe link met de goddelijke openbaring. De kleuren en het licht in middeleeuwse

kerkinterieurs zijn nooit toevallig, maar ze dragen bij tot het creëren van de illusie van een Hemels Jeruzalem⁵⁷. Kleur was ook bijna synoniem van rijkdom. Alleen de adel en de hoge clericus konden het zich veroorloven om kleurechte geverfde textielen te dragen, die niet verkleurden door inwerking van het licht, terwijl het overgrote deel van de middeleeuwse populatie zich in grauwe klederen hulde. De kleurstoffen die het gewone volk zich kon veroorloven, waren immers niet kleurvast⁵⁸.

FIG. 66 Om het diepe rood van Joris' mantel te verkrijgen, gebruikte de schilder een mengsel van drie rode pigmenten: vermiljoen, rode aarde en menie (© KIK-IRPA Brussel, Marina van Bos).

In order to achieve the deep red hue for St George's mantle the painter used a mixture of three pigments: vermilion, red earth and minium (© KIK-IRPA Brussels, Marina van Bos).

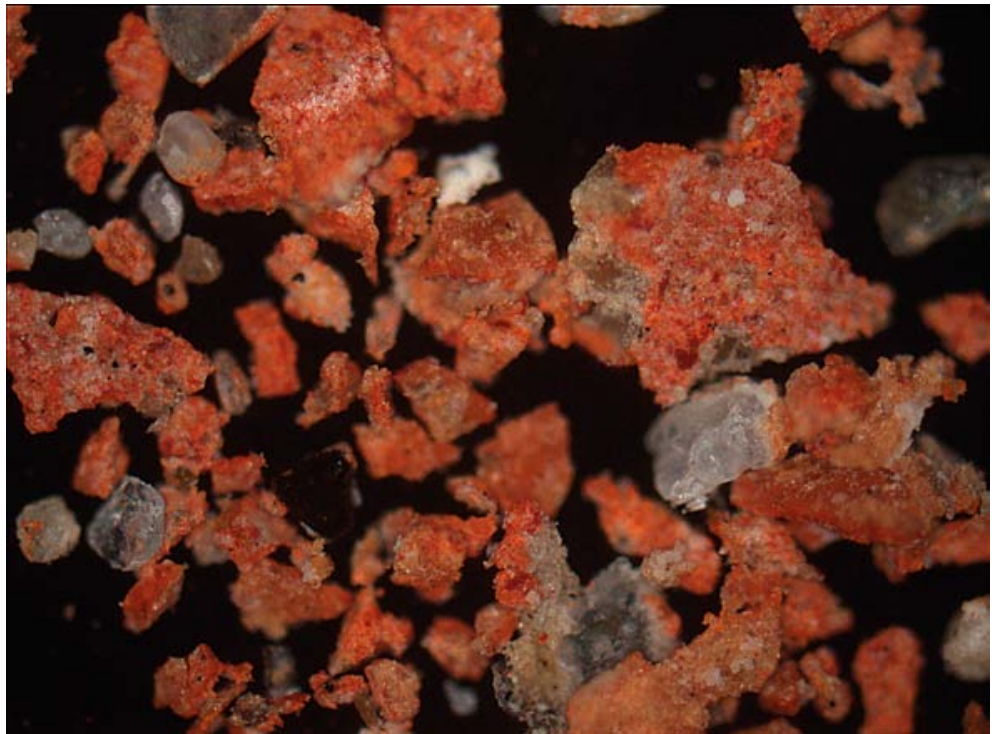
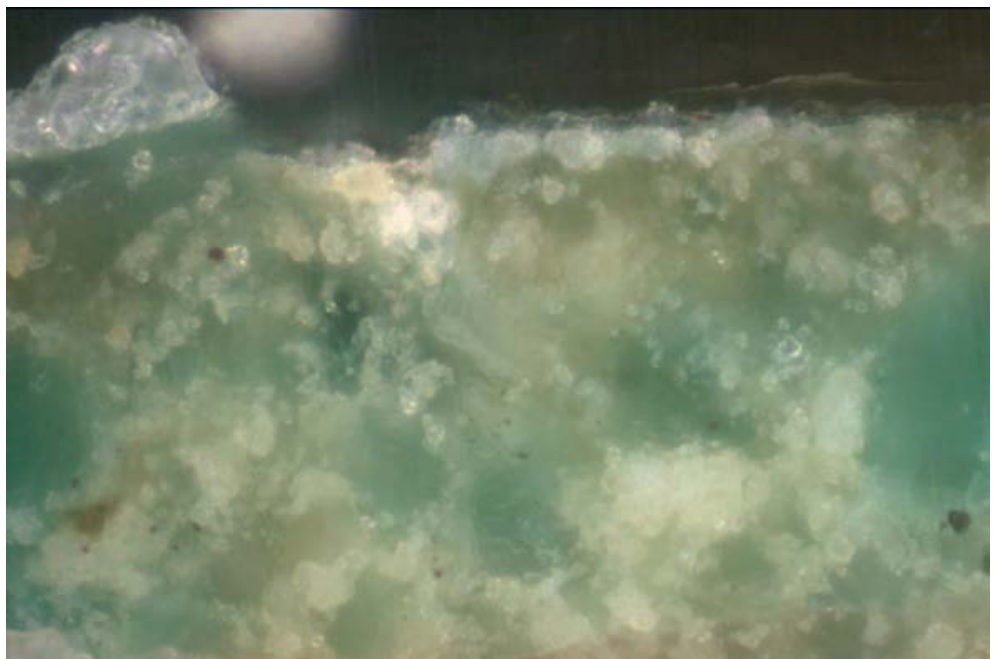


FIG. 67 Het groen van het zadel is een mengsel van loodtingeel type I, loodwit en kopergroen (© KIK-IRPA Brussel, Marina van Bos).

The green for the saddle is a mixture of type I lead-tin yellow, lead white and copper green (© KIK-IRPA Brussels, Marina van Bos).



⁵⁶ Toegankelijke synthese bij Pleij 2004.

⁵⁷ Pleij 2004, 13-14.

⁵⁸ Buyle 2002, 59-61.

Muurschilderingen in schitterende rijke kleuren spraken dus ongetwijfeld tot de verbeelding van de middeleeuwse kerkganger. Hoewel er, ook in de middeleeuwse literatuur, al veel aandacht besteed is aan de symboliek van de kleuren, gaat het te ver om elk gebruikt pigment symbolisch te willen duiden⁵⁹. Het blauwe kleed met witte versieringen van de prinses, die met haar lam staat te wachten tot Joris de draak heeft overwonnen, is waarschijnlijk wel symbolisch aangewend: wit is immers de kleur van de zuiverheid, de maagdelijkheid en de onschuld. De draak daarentegen is afgebeeld in de kleur van de aarde, de bruine tint, die staat voor duisternis en ook voor nederigheid: de sterfelijke mens gaat terug naar de aarde. Franciscanen hulden zich om die reden in bruine pijen⁶⁰. De andere gebruikte kleuren op deze muurschildering zijn ofwel naturalistisch bedoeld, zoals de bomen, de aarde en het water ofwel zijn ze niet onmiddellijk aan één of andere symbolische betekenis te linken. Vele kleuren hebben trouwens zowel een positieve als een negatieve symbolische waarde.

Een tiental monsters van pigmenten werden naar het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium verstuurd voor analyse. Dit onderzoek werd uitgevoerd door Marina Van Bos en Ingrid Nijs en leverde interessante resultaten op⁶¹:

Zoals al vermeld werd rode aarde (ijzeroxidierood) gebruikt voor de rode ondergrondsschildering⁶². De ondertekening werd geschilderd in koolzwart⁶³.

De glanzende zilverkleurige wapenrusting van Joris, nu zichtbaar als een grijze laag, bevat tin en minieme sporen lood.

Om bepaalde kleurtinten te bekomen maakt deze schilder gebruik van mengsels van diverse pigmenten: voor de schitterende mantel van Joris werden vermiljoen⁶⁴, menie, rode oker⁶⁵ en calciumcarbonaat geïdentificeerd⁶⁶ (fig. 66). Nog verfijnder wordt het als de schilder de kleurtinten opbouwt in twee lagen: het lichtgroen van het zadel van Joris heeft een eerste laag in loodtingeel type I⁶⁷ en een tweede laag in een mengsel van loodtingeel type I, loodwit en kopergroen⁶⁸ (fig. 67). Om donkergroen te bekomen nam de schilder zijn toevlucht tot hetzelfde mengsel, maar dan zonder de gele onderlaag, zoals duidelijk blijkt uit de stratigrafische doorsnede van het monster⁶⁹.

Op de voorstelling van Christoffel werd voor het lichtblauwe kleed van het Jezuskind indigo gemengd met loodwit⁷⁰. Datzelfde mengsel diende waarschijnlijk ook voor het kleed van de prinses op het Joristafereel, daarna nog opgehoogd met witte sjabloonmotieven en met een reliëfdecoratie op de gordel.

Het lichtgeel van de Jezusnimbus is loodtingeel type I.

Het paarsrode kleed van Christoffel bevat vermiljoen, gemengd met rode oker⁷¹.

Het pigment voor de achtergrond met de gesjabloneerde bloemen ten slotte is rode aarde (ijzeroxidierood)⁷², dus hetzelfde als dat van de ondergrondsschildering.

6.2 Kostbare pigmenten?

Aardekleuren zoals okers, menie en rode aarde zijn goedkope pigmenten en zijn dan ook heel courant terug te vinden in de middeleeuwse muurschilderkunst. Menie werd vaak toegepast als ondergrond voor vermiljoen en voor vergulde delen. Het werd veel gebruikt en in grote hoeveelheden aangekocht. Loodtingeel type I is een relatief duur pigment, evenals indigo. Vermiljoen wordt in de literatuur altijd beschouwd als één van de dure pigmenten, alhoewel de prijs middelmatig is en zelfs eerder goedkoop in vergelijking met loodtingeel, indigo, orpiment en lakken. De prijs van vermiljoen blijft vrij stabiel in de loop van de 14de en 15de eeuw. Het was vrij eenvoudig te vervaardigen en het kleine aantal vaste verkopers ervan kon rekenen op een regelmatige afname⁷³.

Het gebruik van pigmentenmengsels heeft waarschijnlijk zowel met kostprijaspecten als met het gewenste effect van de kleurtint te maken. Vermiljoen werd vaak vermengd met het goedkopere menie en met rode aarde. Zo werd bijvoorbeeld de rode mantel van de engel tussen Zacharias en Jeremias op de stenen Mozesput in Champmol (Dijon) geschilderd met een mengsel van vermiljoen en menie⁷⁴.

6.3 Middeleeuwse pigmenten en bindmiddelen in Europese context

Van een synthese van gebruikte pigmenten in de middeleeuwse muurschilderkunst van de Lage Landen, waarbij zowel geschreven bronnen en traktaten als wetenschappelijke analysemethoden verwerkt zijn, kunnen we alleen nog maar dromen. Een dergelijk overzicht bestaat bijvoorbeeld wel voor de Engelse middeleeuwse muurschilderkunst, meer bepaald het standaardwerk van Helen Howard over de *Pigments of English Medieval Wall Painting* van 2003⁷⁵. Mark Clarke vermeldt in zijn boek *The Art of All Colours* van 2001 de ongeveer 400 min of meer uitgebreide middeleeuwse manuscripten waar kunstenaarsmaterialen en hun gebruik beschreven staan⁷⁶. Hij biedt een kort overzicht van de belangrijkste receptenboeken. Jo Kirby, Susie Nash en Joanna Cannon publiceerden in 2010 een grondig algemeen overzichtswerk over gebruik, beschikbaarheid en handel in verfstoffen in Europa tot 1700⁷⁷.

Helen Howard beschrijft de evolutie in de Engelse middeleeuwse wandschilderkunst naar meer gebruik van loodwitgronden, meer gebruik van organische bindmiddelen zoals lijnolie, evolutie naar complexere combinaties van bindmiddelen, naar een opbouw in meerdere lagen en naar meer transparantie, evenals naar meer gebruik van doorschijnende glazuren en het aanwenden van reliëfornamenten. De karakteristieken van wat zij de 'gesofistikeerde' gotiek noemt, betreffen de complexe combinatie van bindmiddelen voor diverse verflaggen en voor verschillende pigmenten.

59 Pastoureaux 1986; *Il colore nel Medioevo* 1996.

60 Pleij 2004, 50-51.

61 Het volledige analyserapport: Van Bos & Nijs 2009.

62 Van Bos & Nijs 2009, dossiernummer 2009.10300: monster P 187.088.

63 *Id.*, monsters C 79.026 en C 79.027.

64 Frans: *vermillon (cinabre)*, Engels: *vermilion (cinnabar)*, Duits: *Vermilion (Zinnober)*.

65 Berrie 2007, 39-109.

66 Van Bos & Nijs 2009, monster C 79.028.

67 Frans: *jaune de plomb étain*, Engels: *lead-tin yellow*, Duits: *Blei-Zinn Gelb*, Italiaans: *giallo di piombo of giallorino*.

68 Van Bos & Nijs 2009: monster C 79.029: kopergroen, niet verder identificeerbaar. Het kan dus zowel verdigris als malachietgroen zijn; Van den Berg *et al.* 2000.

69 *Id.*, Monster C 79.030.

70 *Id.*, Monster C 79.031.

71 *Id.*, Monster P 187.098.

72 *Id.*, Monster P 187.097.

73 Nash 2010, 146-157.

74 Nash 2010, 146.

75 Howard 2003.

76 Clarke 2001.

77 Kirby, Nash & Cannon (eds) 2010.

De vroege 15de eeuw kenmerkt zich in Engeland door een rijk kleurenpalet, waarin ook goud, zilver, rode lak en orpiment voorkomen. Dit palet werd nog uitgebreid door pigmenten te mengen en in verschillende lagen aan te brengen om schitterende effecten te verkrijgen. Vaak worden boven goud en zilver doorzichtige glazuren aangebracht, zoals in de kapel van Fairleigh Hungerford Castle in Somerset. Reliëfornamenten worden heel courant. Voor de wapenrusting rond de nek van de geknielde ridder in bovengenoemd ensemble werd ter plaatse een pasta van loodwit en olie gemodelleerd, waarop zilverblad en een glazuur om het zwart worden van zilver te voorkomen, werden aangebracht. Vaak werd reliëf vervaardigd in met tin bedekte moules en in stukjes opgelegd zoals in de St. Stephen's Chapel in Westminster Palace van circa 1352-1363⁷⁸. We spreken van persbrokaat wanneer met deze techniek een goudbrokaat geïmiteerd wordt, in andere gevallen wordt de techniek reliëfdecoratie genoemd⁷⁹.

De publicatie van Kirby, Nash en Cannon focust op het gebruik van pigmenten, bindmiddelen en ander verfmateriaal, vooral aan de hand van de rekeningen van het Bourgondisch Hof. De resultaten van hun onderzoek bewijzen zwart op wit de wellicht te lang onderschatte complexiteit van de toenmalige verftechnieken. Zonder te willen veralgemenen, bleek dezelfde complexiteit van de middeleeuwse verftechnologie al uit de resultaten van de analyses⁸⁰ die werden uitgevoerd naar aanleiding van het onderzoek en de behandeling van de muurschilderingen aan de Spinolarei in Brugge, die kunnen gesitueerd worden tussen 1380 en 1400. Heel onverwacht daar was de grote differentiatie van bindmiddelen afhankelijk van het gekozen pigment: het lichtgeel was gebonden met eigeel, het loodwit met caseïne, het rood met ei en de bruine lak met een mengsel van ei en caseïne⁸¹.

6.4 Eerder ongewone pigmenten op de Mechelse muurschildering

Niet zo vaak voorkomende pigmenten in onze traditie van middeleeuwse muurschilderkunst, zijn loodtingeel type I en indigo⁸².

6.4.1 Loodtingeel type I

Loodtingeel werd op deze muurschildering geïdentificeerd voor de nimbus van het Jezuskind. Loodtingeel type I is een synthetisch geel pigment. Ondanks zijn goede stabiliteit in alkalisch milieu typerend voor verse pleistermortels wordt loodtingeel niet zo vaak op middeleeuwse muurschilderingen aangetroffen⁸³. Het werd onlangs geïdentificeerd op een gewelfschildering van 1469 in de Antwerpse O.L.V. kathedraal⁸⁴. Het was ook een relatief duur pigment. Het werd gebruikt op velerlei dragers: muren, papier, doek en paneel en lijkt zowel in olieverftechnie-

ken als in tempera en fresco verwerkt te zijn⁸⁵. In Frankrijk werd tot nu toe het oudst geïdentificeerde gebruik van loodtingeel in de kunst aangetroffen in het koor van de kathedraal van Angers van 1270-1280⁸⁶.

Loodtingeel type I, in het Engels *lead-tin yellow* genoemd, wordt in Engeland aangetroffen op muurschilderingen van de 15de en het begin van de 16de eeuw⁸⁷.

Loodtingeel van het type I (Pb₂SnO₄) vervangt in Italië het loodtingeel type II (PbSnO₃) sinds het tweede kwart van de 15de eeuw⁸⁸. XRF-analyse identificeerde loodtingeel type I op de plafondfresco's in de Loggia van Psyche in de Villa Farnesina in Rome in 1517. Dit pigment wordt meestal geïdentificeerd als het het *giallorino* of *giallolino*, waarover Cennini al spreekt⁸⁹.

Loodtingeel type I komt hier voor vanaf het derde kwart van de 14de eeuw tot midden 17de eeuw, toen het gebruik blijkbaar abrupt verdween. Wellicht ging de formule verloren? Kühn vermeldt het gebruik van dit pigment op basis van een analyseresultaat van het KIK van de 15de-eeuwse muurschildering met de Geboorte van Jezus in het Vleeshuis in Gent⁹⁰. De kleur van het pigment op de nimbus van Jezus in de Mechelse Sint-Janskerk is opvallend goed bewaard.

6.4.2 Indigo

Indigo is hier gebruikt voor de tuniek van Jezus (fig. 68) en het kleed van de prinses. Het komt ook voor op de kraagstenen. Indigo is geen pigment in de strikte zin van het woord, maar een organische kleurstof. Ooit was indigo de belangrijkste blauwe kleurstof ter wereld en werd vooral gebruikt als textielverfstof⁹¹. Indigo is oorspronkelijk afkomstig uit Indië, vandaar de naam⁹². Het werd al in de 13de eeuw in Europa geïmporteerd. Indigo is een natuurlijke organische kleurstof, die gewonnen wordt uit de plant *Indigofera tinctoria*⁹³. Een andere plant, die 'indigo' produceert van mindere kwaliteit, is de Europese wede, de *Isatis tinctoria*⁹⁴. Howard ziet geen aanwijzingen dat deze laatste ooit in de muurschilderkunst gebruikt is⁹⁵, alhoewel ze in rekeningen van het Bourgondisch Hof wel degelijk voor muurdecoratie vermeld wordt (*cf. infra*).

In onze tijden is het begrip indigo onlosmakelijk verbonden met de alomtegenwoordige jeans. Sinds de uitvinding van Bayer in 1870 wordt indigo namelijk synthetisch en dus in massale hoeveelheden kunstmatig aangemaakt⁹⁶.

Indigo wordt veelvuldig vermeld in analyseverslagen en eveneens in bouwrekeningen waaruit het gebruik in gebouwenpolychromie blijkt. Er is een vermelding van het gebruik van indigo op het gewelf van de Minster in York in 1472⁹⁷. Het werd verschillende keren geïdentificeerd gemengd met krijt of met loodwit, soms op een gekleurde ondergrond. Ook voor de polychromie van steensculpturen werd indigo toegepast⁹⁸.

78 Howard 2003, 8.

79 Geelen & Steyaert 2011, 25-39.

80 Analyses uitgevoerd door het KIK: Marina Van Bos, Luc Maes en Jana Sanyova. Zie: Buyle 1995, 13-14, kadertekst met volledig analyserapport.

81 Buyle 1995, 15.

82 Voor zover we hierover kunnen oordelen uiteraard, gezien het weinige gepubliceerde onderzoek ter zake.

83 Santamaria *et al.* 2000, 38-42.

84 Howard 2003, 159-163; Deneckere *et al.* 2009, 511-519.

85 Seccaroni 2006.

86 Howard 2003, 162.

87 Howard 2003, 159-163.

88 Santamaria *et al.* 2000, 38-42.

89 Thompson (vert.) 1933, 28.

90 Kühn 1993, 107.

91 Pastoureau 1993 en 2000; Balfour-Paul 1998; Schweppe 1993; Viatte (ed.) 1987.

92 Spufford 2010.

93 Howard 2003, 57-64; Finlay 2003, 301-303; Rotgans 2005, 124-128.

94 Howard 2003, 57.

95 Howard 2003, 59.

96 Montagna 1993, scheda 22.

97 Howard 2003, 58.

98 Howard 2003, 60-63.

In de rekeningen van 1375 tot 1419 van het Bourgondisch Hof wordt regelmatig indigo vermeld⁹⁹. Jean de Beaumetz, schilder aan het Bourgondisch Hof onder Filips de Stoute, gebruikt indigo voor de versiering van de kapel van Champmol in Dijon. Interessant is dat in deze rekeningen duidelijk verschil wordt gemaakt tussen geïmporteerd indigo, dat *ynde fin* of *inde fin* genoemd wordt¹⁰⁰, en het indigo gemaakt van inlandse wede, dat als *fine fleurer* (*fine florey*) vermeld is¹⁰¹. Dit laatste dient als ondergrondlaag om een mooi groen te bekomen (*pour faire fondement de beau vert*), en wordt door Jean de Beaumetz gebruikt in de *Chapelle aux Anjeles* en in de kapel van Guy de la Trémoille in de Kartuis van Champmol.

Indigo als organische kleurstof heeft niet echt een goede reputatie in kleurvastheid, omdat het verbleekt onder invloed van licht. Margriet van Eikema Hommes en Ella Hendriks onderzochten het verbleken van indigo op schilderijen in het kader van het Molart-project¹⁰². Deze degradatie heeft volgens dit onderzoek vooral te maken met verschillen in de chemische en fysische compositie van het verfmengsel op basis van indigo. Bovendien bleek dat de degradatie van het pigment veel sneller verloopt als het bindmiddel van de verf olie of eigeel is, en veel trager als het gom of lijm is¹⁰³. Het bindmiddel van de indigo op de muurschilderingen van de Sint-Janskerk werd niet geïdentificeerd, maar op de plaatsen waar het gebruikt is, namelijk het kleed van Jezus en dat van de prinses en op de polychromie van de gesculpteerde kraagstenen, verbleekte de blauwe kleur tot bijna volledig wit. Alleen op sommige randen is nog een blauwe schijn zichtbaar, wellicht omdat de verflaag daar dikker was. In Engeland werd indigo geïdentificeerd op muurschilderingen die tijdens de Reformatie overkalkt werden en dus eeuwenlang beschermd waren tegen de inwerking van licht¹⁰⁴. Het indigo, dat op muurschilderingen in het kapittelhuis van Westminster werd blootgelegd in 1847, is sindsdien heel erg verbleekt¹⁰⁵.

6.5 Bewaringstoestand van de beschildering en de muurafwerking

De algemene bewaringstoestand van deze schilderijen is, ondanks slijtage en verkleuring van bepaalde pigmenten en kleurstoffen, vrij goed. De figuratie is bijna compleet bewaard en de schilderijen werden voordien nog niet gerestaureerd, zodat er geen oude restauratieproducten of overschilderingen aanwezig zijn. De enkele grotere lacunes, veroorzaakt door vroegere beschadigingen en gaten in de muren, bevinden zich hier gelukkig niet op belangrijke plaatsen, maar aan de buitenzijde van de figuratie. De vier aangezichten bijvoorbeeld, van Christoffel, het Jezuskind, Joris en de prinses zijn opvallend goed bewaard. Dit heeft te maken met het quasi ontbreken van lacunes op die plaatsen, maar ook met het feit dat ze uit opeenvolgende verflagen zijn opgebouwd, en daardoor minder slijtage vertonen.

Slijtage en het dunner worden van de verflaag zijn overal aanwezig, maar dit verhindert de leesbaarheid van de voorstellingen niet. Door de slijtage van de bovenste verflagen is op veel plaatsen de ondertekening zichtbaar geworden (fig. 56).



FIG. 68 De mantel van het Jezuskind is geschilderd in indigo, dat nu verbleekt is.

The indigo colour of the Christ child's mantle has faded.

Plaatselijk is wel een slechte toestand van de verflaag te betreuren. De linkeronderzijde van de Christoffelvoorstelling werd in een niet nader bepaalde periode afgeschuurd of afgeschaafd, waardoor zelfs de rode preparatieschildering gedeeltelijk verdween. Op de voorstelling van de kluisenaar zijn sporen zichtbaar van oude krassen die het oppervlak beschadigd hebben (fig. 11). Ook het bovenste gedeelte van de Jorisvoorstelling is minder goed bewaard gebleven, zodat het kasteel met het toekijkende koningspaar nog amper te onderscheiden is.

De kleurintensiteit is afwisselend goed of minder goed bewaard, naargelang de dikte en de volledigheid van de oorspronkelijke laag. Sommige pigmenten zijn zeer verbleekt zoals het indigo op het Jezuskleed, dat nog amper blauw is. Over het algemeen zijn alle kleuren lichter geworden.

Ten slotte zijn de schilderijen, zoals hoger gezegd, niet meer volledig en liepen ze nog even door naar beneden toe.

99 Nash 2010, 112-118.

100 Nash 2010, 108 en 116.

101 Nash 2010, 118.

102 Molart (*Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art*) is een omvattend onderzoeksproject, waarvan de resultaten regelmatig gepubliceerd zijn en voorgesteld op Molart studiedagen.

103 Van Eikema Hommes & Hendriks 2003, 18-19; Van Eikema Hommes 2004.

104 Howard 2003, 60.

105 Howard 2003, 64.

7 Situering, stijl en datering

7.1 De artistieke context

De muurschilderingen van Joris en Christoffel zijn van uitzonderlijk belang voor de kunstgeschiedenis van de periode van 'rond 1400'. Hiermee wordt algemeen de kunst bedoeld van ca. 1380 tot 1420 die als 'internationale stijl' bekend staat en die zich op alle domeinen van de artistieke productie manifesteerde. De kunst van rond 1400 kreeg in de jongste decennia ruime aandacht in het kunsthistorisch onderzoek naar aanleiding van belangrijke tentoonstellingen. Vermelden we slechts *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400* (Keulen 1978)¹⁰⁶, *Paris 1400* (Parijs 2004)¹⁰⁷, *L'art à la cour de Bourgogne* (Dijon 2004)¹⁰⁸, *Prague, The Crown of Bohemia 1347-1437* (New York 2005)¹⁰⁹, *De Gebroeders van Limburg* (Nijmegen 2005)¹¹⁰, *Sigismundus Rex*¹¹¹ (Luxemburg 2006), *Strasbourg 1400* (Strasbourg 2008)¹¹² en ten slotte *De weg naar Van Eyck* (Rotterdam 2012)¹¹³. Bij die grote kunstmanifestaties staat de muurschilderkunst weinig in de kijker omdat de materie niet eenvoudig te visualiseren is en de kunstwerken door hun aard niet verplaatsbaar zijn. Maar natuurlijk is er wel een aanwijsbare relatie tussen de muurschilderkunst, de miniatuurkunst, de paneelschilderkunst en andere plastische kunstvormen.

Tot nog toe is er over de Mechelse muurschilderingen geen archivalisch bronnenmateriaal bekend. Door vergelijkend onderzoek met andere kunstwerken en door de gebruikelijke parameters toe te passen kan evenwel een kunsthistorische situering tot stand komen.

Rond 1400 is de kunst in Vlaanderen en Brabant nauw verbonden met de gelijktijdige artistieke productie aan het koninklijk hof in Parijs en aan het hertogelijk Bourgondisch hof. Sedert het verdrag van Ath (1356) was de graaf van Vlaanderen, Lodewijk van Male, meester van de steden Mechelen en Antwerpen. Door het huwelijk van de Bourgondische hertog Filips de Stoute met Margareta van Male, dat in 1369 in Gent voltrokken werd, en in gevolge de dood van Lodewijk van Male in 1384 verwierf Filips de Stoute als voogd van zijn vrouw het bestuur van het graafschap Vlaanderen, Franche-Comté, Rethel, Antwerpen, Mechelen, Artesië en Nevers¹¹⁴. Op 21 maart deden de vorsten hun Blijde Intrede in Mechelen¹¹⁵. Filips de Stoute is een mecenas zoals zijn broer Charles V, die de Franse koning was van 1364 tot 1380, en diens zoon Charles VI, die hem opvolgde en regeerde tot 1422. Voor de Bourgondische hertog net zoals voor de Franse koning werken verschillende kunstenaars uit het Noorden. De vorsten omringen zich met geraffineerde objecten die we terugvinden in hun inventarissen¹¹⁶. Parijs als hoofdstad van het koninkrijk is het artistieke centrum bij uitstek.

Er is heel wat onderzoek uitgevoerd naar de representatieve functie en de betekenis van de artistieke productie aan deze vorstelijke hoven en naar de hiervoor reizende kunstenaars. Mobiele en onroerende kunstwerken versierden de vorstelijke verblijfplaatsen, de religieuze en de openbare gebouwen. Ook de muurschilderkunst speelde daarbij een belangrijke rol, zoals blijkt uit de archivalia. De hofschilder Jan van der Asselt uit Kortrijk de-

FIG. 69 Kortrijk, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Gravenkapel, zuidelijke wand. Portretten van de graven en gravinnen van Vlaanderen, in de 19de eeuw opnieuw geschilderd door Jean Van der Plaetsen (© foto O. Pauwels).

The south wall of the Count's chapel in the Church of Our Lady in Kortrijk (Courtrai) with portraits of the counts and countesses of Flanders, repainted in the 19th century by Jean Van der Plaetsen (© photo O. Pauwels).



¹⁰⁶ Legner (ed.) 1978.

¹⁰⁷ Paris 1400, 2004.

¹⁰⁸ L'art à la cour de Bourgogne, 2004.

¹⁰⁹ Drake Boehm & Fajt (eds) 2005.

¹¹⁰ Dücker & Roelofs (eds) 2005.

¹¹¹ Takács (ed.) 2006.

¹¹² Lorentz (ed.) 2008.

¹¹³ Kemperdick & Lammertse (eds) 2012.

¹¹⁴ Voor de historische en culturele ontwikkelingen ten tijde van de Bourgondiërs zie vooral

Prevenier & Blockmans 1983 en latere afgeleiden. Zie ook de recente synthese Boone 2011.

¹¹⁵ Van Doren, I, 1859, 75.

¹¹⁶ Recht 2006, 221.

coreert de kapel van het Hof ten Walle in Gent, een residentie van Lodewijk van Male, graaf van Vlaanderen. Ook in de Sint-Catharinakapel die de graaf voor zichzelf als necropool bouwde van 1370 tot 1374 bij de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Kortrijk schildert Jan van der Asselt enkele portretten uit de reeks Graven van Vlaanderen in de blindnissen op de wanden, als een bevestiging en legitimatie van de macht¹¹⁷. De schilder wordt opgevolgd door Melchior Broederlam (ca. 1350-na 1409) uit Ieper (fig. 69). Voor het grafmonument wendt de graaf van Vlaanderen zich tot niemand minder dan André Beauneveu (ca. 1335-ca. 1400), afkomstig uit Valenciennes en hofbeeldhouwer van de Franse koning Charles V. Beauneveu werkte ook in Mechelen (vanaf 1374-1375), in Ieper en in Kamerrijk/Cambrai (1377). Voor de Bourgondische hertog Filips de Stoute werkt de hofschilder Melchior Broederlam¹¹⁸ in het hof ten Walle in Gent en in het Zaelhof in Ieper. Hij decoreerde ook het hertogelijk kasteel van Hesdin. Jacob de Baerze, beeldhouwer uit Dendermonde, en Melchior Broederlam introduceren aan het Bourgondische hof een geheel nieuw type kunstwerk met hun beroemde Kruisigingsretabel voor de kapel van de karthuis in Champmol¹¹⁹. In 1383 ontbood Filips de Stoute de Mechelse glasschilder Henri de Glasemaker in Dijon waar hij werkte aan de ramen van het stadspaleis en in 1393-1394 de opdracht kreeg voor de ramen van de karthuis in Champmol¹²⁰. Deze artistieke uitwisseling was bevruchtend voor noord en zuid.

7.2 Verwante kunstwerken

Wanneer we zoeken naar werken die vergelijkbaar zijn met de Mechelse muurschilderingen mag allereerst verwezen worden naar de iets oudere heilige Christoffel van de collegiale kerk van Semur-en-Auxois (Fr.) (fig. 70). Ontdekt in 1977 achter een 16de-eeuws altaar in de noordelijke zijbeuk, vlakbij de *porte des Bleds*, is zij in 1977 afgenomen en naar het *Musée municipal* van Semur-en-Auxois overgebracht. Overeenkomend met Mechelen zijn de rode achtergrond met gesjablonerde motieven, de compositie van rotsachtige oevers aan weerszijden van een stromende rivier als landschap, de heilige die blootsvoets door het water met vissen waadt en ook de houding van Christoffel. Hier is geen kluzenaar voorgesteld, die pas in een latere periode optreedt in de beeldvoorstelling. De s-vormige sjablonen op de achtergrond komen ook voor in de gelijktijdige Franse miniatuurkunst. Onderaan was de afbeelding in Semur-en-Auxois afgezet door een witte boord met decoratieve motieven en een tekst die vandaag niet meer leesbaar is maar die ongetwijfeld de gebruikelijke aanroeping of gebed tot de heilige bevatte. De zorg voor details, het naturalisme, de levendige kleuren en de expressiviteit van de personages maken deze schildering tot een kapitaal werk van de Bourgondische schilderkunst. In hoofdzaak op basis van de verwantschap met de kartons voor de tapijtenreeks van de Apocalyps van Angers werd deze muurschildering door Fabienne Joubert gedateerd ca. 1370-1375 en toegeschreven aan Jean de Bruges (alias Jean Bondol, alias Hennequin de Bruges, Hanequin le pointre, Jehan le pointre de Bruges). Deze schilder werkte voor hertog Filips de Stoute en wordt vermeld in de hofrekeningen van Dijon in 1371 en 1372¹²¹.

Een merkwaardig tafereel van Sint-Joris in gevecht met de draak van de late 14de eeuw versiert de oostelijke wand van een vertrek in het achterhuis van de woning Spinolarei 2 in Brugge en maakte deel uit van een complex iconografisch programma¹²² (fig. 71). De voorstelling is meer statisch weergegeven dan in Mechelen en volledig in profiel. De ridder vertoont ook kleine Jorisschildjes op het harnas en zelfs het voorhoofd van het paard is hiermee versierd, op de plaats waar het Mechelse paard een halve maan draagt. De prinses is aanwezig met een geit aan de leiband en op de achtergrond bevindt zich het kasteel vanwaaruit de vorstelijke ouders toekijken. Een iconografische bijzonderheid is



FIG. 70 Muurschildering met de heilige Christoffel uit de collegiale kerk van Semur-en-Auxois (Semur-en-Auxois, Musée municipal). ©Musée de Semur-en-Auxois (Côte d'Or) Michel Hervé, L'Atelier du Regard, Paris.

Wall painting depicting St Christopher, from the collegiate church of Semur-en-Auxois (Semur-en-Auxois, Musée Municipal). ©Musée de Semur-en-Auxois (Côte d'Or) Michel Hervé, L'Atelier du Regard, Paris.

¹¹⁷ In de 19de eeuw volledig herschilderd door Jean Van der Plaetsen; Bergmans 1998, 82-86, 319 met bibliografie.

¹¹⁸ Dehaisnes 1887.

¹¹⁹ Nys 2004.

¹²⁰ Neeffs 1876, 1, 100; Vanden Bemden 2001, 26.

¹²¹ Joubert 1992; D'ocre et d'azur 1992, 156-157; L'art à la cour de Bourgogne 2004, 294-295.

¹²² Buyle 1995; Noad 2002.



FIG. 71 Sint-Joris in gevecht met de draak en daaronder tien mannelijke figuren die de namen van deugden dragen, Brugge, Spinolarei 2 © KIK-IRPA Brussel).
St George fighting the dragon; the ten male figures below carry the names of virtues. In No 2 Spinolarei, Brussels (© KIK-IRPA, Brussels).

de aanwezigheid van een duivel vlak achter het hoofd van de gevelde draak. Onder het tafereel bevinden zich in nissen tien mannelijke figuren die de namen van deugden dragen. Op de zuidelijke wand is een ongewone triomf van 15 helden afgebeeld in plaats van de gebruikelijke negen helden¹²³.

De Brugse schilderijen werden in verband gebracht met de schutters die verzamelden in de nabijheid van de woning¹²⁴.

Beide heiligen, Christoffel en Joris, waren ca. 1400 afgebeeld op een wand van de Mariakapel van de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Halle. De verdwenen muurschilderingen zijn bekend door verschillende kopieën van Adriaan Bressers, Alexandre Hannotiau en Camille Tulpinck¹²⁵. Onder een architectonisch uitgewerkt baldakijn waadt Christoffel met het zegenende kind op zijn schouder door het water. Joris staat in een rotsachtig landschap triomfantelijk op de draak die hij zopas doorboord heeft met zijn lans. Zijn silhouet is zoals het Mechelse: een brede borst, een zeer smalle taille. Hij draagt een wapenrusting en daarboven een *surcot* met een lage geschakelde gordel. Het textiel is versierd met een bloemenpatroon en over de hele voorzijde is een rood Joriskruis aangebracht. Zijn maliënkraag met een tweede Jorisschild is vastgemaakt aan de helm met open vizier (fig. 72).

Uit de periode van rond 1400 zoals die vandaag bekend is in de muurschilderkunst van de Lage Landen springt het ensemble van de Sint-Catharinakerk in Duisburg (Tervuren) in het oog als een voortreffelijk kunstwerk van technisch hoge kwaliteit¹²⁶. Ook daar is onder meer Joris te paard geschilderd op de zuidelijke wand van het zuidelijk transept. Enkele figuren van dit monumentaal geschilderd ensemble vertonen opvallende gelijkenissen met het paneel van Kortesseem in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel (inv. no 4883) (fig. 73-74)¹²⁷. De muurschilderingen van Duisburg getuigen van de artistieke relatie die op dat ogenblik bestond met de Parijse en Bourgondische hofkunst en van een intense uitwisseling van kunstenaars en modellen.

De miniatuurkunst uit diezelfde periode is voor het eerst uitgebreid bestudeerd naar aanleiding van de tentoonstelling met colloquium *Flanders in a European perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and abroad*¹²⁸. Over de gelijktijdige paneelschilderkunst verscheen recent het eerste deel van het lopende onderzoek in de Lage Landen, door het *Centre for the Study of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*¹²⁹.

→
FIG. 72 Alexandre Hannotiau, Sint-Joris, kopie van de muurschildering in de O.L.V.-kapel van de Sint-Martinuskerk in Halle c. 1900 (© Brussel, KMG).

St George by Alexandre Hannotiau; copy dating to ca 1900 of the wall painting in the chapel dedicated to the Blessed Virgin Mary in St Martin's Basilica in Halle (© KMG, Brussels).

¹²³ Zie van Anrooij 1997.

¹²⁴ Noad 2002.

¹²⁵ Bergmans 1998, 138-142, 313-314.

¹²⁶ Bergmans 1988; Bergmans 1994; Bergmans 1998, 333.

¹²⁷ Stroo (ed.) 2009, 249.

¹²⁸ Smeyers & Cardon (eds) 1995. Zie ook de recente synthese van Deneffe 2011.

¹²⁹ Stroo (ed.) 2009.





FIG. 73 Sint-Elooi en Heilige Jacob de Meerdere met stichters; muurschildering c. 1400 in het zuidelijk transept van de Sint-Catharinakerk in Duisburg (© foto O. Pauwels).
St Eligius and St James the Greater with founders; wall painting dating to ca 1400 in the south transept of the Church of St Catherine in Duisburg (© photo O. Pauwels).

De Mechelse muurschilderingen kunnen gesitueerd worden in deze artistieke context.

Er is weliswaar een groot verschil in techniek met de andere gelijktijdige kunsten, in het bijzonder inzake twee kenmerkende eigenschappen: de luxueuze toepassing van bladgoud¹³⁰ en het veelvuldige gebruik van diverse reliëfdecoraties¹³¹ en graveertechnieken op sculpturen en op panelen. Met uitzondering van de gordel van de prinses, zijn er in Mechelen geen reliëfversieringen noch persbrokaat aanwezig, bladgoud is evenmin toegepast. Een typisch versieringsmotief is het rankwerk. Dat komt voor op de achtergrond van gelijktijdige schilderijen zowel in reliëf als in graveertechniek. Ook op de achtergrond van miniaturen is het rankwerk frequent aanwezig. In de edelsmeedkunst komt het veelvuldig voor als ornament en ook op wapenrustingen. Geschilderd op hout is het motief onder meer duidelijk te zien op



FIG. 74 De ontmoeting van Joachim en Anna, detail uit 'Scènes uit het leven van Maria' (© Brussel, KMSK).
Joachim meets Anne; detail from 'Scenes from the life of Mary' (© Brussel, KMSK).

de rode achtergrond van het kleine Sint-Ursulaschrijn in Brugge (fig. 75a-b). De opvallende versiering van het rugschild van de Mechelse Joris is aan hetzelfde vocabularium ontleend.

7.3 Kostuumhistorie

Het modebeeld dat op de Mechelse muurschilderingen wordt weergegeven is een overtuigend kenmerk voor datering. Het kostuum in de periode van rond 1400 kenmerkt zich door een nooit geziene verscheidenheid in kledingstukken en silhouetten, subtiele combinaties, felle kleuren, opvallende stoffen, kortom een rijkdom aan inventie¹³². De kostbare kledij in verschillende lagen en kleuren heeft extreem wijd uitgesneden mouwen aan de pols – *à grandes assiettes* genoemd – en is afgeboord of gevoerd met bont. Felle kleurigheid kenmerkt de rijke geweven

stoffen die zijn opgesmukt met eigentijdse accessoires. De hoofddeksels zijn gevarieerd in model en materialen. Gekartelde randen (mouwen, kragen, sjaal, hoofddeksels) geven bizarre effecten. Kousen en schoenen dragen afwisselende versiering. De kledij van de mannen is meer gediversifieerd dan die van de vrouwen. Traditionele *surcots*, *cottardies ajustés*, lange en korte *houppelandes*, breed vallend of getailleerd wisselen af met korte

jaques gecentreerd in de taille. De mode heeft eindeloze variaties die bij uitstek, fraai en in overvloed gevisualiseerd worden in de eigentijdse miniatuurkunst. Daar is te zien hoe de sociale positie van de personages zich in de kledij uitdrukt. Het is een opvallende getuigenis van de aristocratische aandacht, smaak en belangstelling voor de eigen verschijning. Ook drukt de kledij de rijkdom en de macht uit van diegene die ze draagt¹³³.



FIG. 75 Het Ursulaschrijn van het Sint-Janshospitaal in Brugge, a. voorzijde en b. achterzijde (© KIK-IRPA Brussel). *The St Ursula Shrine from the Hospital of St John in Bruges, a: front, b: rear* (© KIK-IRPA Brussels).

FIG. 76 Sierlijk silhouet van Joris volgens de mode van rond 1400.
The graceful silhouette of St George, in accordance with the fashion of ca 1400.



FIG. 77 Kostbare en modieuze kledij van de hertog van Berry en zijn hofhouding in het Getijdenboek van de hertog van Berry, f. iv (Chantilly, Musée Condé, Ms. T 284)(© RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda).
The sumptuous and fashionable clothing of John, Duke of Berry and his household, in the Duke of Berry's book of hours, f. iv (Chantilly, Musée Condé, Ms. T 284)(© RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda).

De geïndividualiseerde kostuums in Mechelen passen helemaal in dit modebeeld. Het silhouet van de heilige Joris is uitgesproken en wordt courant in de late 14de eeuw: een brede borst en een heel smalle taille¹³⁴. Op de heupen draagt hij een zware geschakelde gordel waaraan zijn zwaard moet zijn vastgemaakt en zijn *surcot* heeft wijde en lange gekartelde mouwen (fig. 76). Hij is voorgesteld als een voorname ridder. De weergave van het kostbare textiel is conform de gebruiken en kan onder meer vergeleken worden met dat van Jean de Berry (ca. 1409) op de miniatuur van het nieuwjaarsbanket door de Gebroeders van Limburg (fig. 77). De zeldzaamheid en de kostprijs van materialen en pigmenten voor de productie van kostbare stoffen reserveren die voor een aristocratische elite. Dat geldt ook voor de heupgordel met de belletjes, een sieraad dat in vorstelijke rekeningen terug te vinden is als *clochetes pendans*, *clochetes sonnans*, of *bouillons d'or sonnans*¹³⁵ (fig. 78). Het zijn dus gouden belletjes die rinkelen¹³⁶. Dergelijke bijzondere gordel wordt ook als een juweel rond de hals gedragen zoals te zien is op dezelfde genoemde miniatuur van de Gebroeders van Limburg. Wat later in de 15de eeuw snoert hij de taille in. De helm met maliënkraag en opengeklapt vizier ten slotte behoort ook tot de normale wapenrusting rond 1400 en is terug te vinden op talrijke contemporaine voorstellingen van de heilige. Een fraai voorbeeld in dezelfde artistieke context is de heilige Joris op het retabel van Jacques de Baerze voor de Chartreuse (het kartuizerklooster) van Champmol (fig. 48).

Bij de geknielde prinses is de hoge taille benadrukt door haar rijkversierde gordel met reliëfdecoratie. Op het hoofd draagt zij een kroon terwijl de kraag van haar blauwe kleed met rijke brokaatmotieven gevoerd is met hermelijn. De lange en wijde mouwen slepen over de grond. Haar loshangende lange haren wijzen erop dat zij ongehuwd is.

Van een andere orde is de kledij van Christoffel. Hier gaat het om de figuur van een heilige die niet modieus gekleed is maar een eenvoudige rode tuniek draagt (vergelijkbaar met die van het Jezuskind) met daarover een wijde witte mantel met groene voering in een vloeiende stof die over de schouders gedrapeerd wordt en rond hem uitwaaiert. Het is de stereotiepe kleding van heiligen, apostelen en bovennatuurlijke personen die herinnert aan de drapering van de toga bij antieke gewaden. Het is de kledij die dynamiek aan de figuur verleent en contrasteert met het statische landschap¹³⁷.

De bijzondere kostuumhistorische details situeren de voorgestelde kledij rond 1400.

7.4 Stijl

Naast de schildertechnische stijleigenschappen die hoger reeds beschreven werden, is de uitwerking van het landschap en de omgeving kenmerkend voor de periode van rond 1400.

De combinatie van reëel landschap met abstracte achtergrond zoals bij de muurschildering van Christoffel komt ook vaak voor in de gelijktijdige miniatuurkunst. Het gaat om ideële decors met een beginnende ruimtewerking. Uit de stijlanalyse van miniaturen blijkt dat die specifieke eigenschappen vertonen: verzadigde kleuren, een modellering die met kleuren wordt aangebracht, de voorkeur voor detailrealisme en voor de weergave van texturen, stoffen met brokaatpatronen die ook in de realiteit bestonden, tinten die verhevigd zijn door strakke omlijningsen¹³⁸. Al deze kenmerken zijn ook in de Mechelse schilderingen aanwezig.

De term 'realisme' wordt in deze periode in de kunstgeschiedenis niet letterlijk geïnterpreteerd. Het gaat niet om voorstellingen die de realiteit nauwgezet weergeven, zo is bijvoorbeeld de ver-



FIG. 78 De gordel van Sint-Joris is met belletjes versierd.
St George's belt is decorated with little bells.

¹³⁴ Martin 1967, 73-94.

¹³⁵ Fingerlin 1971, n. 538.

¹³⁶ Fingerlin 1971, 160. In het Duits spreken de bronnen onder meer over *klingende Gürtel*, *glocken-behangener Gürtel* of *Gürtel mit Schellen*.

¹³⁷ Vergelijk de analyse van Christoffel door de Boucicaut meester bij Blanc 1997, 104-106.

¹³⁸ Zie Smeyers et al. 1993.

houding tussen de grootte van de bomen, rotsen of gebouwen en deze van de personages fictief. Wel zijn alle details met een groot realisme uitgewerkt zoals de bladeren van de bomen, de veren op de helm van Joris, het rankwerk op het rugschild en de manen van het paard. Ook de realistische details van de expressieve en energieke aangezichten van de twee heiligen zijn opvallend.

Treffend is de vloeiende drapering van de gewaden en de mooie weergave van het element lucht: de mantels van zowel Joris als Christoffel zijn duidelijk door de wind en door de beweging van het paard en de actie van de ridder die de draak doorboort, bewogen. Dit detail draagt bij tot de dramatische spanning.

Op compositorisch en iconografisch vlak hebben de schilderijen een grote affiniteit met de miniatuurkunst aan het Bourgondische en Franse hof rond 1400 en meer bepaald met deze van de Boucicaut-groep¹³⁹. Die is geconcentreerd rond de zogenoemde Boucicaut-meester, een noodnaam voor de

verluchter van het Getijdenboek van Jean le Meingre, maarschalk van Boucicaut. Vermoedelijk afkomstig uit het Noorden, werkte de schilder in Parijs. De aandacht voor de weergave van de ruimte, de plastische uitwerking en de iconografische modellen zijn nauw verwant (fig. 79-80). Het type van de Mechelse beeltenis van Joris te paard zoals dat overbekend zal worden in de volle 15de eeuw, bijvoorbeeld bij Rogier van der Weyden, vindt ook zijn wortels bij de Boucicaut-meester¹⁴⁰. Vorm en structuur van de bomen zijn identiek. De schilderijen kunnen daarom gedateerd worden in het eerste decennium van de 15de eeuw.

De positionering van de figuren op het vlak en in de torenruimte, de modellering van de geïndividualiseerde aangezichten en het detailrealisme, dit alles wijst op een zeer begaafde schilder die in een bepaalde traditie werkte. Dat het gebruik van mechanische procedés in casu sjablonen hiermee niet in tegenspraak is, wordt eens te meer bevestigd.



FIG. 79 Sint-Joris in gevecht met de draak in het Getijdenboek van de Maarschalk van Boucicaut, f. 23 v. (Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2). Institut de France © Culturespaces-Musée Jacquemart-André.
St George fighting the dragon, in Marshal Boucicaut's book of hours, f. 23 v. (Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2).



FIG. 80 Sint-Christoffel in het Getijdenboek van de Maarschalk van Boucicaut, f. 28 v. (Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2). Institut de France © Culturespaces-Musée Jacquemart-André.
St Christopher, in Marshal Boucicaut's book of hours, f. 28 v. (Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2).

We besluiten dat hier in de Mechelse Sint-Janskerk een kunstwerk ontdekt is dat behoort tot de internationale stijl van rond 1400 met een sterke invloed van de Parijse kunst. Wij hantieren hier bewust niet de terminologie van het problematische en betwistbare ideologische concept van de zgn. 'Pre-Eyckiaanse' kunst, niettegenstaande die in de kunstgeschiedenis is ingeburgerd. Dit omwille van de eigenheid en het sublieme karakter van de kunstwerken die door kunstenaars van de Lage Landen rond 1400 in het kader van de internationale stijl geproduceerd werden. Hoe die invloeden exact heen en weer gingen is voornamelijk in de kunstgeschiedenis geen uitgemaakte zaak, maar de kunstenaars en hun modellen reisden wel¹⁴¹. In dit verband kunnen we de treffende verwantschap aanhalen van het hoofd van Joris met het hoofd van een wildeman op een tekening toegeschreven aan Jacquemart de Hesdin, een miniaturist uit Artois die onder meer werkte aan het hof van Jean de Berry in Bourges. De tekening maakt deel uit van een schetsboek dat gevormd wordt door zes houten paneeltjes (fig. 81a-b)¹⁴². De inclinatie van beide hoofden, hun profiel met het rechte voorhoofd, de zware en lange neus en het oog met de brede wenkbrauw zijn zeer gelijkend. En precies bij de aanzet van de haren van de wildeman bevindt zich de helm van Joris. Opnieuw dateert die tekening van rond 1400¹⁴³.

De Mechelse muurschilderingen verrijken het kunsthistorische discours over de schilderkunst uit die periode. Dat het hier niet om verplaatsbare kunstwerken gaat maar om een schildering die vast met het gebouw verbonden is, maakt het extra boeiend. Is dit een exponent van de Mechelse schilderkunst van rond 1400 of het werk van een rondreizende kunstenaar?

7.5 Een Mechels kunstenaar?

Het spreekt voor zich dat de occasionele aanwezigheid van het hertogelijk hof van de Bourgondiërs ook in het welvarende Mechelen artistieke bedrijvigheid en uitwisseling genereerde. Binnen de stadspoorten werden er vijf gotische kerken van formaat gebouwd: de Sint-Romboutskerk, de Sint-Janskerk, de Onze-Lieve-Vrouw over de Dijle-kerk, de Sint-Catharinakerk en de voormalige Sint-Pieter- en Pauluskerk. Het nieuwe schepenhuis weerspiegelde de trots van de stedelijke autonomie¹⁴⁴.

De bijzondere politieke status van de stad eerst onder de graaf van Vlaanderen en daarna onder de hertogen van Bourgondië, heeft ongetwijfeld aanleiding gegeven tot het etaleren van rijkdom, prestige en macht. In die zin wordt ook de bouw van de Sint-Romboutskerk geduid als een uitdrukking van de wil om de zelfstandigheid van deze enclave in Brabant te benadrukken¹⁴⁵. Het concept van het nieuwe koor werd opgevat naar het model van de kathedraal van Amiens met deambulatorium en zeven straalkapellen¹⁴⁶. Boven de ingang van het noordelijk transept

bevond zich een glasraam met de beeltenissen van Lodewijk van Male, zijn echtgenote en hun dochter¹⁴⁷. De ontvangst van vorsten, blijde intredes en vieringen allerhande, staan eveneens bekend voor het stimuleren van de artistieke productie.

In 1413 vermelden de Bourgondische hofrekeningen een betaling "A maistre Vranque, peintre, demourant à Malines, pour paindre et faire la figure de mademoiselle Katherine de Bourgogne, fille de MdS, païé comptant... VI fr. XV s."¹⁴⁸. Een schilder die Meester Vrancke heet en die in Mechelen verblijft, wordt dus betaald voor het portret dat hij schilderde van Cathérine de Bourgogne, dochter van hertog Jan zonder Vrees. Dat is een opdracht van formaat. Het betekent dat er in Mechelen een hooggekwalificeerde schilder aanwezig en aan het werk is. De door Bella Martens vooropgestelde hypothese dat deze verder nog niet gekende schilder Meester Vrancke (*maistre Vrancke*) vereenzelvigd zou kunnen worden met de bekende schilder Meister Francke die in 1407 voor het eerst in Hamburg wordt vermeld, is nooit onderbouwd¹⁴⁹.

Emmanuel Neeffs die ook de Bourgondische rekeningen, gepubliceerd door de Laborde, bestudeerde, suggereerde de vereenzelviging van de portretschilder met een van de Mechelse Meester Vrancke's¹⁵⁰. Wie komt hiervoor in aanmerking?

Van de laatmiddeleeuwse schildersproductie in Mechelen zijn weinig werken bewaard. Archivalische bronnen bevestigen evenwel dat er vanaf het begin van de 14de eeuw schilders werkten in dienst van de stad. Zij beschilderen vaandels en wapenschilden, zij decoreren stadsgebouwen en werken aan allerlei feestversieringen¹⁵¹. Uit de periode van rond 1400 springt er in de stadsrekeningen slechts een naam naar voren. Het is die van Vrancke van Lint die vanaf 13 oktober 1386 in openbare werken verschijnt als stadsschilder¹⁵².

Over het oeuvre van zijn atelier publiceerde Neeffs kostbare gegevens¹⁵³. De betalingen staan duidelijk genoteerd in de stadsregisters¹⁵⁴. Meester Vrancke decoreert windwijzers, bannieren, wapenschilden, schildert in het Huis van Bornem (1394-1395), polychromeert een sculptuur in de gevel van het Vleeshuis (1399) en voert decoratiewerken uit aan de stadspoorten¹⁵⁵. Hij maakt ook een altaarstuk voor het schepenhuis (1404-1405)¹⁵⁶. Bij de uitvaartdienst voor Margaretha van Male op 11 april 1405 in de Sint-Romboutskerk decoreert hij de katafalk (*van den ghereemte te verwene*) en wordt hij betaald voor het polychromeren van 74 schilden met de wapens van Bourgondië en Vlaanderen¹⁵⁷. Zeer kort daarna, ter gelegenheid van de Blijde Intrede van hertog Jan zonder Vrees op 23 april 1405, staat hij in voor de versiering van 84 wapenschilden. Hij wordt betaald voor zijn werk, voor stoffen en voor schildermateriaal wanneer de Mechelaars in 1405

141 Scheller 1995. Voor de 'Vlaamse' miniatuur-kunst recent uiteengezet door Vanwijnsberghe 2011.

142 New York, Pierpont Morgan Library, Ms M. 346, fol. 3v.

143 Scheller 1995, 218-225.

144 Van Uytven 1991, 75-80.

145 Blockmans 2010, 424.

146 Coomans 2009, 15.

147 Neeffs 1876, 1, 21; Laenen 1934, 339. Het raam verdween in 1767.

148 Naar de Laborde, 2, 1, 1849, 97.

149 Over Meister Francke zie o.m. Martens 1929; Meister Francke 1969.

150 Neeffs 1876, 501.

151 Neeffs 1876.

152 Over het fenomeen van de stadsschilders zie Wisse 1998.

153 Neeffs 1876, 97-99.

154 SAM, registers stadsrekeningen 1386/1387-1416/1417. Ze werden ook geregistreerd in de kronieken van J.B. Rymenans en in de Chronologische

aenwijzer van Gyselaers-Thys (SAM Oud Archief, Fonds CC Extrait des archives).

155 SAM, R. 1064 (1397-1398), f. 107, 123 v; SAM, R. 1072 (1404-1405), f. 156 v.

156 "Item, de selve van eene tafel die hi ghemact heeft op den scepenhuis opten autaar van goude ende van stofferne, comt op XL st. gr^o vle. [...]" Neeffs 1876, 98; SAM R 1072 (1404-1405), f. 15 v.

157 SAM, R 1072 (1404-1405), f. 164 v.

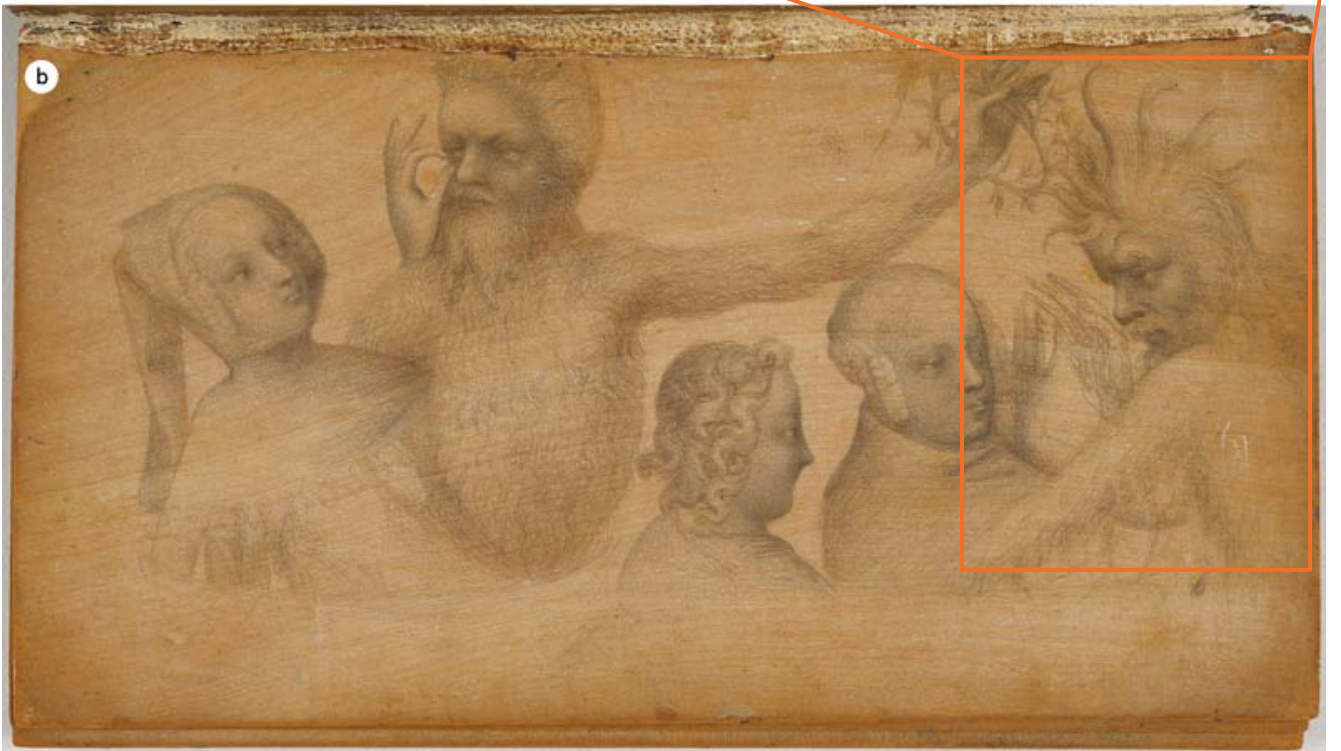


FIG. 81 a. Detail van het aangezicht van Joris en b. Buste van een wildeman, Jacquemart de Hesdin (?) ca. 1400 (© The Pierpont Morgan Library, New York, M. 346, f 3 v.).
a. Detail of St George's face and b. Bust of a savage, by Jacquemart de Hesdin (?) ca 1400 (© The Pierpont Morgan Library, New York, M. 346, f 3 v.).

samen met de hertog ten strijde trekken tegen de Engelsen die Vlaanderen binnendringen¹⁵⁸. In het schepenhuis versiert hij de schouw van de raadzaal met goud, zilver en azuriet (1408-1409). Acht jaar later ten slotte maakt Vrancke van Lint nog 25 medaillons voor het antependium van het oratorium van de magistraat. De muurschilderingen in Sint-Jan worden kunsthistorisch in dezelfde periode gedateerd als deze reeks schilderwerken.

De Mechelse stadsrekeningen getuigen van een belangrijke artistieke bedrijvigheid die zich, zoals toen gebruikelijk was, zowel richtte op efemere als op duurzame kunstwerken¹⁵⁹. In de 14de en 15de eeuw werd in de artistieke productie daarvan namelijk geen onderscheid gemaakt. Op basis van beschikbare documenten schijnt Vrancke van Lint voorlopig de enige naam te zijn die ter plaatse een dergelijke activiteit ontplooit eind 14de en begin 15de eeuw. Zijn productie is bovendien prestigieus, zoals de stadsrekeningen getuigen, en wordt duidelijk ingezet om de luister van de stad en van het Bourgondische hof kracht bij te zetten en uit te stralen. Daarom beschouwen wij hem als een kandidaat om de opdracht voor de muurschilderingen in de Sint-Janskerk gekregen te hebben. Dit is een hypothese. De ordening van de meer dan levensgrote figuren op het vlak en in de torenruimte getuigen er in ieder geval van dat de schilder zeer vertrouwd was met monumentaal werk.

8 Opdrachtgever en functie van de muurschilderingen

Net zo min als over de kunstenaar, zijn er over de opdrachtgever concrete gegevens beschikbaar, archivalische bronnen ontbreken vooralsnog. Het is zoeken naar contextuele aanwijzingen om hypothesen te formuleren.

De plaats van de schilderijen is van kapitaal belang: alle gelovigen zonder uitzondering moesten de heiligen zien. Uit de plaatsing van de Christoffelfiguur hebben we hoger kunnen afleiden dat de hoofdtoegang van de Sint-Janskerk in dit westelijk portaal was gesitueerd. De heilige Joris rechtover hem staat dus op een even prominente plaats. Dat heeft een bijzondere betekenis. Bij gebrek aan bronnenmateriaal konden de verschillende specifieke functies van de Sint-Janstoren en van het portaal niet ontrafeld worden¹⁶⁰. Toch is duidelijk dat er een algemene geldende betekenis is die Durandus al beschrijft. De functie van een toren is verdedigend. Het portaal is een belangrijke gewijde ruimte die toegang verschaft tot het Hemelse Jeruzalem en daarom met Christus wordt vergeleken¹⁶¹. Dat hier twee heiligen worden afgebeeld die het onheil afweren en het kwade bestrijden past uitstekend in de middeleeuwse beeldtaal.

Wie kan de opdracht gegeven hebben?

Met de persoon van de heilige Joris kan een adellijke persoon verbonden zijn, hij was immers patroon van de adel. Het Bourgondische huis had Sint-Joris ook als patroon. Bovendien komen de Mechelse schuttersgilden hier in het vizier. De Oude kruis-

voetbooggilde (*de adele oude kruys-boog gulde*), die Joris als patroonheilige gekozen had en de oudste was van de stad, bestond reeds voor 1315¹⁶². Omdat schutters heel hun leven dienst deden en het aantal effectieve leden beperkt was, werd er ook een Jonge Voetbooggilde opgericht als een soort van werfreserve. Wanneer dit precies gebeurde is niet duidelijk maar wellicht bestond ze al in de 14de eeuw. Beide gilden hadden Sint-Joris als patroon¹⁶³.

Schuttersgilden hadden een religieuze, militaire, politieke en sociale functie. Hun algemene reglementen worden kaarten genoemd¹⁶⁴. Zij stonden in voor de verdediging van de stad, zij speelden een rol in het lokale politieke bestel en in het openbare en privévermaak. Alhoewel de Mechelse schutters vrijgesteld waren van bepaalde belastingen, werden zij tevens belast met buitengewone diensten zoals het nachtwaken. Zij zorgden voor rust en veiligheid in de stad. Jaarlijks werd door de schutters de vogel of papegaai geschoten wat aanleiding gaf tot een luisterrijk volksfeest¹⁶⁵. Daarnaast namen zij deel aan schietspelen in andere steden en organiseerden die in Mechelen voor de vreemde schuttersgilden, zoals het bekende feest van 1404¹⁶⁶. De stad zorgde voor de aankoop van pijlen en bogen. Bij plechtigheden waren de schutters uitgedost in een harnas. Met Pasen kregen de gildebreeders een zekere hoeveelheid laken¹⁶⁷. Er was een goede verstandhouding met het plaatselijke bestuur en de gilde diende natuurlijk tegelijk het militaire prestige van de vorst. Wanneer die soldaten nodig had, werden de schutters opgeroepen.

De Mechelse schutters hebben gevochten voor hertog Jan zonder Vrees. Ook voor zijn zoon en opvolger Filips de Goede zullen zij later strijden onder meer tegen het Engelse leger bij de belegering van Calais (*doen men troc te Caleys onze heere van Bourgondie ten dienste*)¹⁶⁸. In november 1473 werd Mechelen de zetel van de centrale financiële en gerechtelijke instellingen, tot 1530. Karel de Stoute kende de Bourgondische vuurslag toe aan de handbooggilde naar aanleiding van haar moedig gedrag tijdens het beleg van Neuss in 1475. Als decoratieve motieven geschilderd, vinden we die vuurslag samen met de bogen en pijlen als symbolen van de gilde terug in hun kapel in de Sint-Romboutskerk¹⁶⁹. En dat er een bijzondere band was met de Bourgondische vorst wordt verbeeld in het groepsportret van de leden van de Mechelse Sint-Jorisgilde in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (inv. nr. 818)(fig. 82)¹⁷⁰. Zij zijn voorgesteld aan weerszijden van Sint-Joris die de draak bekampt (1496) met op de achtergrond de stad Mechelen en omgeving; herkenbaar zijn de in opbouw zijnde Sint-Romboutskerk, de Vleeshouwerstoren, de Waterpoort, de Gentse of Adegempoorst en het klooster van Bethaniën. Meer naar rechts bevindt zich het Blokhuis en het kasteel Blauwe Steen. Nog verderop staan andere burchten en dorpskerken. De strijdende heilige heeft hier de gelaatstreken van hertog Filips de Schone, vorst van de Bourgondische Nederlanden van 1482-1506 en opgevoed bij zijn (stief)grootmoeder Margaretha van York, die in Mechelen haar residentie hield. De prinses met het lam op de achtergrond heeft de fysionomie van zijn echtgenote Johanna van Castilië. Het is niet geweten of Filips de Schone iets te maken had met de bestelling van dit schilderij.

158 SAM, R 1072 (1404-1405), f. 169.

159 Neeffs 1876, 89-142.

160 Zie hierover Kuys 2006.

161 Durandus ed. Barthélemy 1854, 22.

162 Van Melckebeke 1913, 10.

163 Van Uytven 1991, 71-72.

164 Van Autenboer 1993.

165 Van Melckebeke 1913, 11.

166 Coigneau 1996.

167 Van Melckebeke 1913, 21.

168 Van Autenboer 1993, 28.

169 Installé et al. 1997, 22.

170 Vandenbroeck 1985, 84-90.

FIG. 82 De leden van het Gilde van de Grote Kruisboog te Mechelen met hun patroon Sint-Joris en twee heiligen (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) © Lukas - Art in Flanders vzw, foto Hugo Maertens).

The members of Mechelen's crossbow guild with their patron St George and two other saints (Antwerp, Royal Museum of Fine Arts) © Lukas - Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens).



De fysieke gelijkenis met de vorsten wordt hier geduid als een blijk van loyaliteit van de Mechelse burgers-gildeleden die hen op passende wijze hulde wilden brengen¹⁷¹. Dit alles wijst op een continuïteit in de goede relatie tussen de vorsten en de Mechelse schutters.

De heilige Christoffel die een volksheilige is weert de schielijke dood af, zoals reeds uiteengezet. Zijn cultus was wijdverspreid en zijn beeltenis is alom tegenwoordig in het laatmiddeleeuwse kerkinterieur. Ook is Christoffel de patroonheilige van de Mechelse kolveniersgilde maar het is vooralsnog onduidelijk wanneer die gilde in deze stad werd opgericht. Van Melckebeke vermeldt als oudste documenten de brieven van hertog Filips de Goede in 1453 waarbij die de magistraat van Mechelen verzocht om acht kolveniers naar het hertogelijk leger in Rijsel te zenden om hem te helpen de opstandige Gentenaars tot gehoorzaamheid te dwingen¹⁷². Hun draagbare vuurwapen is gekend sedert het begin van de 15de eeuw¹⁷³. De kolveniers werden pas in 1504 voor het eerst in de stadsrekening opgenomen onder de gilden¹⁷⁴.

Op 23 april 1405 wordt Jan zonder Vrees heer van Mechelen en plechtig onthaald in de stad¹⁷⁵. Blijde Intredes staan bekend als stedelijke festijnen waarin de schutters een belangrijke rol speelden. Zij werden in Mechelen betaald omdat zij bij die gelegenheid waakten op het schepenhuis¹⁷⁶. De hertog kreeg een feestelijke maaltijd in de herberg *den Grooten Os*. Als welkomsgeschenk ontving hij vier vergulde potten, twee grote hincxsten, dry grootte ossen ende een canne wijn van Bayone¹⁷⁷. Na de feesten vertrok de hertog naar Parijs en werd hij uitgeleide gedaan door de schutters tot aen de palen van Vrankrijk¹⁷⁸.

Jean de Nevers, de latere Bourgondische hertog staat bekend als een dappere kruisvaarder en dankt zijn naam Jan zonder Vrees of

Jan den Onversaegden aan zijn krijgshaftige optreden in de slag bij Nicopolis in Bulgarije (1396). Eerder waren de Ottomaanse Turken de Peloponnesos binnengevallen nadat ze al een groot deel van de Balkan hadden veroverd. Daarom werd een grote liga gevormd tegen de Turken. Frankrijk, Hongarije, Venetië en Bourgondië maakten samen de christelijke legers uit. Filips de Stoute ging hiervoor belangrijke leningen aan waarvoor ook de stad Mechelen haar bijdrage leverde¹⁷⁹ en stelde zijn zoon Jan aan als militaire leider van de kruistocht die daar zijn buitengewone persoonlijke moed en militair talent demonstreerde. De vernietigende nederlaag tegen *den Turk* was dan ook niet aan hem gelegen. Belangrijke krijgsgevangenen onder wie Jean de Nevers werden door sultan Bajazet van de onthoofding gespaard omdat zij een belangrijke som losgeld konden opbrengen. Verleende zijn militaire prestatie hem al eerder een heldenstatus in dienst van het christendom dan kreeg Jan zonder Vrees een waar martelaar-saureool door zijn hieropvolgende gevangenschap in Turkije¹⁸⁰. De lange onderhandelingen gebeurden via diplomatieke weg. Zijn vrijlating vereiste een hoge som waarvoor de Mechelaars opnieuw een belangrijke bijdrage leverden¹⁸¹. Al in de 18de-eeuwse Mechelse kroniek van kanunnik Azevedo wordt die gift vermeld: [...] om welke te verlossen, gaven onder andere die van Mechelen eene merkelycke somme gelts, ende warden uyt de selve stad gesonden twee witte Valcken [...]¹⁸². Bij zijn terugkeer werd Jean de Nevers niettegenstaande de desastreuze nederlaag, ingehaald als een held. Samen met zijn vader bezocht hij verschillende steden en ook Mechelen, waar zij werden overladen met geschenken¹⁸³.

De muurschilderingen in de Sint-Janskerk kunnen om al deze redenen misschien geïnterpreteerd worden als een huldebetoon van de schutters aan hun vorst. Dit kan gebeurd zijn ter gelegenheid van zijn Blijde Intrede in 1405 en/of ter gelegenheid van het grootse schuttersfeest in 1404. Dat de schilderingen zich uit-

¹⁷¹ Vandenbroeck 1985, 85.

¹⁷² Van Melckebeke 1874, 1.

¹⁷³ Van Autenboer 1972-74, 4.

¹⁷⁴ Van Melckebeke 1874, 9.

¹⁷⁵ Van Doren 1, 1859, 80.

¹⁷⁶ SAM R 1072, f. 311.

¹⁷⁷ SAM R 1072, f. 306. Zie ook Dhanis 1857, 144.

¹⁷⁸ SAM R 1072, f. 308 v.

¹⁷⁹ Van Doren 1, 1859, 79

¹⁸⁰ Blockmans & Prevenier 1997, 51-52; Paviot

2003, 17-57.

¹⁸¹ Van Doren, 1, 1859, 79.

¹⁸² Azevedo 1747, 1, sub 1396.

¹⁸³ Brunière de Barante dl. 2, 18356, 25-26; 424-428.

gerekend in de Sint-Janskerk bevinden, de patroonheilige van Jan zonder Vrees, is op zich geen doorslaggevend argument voor de keuze van het gebouw, maar iedere verdere aanwijzing hieromtrent ontbreekt voorlopig. Sint-Joris is geportretteerd als een adellijk persoon en als een ware kruisvaarder, bezaaid met Joris- of kruisvaardersschildjes. Vlaggen en wimpels met zijn beeltenis speelden niet alleen in oorlogen maar ook in centra van politieke, geestelijke of economische macht een belangrijke rol bij grootse officiële ceremonies¹⁸⁴.

De heilige Joris is de belichaming van de ridderlijk strijdbare deugden en daarom hebben talrijke vorsten zich sedert de 15de eeuw in zijn gedaante later portretteren als *miles christianus* of *miles Christi*. Dit verschijnsel loopt parallel met het verlangen zich als antieke of bijbelse held te laten voorstellen: als Alexander de Grote, Caesar, David, Hercules etc.¹⁸⁵. Talrijke figuren van de heilige Joris op geschilderde retabels van rond 1500 hebben dermate geïndividualiseerde gelaatstrekken dat het stichtersportretten moeten zijn. Sten Sture de Oudere (1440-1503), regent van Zweden, is als nationale held vereeuwigd in de Drakendogtersgroep (1489), een sculptuur van Bernt Notke in de Dom van Stockholm. De vorst Heinrich von Riesenberg en zijn echtgenote zijn verbeeld als de heilige Joris en de prinses op een muurschildering in de kapel van de burcht Svihov (Bohemen)(1515-1520). Maar veel vroeger al zou Jean II le Meingre, genoemd Boucicaut, maarschalk van Frankrijk en kruisvaarder, zichzelf hebben laten portretteren als Sint-Joris¹⁸⁶.

Het is daarom mogelijk dat in Mechelen Jan zonder Vrees is voorgesteld als *miles Christi*. Met sommige portretten van de hertog met de stevige neus is er zeker verwantschap maar dat hoeft zelfs niet. Een vereenzelviging kan ook geïdealiseerd of symbolisch uitgedrukt zijn. In dat geval gaat het om een lofprijzing van de vorst die in de 15de eeuw ook frequent als antieke of bijbelse held optreedt in de stadsversieringen¹⁸⁷. Dit alles is natuurlijk slechts een hypothese.

Het is bijzonder jammer dat het kleine wapenschildje boven de heilige Christoffel volkomen verveerd en dus onleesbaar is, want de taal van de heraldiek zou een interpretatie van het ensemble op ondubbelzinnige wijze hebben kunnen verruimen. Meer duidelijkheid zou ook kunnen ontstaan door een nog beter inzicht in de Mechelse schuttersgilden rond 1400.

9 Verdere geschiedenis

9.1 Onderdeel van een groter geheel?

Er zijn enkele historische en archivalische gegevens gekend maar te weinig om hieruit conclusies te trekken. Tijdens de ontpleisteringswerken van 1896 werden er in de Sint-Janskerk een Kruisiging ontdekt met Christus tussen de goede en de slechte moordenaar, en een figuur van de heilige Barbara¹⁸⁸. Jan van Batel werd in 1510 betaald om schilderingen aan te brengen op het gewelf van het koor en in 1512 werd een schenking genoteerd om de helft van het koor te schilderen¹⁸⁹. Verdere gegevens over de middeleeuwse beschildering ontbreken voornamelijk.

9.2 De verdwijning van het geschilderd ensemble

Hoe lang de schilderingen zichtbaar waren en wanneer en waarom ze onder de kalk moesten verdwijnen, zijn nog vrij open vragen. Veel middeleeuwse schilderingen werden na de contrareformatorische kerkvisitaties niet meer geschikt bevonden om ideologische redenen en moesten verdwijnen. Hoger werd ook reeds vermeld dat de apotropeïsche (onheil afwerende) eigenschappen die aan Christoffel werden toegedicht en de hiermee verbonden excessen in de devotie geleid hebben tot de verdwijning van zijn voorstelling.

De grote slijtage van de muurschilderingen wijst toch op een relatief lange periode van zichtbaarheid. De tekst op het gewelf biedt wellicht ook enig houvast: in 1602, na het herstellen van het centrale gedeelte van het gewelf, werd de decoratieve schildering naast de gewelfribben niet hersteld. Het lijkt aannemelijk dat alle beschilderde en onbeschilderde delen van het gewelf en van de muren toen volledig overkalkt werden, omdat de afwerkingslaag van het nieuwe deel van het gewelf mooi doorloopt over de beschilderde delen van de ribben. In 1696 bevonden er zich in elk geval al een aantal kalklagen op het geheel, vermits op een tussenliggende kalklaag boven de deuropening het opschrift *Rombout Ianssen Anno 1696* stond. Normaal wordt zo ongeveer om de 10-20 jaar een nieuwe kalklaag aangebracht. Als men telt van begin 17de eeuw tot midden 18de eeuw, toen een orgel werd geplaatst met bijbehorend doksaal (zie bijlage 2), komen we uit op de ongeveer 15 kalklagen waaruit het pakket bestond. Na de installatie van het orgel werd het blijkbaar niet meer nodig bevonden om achter het instrument nog verder te kalken. De graffiti en kleine tekeningetjes en opschriften op de tussenliggende kalklagen werden zoveel mogelijk fotografisch gedocumenteerd.

10 Conservatie-restauratiebehandeling

10.1 Algemene restauratiefilosofie

De in Mechelen toegepaste restauratiefilosofie is gebaseerd op de volgende documenten: het Charter van Venetië (1964) met algemene principes voor de conservatie-restauratie van cultureel erfgoed, de Declaratie van Amsterdam (1975) die het concept van geïntegreerde conservatie introduceert, en het Nara Document over Authenticiteit (1994) waarin culturele diversiteit aan bod komt. Daarnaast ook de meer specifieke documenten zoals de ICOM-CC *Code of Ethics* (1984), het Document van Pavia (1997), de E.C.C.O. *Professional Guidelines* (1997) en als belangrijkste uitgangspunt de *Icomos Principles for the Preservation and Conservation/Restoration of Wall Paintings* (2003)¹⁹⁰.

Over bepaalde artikels van laatstgenoemde *Principles* was in dit geval geen discussie mogelijk: het bewaren van de muurschilderingen in situ en het beschouwen van de schilderingen als een integraal deel van het monument. Er wordt tevens gesteld dat er niet alleen middelen moeten vrijgemaakt worden voor het behoud van de muurschilderingen, maar ook voor onderzoek, professionele behandeling, monitoring en voor het ervaren van de tastbare en van de immateriële betekeniswaarden ervan door

¹⁸⁴ Braunfels-Esche 1976, 81.

¹⁸⁵ Vandenbroeck 1985, 85; Braunfels-Esche 1976, 119.

¹⁸⁶ Braunfels 1974, 385-387; Braunfels-Esche 1976, 117-119.

¹⁸⁷ Vandenbroeck 1981, 15-16, 48-50.

¹⁸⁸ Bergmans 1998, 324-325.

¹⁸⁹ Neeffs 1874, 277.

¹⁹⁰ Goedgekeurd tijdens de Algemene Vergadering van ICOMOS in Victoria Falls in 2003, waaraan we actief hebben bijgedragen als mede-auteur.

de maatschappij. Speciale aandacht moet gaan naar het respect voor de cultuurwaarde van religieuze schilderijen, zonder evenwel hun authenticiteit in gevaar te brengen.

Elk project begint met een grondig vooronderzoek, dat zich tijdens de werken verderzet. Men tracht zoveel mogelijk te weten te komen over de aard en de structuur van de opeenvolgende lagen in hun historische, materiële en immateriële dimensies. Schade, toevoegingen en restauraties worden in kaart gebracht. Dit vergt uiteraard een interdisciplinaire aanpak. De behandeling dient nauwkeurig te worden gedocumenteerd, zoals reeds voorgeschreven in het Charter van Venetië. Dit geschreven rapport dient vergezeld te worden van grafische en fotografische documentatie. Elke stap in de conservatie-restauratie, de gebruikte materialen en de methodologie wordt gedocumenteerd. Dit volledige rapport dient bewaard te worden in een openbare instelling, waar het kan geconsulteerd worden. Een kopie ervan dient ook ter plaatse aanwezig te zijn. Maatregelen van preventieve conservatie zijn noodzakelijk om gunstige omstandigheden te creëren om verder verval te vermijden of te minimaliseren en om het 'leven' van de muurschilderingen te verlengen. Aangepaste monitoring en klimaatscontrole zijn hierbij essentiële componenten. Onaangepaste of ongecontroleerde publieke toegang kunnen de muurschilderingen beschadigen. Daarom is het enerzijds noodzakelijk om de bezoekersaantallen te beperken. Anderzijds verdient het aanbeveling dat het publiek toegang



FIG. 83 Het verwijderen van ongeveer vijftien kalklagen met een chirurgische scalpel.
For the removal of ca fifteen lime layers a surgical scalpel was used.

krijgt om de schilderijen te kunnen ervaren en te waarderen als onderdeel van het gemeenschappelijk cultureel erfgoed.

Wat de eigenlijke behandeling betreft moeten zoals gezegd, nog steeds volgens voormelde *Principles*, de muurschilderingen beschouwd worden als integraal onderdeel van het gebouw. Elke interventie moet zo minimaal mogelijk zijn om materiaalverlies en verlies van authenticiteit te vermijden. Natuurlijke veroudering dient gerespecteerd te worden en restauratietechnieken of -producten mogen een latere behandeling niet in de weg staan. Esthetische re-integratie van lacunes dragen bij tot het minimaliseren van de zichtbaarheid van de beschadiging en moeten uitgevoerd worden op niet-originele materie. Retouches moeten herkenbaar zijn, moeten kunnen onderscheiden worden van het origineel en moeten gemakkelijk verwijderd kunnen worden.

Verspreiding van de kennis en de resultaten is een belangrijk onderdeel van het onderzoek en moet zowel naar professionelen als naar het publiek gebeuren. Publieksinformatie draagt bij tot het besef dat behoud van muurschilderingen belangrijk is, zelfs als deze werken tijdelijk ongemak veroorzaken.

10.2 Totaalaanpak

Het was van in het begin de bedoeling om deze weliswaar nieuw gecreëerde 'ruimte' als een geheel te beschouwen en als dusdanig te behandelen, en ons dus niet te beperken tot de polychroom beschilderde gedeeltes. Dit betekende dat niet alleen de figuratieve voorstellingen blootgelegd en gerestaureerd werden, maar dat dezelfde aandacht ook besteed werd aan de architectuurpolychromie op ribben en gewelven, aan de beschildering van de figuurtjes op de kraagstenen en aan de monochroom afgewerkte muurparementen en gewelfonderdelen.

Dit impliceerde ook dat later ingebrachte elementen als de plankenvloer, de nieuwe trap en toegangsdeur, de verkleining van het glasraam, de dichtgemetselde vroegere deur/vensteropening en de afsluiting naar de kerk toe door de houten achterwand van het orgel gerespecteerd werden als een historische gegevenheid.

10.3 Verschillende stappen in de behandeling

De muurschilderingen en de monochroom afgewerkte muurdeelen werden blootgelegd met mechanische middelen (fig. 83). Dit betekent uitsluitend met gereedschap zoals scalpels en kleine beitels, zonder gebruik te maken van chemicaliën. Het geheel was bedekt met een vijftiental lagen witte kalk, die een compact pakket vormden. Omdat de schilderijen blijkbaar al erg versleten waren toen ze overkalkt werden, hetgeen betekent dat het bindmiddel al gedegradeerd was en de muurschilderingen verpoederden, kleefde een gedeelte van de schilderlaag aan de eerste laag van dit kalklagenpakket.

Omdat zoals vermeld de schilderijen vrij verpoederd waren, was het noodzakelijk om elk gerecupereerd fragment beschildering onmiddellijk na het blootleggen te fixeren (fig. 84). Dit gebeurde met een waterige oplossing van celluloselijm (tylose MH300, 1%). Dit fixeermiddel verhindert geenszins latere reinigingen van de verflaag en dient verschillende keren herhaald te worden om een stabiele hechting te bekomen. Het werd aangebracht met een dun en zacht penseel en lichtjes aangedrukt. Op sommige heel verpoederde zones moest dit 5 keer en zelfs meer herhaald worden.

Door het latere gebruik van de ruimte waren er een aantal oude opvullingen aanwezig. Indien deze een goede hechting vertoonden en uitgevoerd waren met traditionele materialen (kalk, zand), werden ze behouden. Wanneer ze boven het oorspronkelijke niveau van de bepleistering uitstaken, werden ze tot op het 'middeleeuwse' niveau afgeschuurd. Opvullingen met onadequaat materiaal zoals gips werden verwijderd en vervangen door een pleister van kalk en zand. Voor heel diepe gaten werden er aan deze mortel stukken baksteen of geëxpandeerde kleikorrels toegevoegd (fig. 85).

Wat de lacunebehandeling betreft, werd voor een gedifferentieerde aanpak gekozen. Een aantal nieuwe retoucheertechnieken, geïnspireerd door de simulatieve retouchemethodes van Deense collega-restaurateurs¹⁹¹, werden voor bepaalde lacunes uitgeprobeerd en aangepast aan de eigenheid van deze volledig polychrome muurschildering. Dit is een retouchetechniek die afstapt van de 'traditionele' Italiaanse *tratteggio*-methode, en die de slijtage en de bewaringstoestand van de omringende schildering probeert na te bootsen of te simuleren op een meer 'picturale' manier. Slijtage wordt per definitie niet geretoucheerd.



FIG. 84 Het fixeren van de verpoederde schildering.
Fixing the chalked paint in place.



FIG. 85 Het opvullen van de gaten met traditionele kalkmortel.
The holes were infilled using traditional lime mortar.

Volgens de deontologische principes kan er bovendien alleen geretoucheerd worden op lacune-invullingen en niet op zones waar de originele schildering nog aanwezig is, hoe versleten ook. Retouches mogen zich immers alleen bevinden op nieuw aangebracht pleisterwerk (fig. 86). De lacunes van grote oppervlakte, vooral veroorzaakt door het inbrengen en afbreken van vroegere balken en ijzeren krammen, werden evenmin geretoucheerd. Hier moest een balans gevonden worden tussen visueel coherente oppervlakken en de integriteit van het origineel materiaal. De grote lacunes kregen doorgaans de neutrale kleur van de omliggende onbeschilderde pleisterlaag. Storende kleine witte vlekjes in de verflagen werden weggewerkt met de *aqua sporca*-techniek. Dit betekent dat ze behandeld worden met het 'vuile water' van de bekken waarin de aquarelpenselen uitgespoeld worden. Dit gekleurd water tempert de storende witte kleur van de nieuwe invullingen. Deze techniek werd geperfectioneerd door Laura Mora¹⁹² en heeft als grootste voordeel dat ze nagenoeg geen verf-materie toevoegt, omdat de hoeveelheid pigment in dat 'vuile water' bijna verwaarloosbaar is. De kleine lacunes vallen niet meer op en verstoren het totaalbeeld niet. De schildering blijft ook na de conservatie-restauratiebehandeling het beeld behouden van een gedegradeerde, versleten, verkleurde en verbleekte oude schildering. Ondanks dit uitzicht van natuurlijke veroudering is ze nog perfect leesbaar en genietbaar.

10.4 De preventieve conservatie

Het verder behoud en de bewaringstoestand van dit ensemble blijft ook na de restauratiebehandeling een belangrijk aan-

dachtspunt. Kleuren verbleken door te grote inwerking van licht en vooral van de schadelijke UV-stralen van het spectrum. Met de ontwerper van de buitenrestauratie werd de plaatsing van speciale UV- en lichtwerende folies op het nieuwe glasraam besproken (fig. 87). Regelmatige metingen van zowel de buiten- als de binnenwaardes van UV en lux kijken erop toe dat deze binnen bepaalde minima blijven. De bijkomende verlichting moet aan dezelfde strikte normen voldoen. Het is geenszins de bedoeling om dit ensemble permanent te verlichten, maar alleen occasioneel tijdens bezoeken op donkere dagen of avonden.

Omwille van de klimatologische omstandigheden binnen deze beperkte ruimte en de fragiliteit van de muurschilderingen, die zich op korte afstand van de bezoekers bevinden, is permanent en onbegeleid bezoek van deze ruimte door bezoekers niet toegelaten. Op voorhand aangevraagd en begeleid bezoek met deskundige gidsen en in beperkte groepen is daarentegen perfect haalbaar. Te veel bezoekers zouden bovendien de vocht-huishouding van de ruimte negatief beïnvloeden, hetgeen repercussies heeft op de bewaringstoestand van de schilderingen. Regelmatige monitoring is voorzien om de evolutie van licht en UV-waarden, temperatuur en vochtigheid na te gaan, en eventueel aanpassingen voor te stellen om deze optimaal te houden. De bewaringstoestand van de schilderingen zelf moet eveneens worden gecontroleerd, om te zien of er zich geen afschilfering van de verflaag, verkleuringen, verbleking of andere schadeproblemen voordoen.

FIG. 86 Het retoucheren van de lacunes op het nieuwe pleisterwerk.
Retouching the gaps in the fresh plaster.



¹⁹² Mora, Mora & Philippot 1977, 354.



FIG. 87 Afscherming van het glasraam dat te veel licht en UV-stralen doorliet (foto E. Jacobs, OE).
As the window let in too much UV light, a UV filter was applied (photo E. Jacobs).

10.5 Restauratiedocumentatie

Van alle sjablonen zijn calques gemaakt: de bloemen op de achtergrond van de Christoffelvoorstelling, de motieven van de mantel van Joris, de hogels rond de geschilderde nissen, de nauwelijks nog waarneembare sjabloonversiering van het kleed van de prinses. Door het uitvoeren van deze calques bleek ook dat de hogels rond de nissen slechts gedeeltelijk met sjablonen uitgevoerd waren: alleen het bovenste leliemotief.

Omdat ondertekeningen, of in dit geval onderschilderingen niet vaak zo goed zichtbaar zijn, leek een calque van de volledige onderschilderingen van deze muurschilderingen interessant (fig. 88). Deze uitdaging bleek evenwel om praktische en technische redenen materieel niet uitvoerbaar: de grote afmetingen van de schildering, de hinder van de stellingconstructie, de onmogelijkheid om dergelijke grote folies telkens op te lichten om te controleren of het inderdaad om de ondertekening dan wel om andere

lijnen gaat. Er werd dus besloten om alleen zo veel mogelijk interessante gedeeltes van de onderschildering te calqueren: plaatsen waar deze goed zichtbaar zijn en plaatsen waar de schilder duidelijk van zijn tekening is afgeweken.

Verder werden uiteraard alle stappen van de behandeling en alle mogelijke details fotografisch vastgelegd. Deze documentatie werd aangevuld door een filmopname van de filmdienst van de Vlaamse Overheid.

Virtuele technieken ten slotte kunnen handig aangewend worden om bijvoorbeeld een reconstructie te maken van de 15de-eeuwse situaties: het volledige patroon van de gesjabloneerde bloemen op de achtergrond van Christoffel. Wellicht kan ook een reconstructie gemaakt worden van de oorspronkelijke kerktoegang in de westtoren vóór de 18de-eeuwse verbouwingen met het orgeldoksaal.

Besluit

Dat deze vondst van middeleeuwse muurschilderingen uniek is, hoeft weinig betoog (fig. 89). Het aantal goed bewaarde muurschilderingen van rond 1400 is bijzonder klein. Ook het feit dat deze schilderingen nooit eerder gerestaureerd of overschilderd werden, is een pluspunt. Hun relatieve volledigheid en schilder-kunstige kwaliteit zijn onweerlegbaar. Zowel de stilistische als de kostuumhistorische kenmerken behoren tot de internationale stijl van rond 1400.

Christoffel en Joris van de Sint-Janskerk voegen een uitzonderlijk mooie pagina toe aan de monumentale schilderkunst van de Lage Landen rond 1400 en vullen de beter gekende en bestudeerde paneelschilderkunst en miniatuurkunst van die periode aan. Het feit dat de schilderingen met het gebouw verbonden zijn betekent dat ze ter plaatse zijn vervaardigd door een bekwaam schilders-atelier. Er zijn geen archivalische bronnen betreffende de kunstenaar. Een hypothese is dat de schilderingen werden toevertrouwd aan Meester Vrancke van Lint, Mechels stadsschilder. Wat de opdrachtgever en functie betreft is er de mogelijkheid dat de kunstwerken tot stand kwamen in opdracht van de schuttersgilde(n) als eerbetoon aan de kruisvaarder Jan zonder Vrees en dit ter gelegenheid van zijn Blijde Intrede in 1405 of ter gelegenheid van het grootse schuttersfeest in 1404. Daarnaast zien we de algemeen geldende functie van twee heiligen die het onheil afweren en dit in een toren die een verdedigende functie heeft.



FIG. 88 De ondertekening werd zo veel mogelijk op transparante folie overgebracht.
The underlying drawing was transferred to transparent film wherever possible.

Het materiaaltechnisch onderzoek en in het bijzonder de resultaten van de analyses duiden op het gebruik van deels traditionele pigmenten zoals aardekleuren en vermiljoen, maar ook op meer ongewone verfstoffen zoals indigo en loodtingeel type I, althans wat de muurschilderkunst betreft. Indigo is vooral gekend als textielverf en loodtingeel type I wordt regelmatig op paneelschilderingen aangetroffen.

Ook merkwaardig zijn de pigmentenmengsels en de lagenopbouw met verschillende pigmenten. Zo is het rood van de mantel van Joris bekomen door een vernuftig mengsel van vermiljoen, menie, rode oker en calciumcarbonaat. Het donkergroen wordt bekomen door loodtingeel type I te mengen met loodwit en kopergroen. Om daarentegen lichtgroen te verkrijgen, werd hetzelfde mengsel op een onderlaag van loodtingeel type I gezet.

De duidelijke zichtbaarheid van de ondertekening is interessant omdat ze de genese van deze muurschilderingen goed illustreert: de positionering op de wanden, de plooienvol, de aangezichten. De schilder volgde uiteindelijk niet altijd zijn ontwerp-tekening en bracht soms vrij grote wijzigingen aan zoals de positie van het rugschild van Joris.

Wat schildertechniek en materiaalgebruik betreft is het gebruik van diverse metalen opvallend: tin voor de metaalachtige glans van het wapenschild van de ridder en persbrokaat voor de versiering van het kleed van de prinses.

Vernieuwend is de totaalaanpak van de hele ruimte, met inbegrip van onbeschilderde muurvlakken en monochroom afgewerkte delen. De architectuurpolychromie en de beschildering van de stenen kraagstenen worden met dezelfde zorg behandeld als de figuratieve muurschilderingen.

Summary

'International style' in Mechelen. The discovery, conservation and investigation of wall paintings dating to ca 1400 in the tower of the Church of St John

In late 2008, wall paintings were discovered in the tower of the Gothic Church of St John in Mechelen. It soon became apparent that the find was highly significant and offered great research potential. The two paintings, one representing St Christopher and the other St George with the dragon, were found underneath thick layers of lime and had survived virtually intact. It is rare to find such a coherent set of wall paintings dating to ca 1400; they constitute a particularly fine addition to the body of monumental paintings in the Low Countries, complementing the better known panel paintings and miniature art from this period, which have been widely studied.

The wall paintings are located on the north and south walls of the tower, in a formerly open entrance space with a rib vault resting on four sculpted corbels. Medieval churchgoers could thus admire these depictions upon entering the church via the west portal, where the two saints were displayed high up on the walls. The lime layer covering the paintings was probably applied towards the end of the 16th century. The 18th-century installation of a rood screen and subsequent intermediary wooden floorboards hid the wall paintings from view. Visitors can now reach them via the tower staircase and an 18th-century doorway. The original situation has been visualised by means of a virtual reconstruction.



FIG. 89 Het gerestaureerde ensemble in de torenruimte van de Sint-Janskerk in Mechelen. *The fully restored set of paintings in the tower of the Church of St John in Mechelen.*

Restoration work began with the north wall, which was decorated with St Christopher framed by a painted niche that resembles a glass window. The more than 4 m tall saint is depicted wading through the river carrying the Christ child on his shoulders. Christ appears to be blessing the onlookers with one hand, while holding a small pennant with a cross and a globe in the other. Oak trees grow on the rocky riverbank on the right, while on the left a hermit emerges from a small chapel with a clock tower; he carries a lit lantern, prayer beads, a pouch and a knife. The scene is set against a red background with stencilled flowers.

On the south wall, also within a painted niche in the shape of a pointed arch, is a dynamic representation of St George. Mounted on his white horse, he pierces the neck of the dragon with an exceptionally long lance. In the top left hand corner a young princess with a lamb anxiously awaits the outcome of the events below. The crowned figure of the princess is dressed in a blue garment with stencilled white lilies. A castle is depicted at the top, from where normally the king and queen would have watched the proceedings. Gaps in the image due to massive beams and holes, made it impossible to ascertain whether they had originally been depicted. This scene too is set against a backdrop of a rocky landscape with oak, elm and lime trees.

The technical composition of the paintings is interesting. We suspect there were two artists involved: the first applied the polychrome architectural elements on and next to the ribs and on the four figurative corbels, while he is also thought to have painted the large niches with their black stencilled edges. Within these niches he may also have painted the base layer, using red earth. At that point, the second painter stepped in, creating a fairly detailed drawing in charcoal black and finishing the composition. Finally he painted a red background around the figure of St Christopher, which he decorated with flowers. From his strikingly monumental and confident style we can deduce that he was familiar and comfortable with this type of commission and was experienced at creating large compositions. The involvement of two painters can be deduced from the differences in colour pal-

ettes; for example, the first painter used pure vermilion and a different quality charcoal black, as a result of which the stencilled images have largely faded.

Investigation of the materials and techniques used, particularly the scientific analyses, yielded some striking results. In addition to the traditional earth pigments, charcoal and vermilion, the artists used rare pigments, colouring agents and metals, such as type I lead-tin yellow, indigo and tin. The type I lead-tin yellow, normally used in panel paintings, is here reserved for the halo of the Christ child, mounted on St Christopher's shoulders. Indigo, used around the world as a textile dye, was here identified in Christ's garment and in that of the princess in the image of St George. Tin was used for St George's grey armour. The green pigment is copper green; to obtain a lighter shade of green, the painter would first apply a layer of type I lead-tin yellow. The strikingly deep red colour of St George's mantle was achieved by mixing three red pigments: vermilion, red earth and minium.

Due to damage to the paint layer, the underlying drawing has become clearly visible in most places. The outlines of the main elements of the painting were transferred to transparent film, from which it can be deduced that for the final version the painter changed the composition slightly. This is particularly the case with St George's shield, Jesus' face and the position of the hands.

These newly discovered wall paintings add an important chapter to the art history of the Low Countries around 1400. While panel painting and miniature art has been studied extensively, wall paintings have so far received far less attention, despite valuable examples having survived, such as in No 2 Spinolarei in Bruges, a historic monument, and in the Church of St Catharine in Duisburg.

There is a clear relationship between this type of art, which emerged around 1400 during Burgundian rule in Mechelen, and contemporaneous art at the French and Burgundian courts, specifically miniature art, particularly the Boucicaut group.

As protector against *mala mors*, sudden death, the significance of St Christopher is obvious. St George's presence, on the other hand, is more enigmatic. We believe that the explanation lies in the fact that he is the patron saint of the nobility, the Burgundian house and Mechelen's citizen archery militia. The location of the paintings is crucial: every single churchgoer had to be able to see them. The location of St Christopher suggests that the main entrance to the Church of St John was in the west portal. Significantly, as he was situated directly opposite St Christopher, St George took up an equally prominent position.

Due to a lack of historical source material, it was impossible to establish the various specific functions of the church tower and the west portal. Yet the overall function is clear, as described by Durandus: the tower has a defensive function while the portal is a sacred space that gives access to the Heavenly Jerusalem and is therefore associated with Christ himself. The representation here of two saints who avert disaster and fight evil fits in with the medieval pictorial language.

Having helped finance the Nicopolis Crusade, the city of Mechelen also contributed to the ransom for Jean de Nevers (the later Duke of Burgundy, whose bravery earned him the nickname John the Fearless). Captured by the Ottoman sultan in 1396, he was welcomed as a hero upon his return.

There are no written sources indicating who commissioned the paintings, any more than who the painters were. To formulate hypotheses it was therefore necessary to look for contextual clues. One possibility is that the painting of St George and the dragon can be interpreted as Mechelen's archery militia paying homage to their ruler John the Fearless on the occasion of the militia's 1404 celebrations and/or John's triumphant entry to the city in 1405, specifically to the Church of St John, which was dedicated to his patron saint. St George is portrayed as a nobleman and crusader, with an abundance of St George's Crosses. Depictions of his image played an important role in ceremonial events, not only in times of war but also in centres of political, religious or economic power.

As St George is the embodiment of chivalric virtues, from the 15th century many rulers had themselves portrayed as *miles christianus* or *miles Christi*. This runs parallel to their desire to be depicted as heroes from antiquity or biblical times, such as Alexander the Great, Caesar, David or Hercules. Such depictions, which underline their status as ruler, were a frequent occurrence in decorative elements in the architecture of 15th-century towns and cities.

A painter known to have been active around 1400 and a possible candidate for the wall paintings in the Church of St John is Vrancke de Lint. There are many documented commissions for public works by him, both temporary and permanent. Certainly the technical and artistic quality of the paintings as well as the positioning of the figures, both within the paintings and in their setting of the tower, demonstrate that the painter was familiar with the creation of monumental works of art.

In terms of conservation methods, a 'holistic' approach was adopted that included the monochrome wall finish. New innovative integration techniques were tested to address the gaps in the paintings, such as the retouch simulation devised by Danish colleagues, which simulates patterns in damage to the surrounding paint. The condition of the two paintings will be monitored closely in order to safeguard their continued preservation. To prevent damage and fading as a result of (UV) light, a UV filtering window film was applied to the exterior of the glass and an adapted screen on the interior to reduce the amount of incoming light.

The investigations have been communicated by means of a variety of channels, such as press conferences, information boards, publications, leaflets, videos, guided site tours, lectures and involvement in public events. In addition a two-day workshop was organised for local tour guides, enabling them to provide high-quality information on the paintings.

This set of paintings constitutes an important art-historical discovery, adding valuable new information to our knowledge of pre-Van Eyck painting in the Low Countries.

Dankwoord

Voor hun stimulerende gesprekken, kritische lectuur en feedback danken wij Wim Blockmans, Thomas Coomans, Ilona Hans-Collas, Henri Installé, Mireille Madou, Cyriel Stroo en Dominique Vanwijnsberghe.

Bijlage 1

Beelden in de marge. De kraagstenen in de toren van de Sint-Janskerk en Mechelse bouwsculptuur tussen 1360 en 1420

Ingrid Geelen¹⁹³

Mechelen investeerde in de tweede helft van de 14de eeuw intensief in openbare werken en stadsverfraaiing. Alvast uit de opbouw en de herstelling van bruggen en de versterking van poortgebouwen blijkt dat de stad over een grote financiële draagkracht beschikte. Aan grondstoffen was geen gebrek. Mechelen lag strategisch en bezat in de 14de eeuw al een overslaghaven waar grotere rivierschepen konden aanmeren. De Dijlestad ontplooiëde zich als goede uitvalsbasis voor kooplui van natuursteen, die onder meer uit Brussel of Affligem werd aangevoerd¹⁹⁴. Bouwmeester Jan van Osy bijvoorbeeld die vermoedelijk voor het Sint-Romboutskoor instond, was in Mechelen gevestigd en reisde tussen Henegouwen en Brabant om steen te verhandelen en bouwprojecten op te volgen¹⁹⁵.

Bouwsculptuur speelde in het totaalconcept van een middeleeuws gebouw een belangrijke rol. Net zoals muurschilderingen, schilderijen, glasramen, meubilair en monumentale beeldhouwwerken genereerde de sculptuur een visuele communicatie met de toeschouwer. In vele gevallen gaat het niet om een louter decoratieve invulling of een demonstratie van rijkdom. Figuratieve kraagstenen en kapitelen, scènes in zwikken en gevellijsten konden ook symbolisch geladen zijn en maakten, zeker in openbare gebouwen, deel uit van een doordacht, moraliserend of didactisch programma. De thematiek was zeer divers. Bijbelse iconografie wisselde af met literaire topics, spreekwoorden en volkswijsheden. Over de steenkappers en de beeldhouwers die in Mechelen rond 1400 werkzaam waren, zijn niet veel gegevens bekend. Toch staan er verschillende namen in de archivalische bronnen¹⁹⁶. Ook bleven enkele fraaie getuigenissen van bouwsculptuur bewaard. Voor dit repertoire zijn de gerestaureerde kraagstenen in de Sint-Janskerk een mooie aanwinst. Het zijn bovendien de enige met een nog grotendeels intacte en zichtbare oorspronkelijke polychromie.



FIG. 90 a-d: Mechelen, Sint-Janskerk, toren, vier kraagstenen. Church of St John; church tower; four corbels.

¹⁹³ Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, afdeling sculptuur, Jubelpark 1, 1000 Brussel.

¹⁹⁴ De steenhandel werd vooral goed gedocumenteerd voor de Keldermans-familie in de 15de eeuw,

zie Janse 1987, 173-181; Meischke 1987, 187-188.

¹⁹⁵ Jan van Osy had in dienst gestaan bij de hertog van Henegouwen en was in 1358 *magister operis* voor de kerk van Onze-Lieve-Vrouw-ten-Poel in Tienen. Hij werkte mogelijk in Antwerpen en ook nog in

Brussel, waar hij tussen 1379 en 1388 bij de steenhouders stond ingeschreven. Maesschalk & Viaene 1998, 63-64; Buyle, Coomans, Esther & Genicot 1997, 84; Roggen 1936, 104-109.

¹⁹⁶ Neeffs 1876, 2, 8.

Om de context van de kraagstenen in de Sint-Janskerk te illustreren, wordt de Mechelse bouwsculptuur hier geschetst in een summier overzicht dat zich voornamelijk concentreert op kraagstenen en sluitstenen uit het laatste kwart van de 14de eeuw. Precieze dateringen zijn overigens moeilijk, omdat in de meeste gevallen een grondige studie van de soms zeer complexe bouwgeschiedenis nog ontbreekt. Zonder twijfel zullen er door verder onderzoek nog nieuwe gegevens aan het licht komen.

De vier kraagstenen in de toren van de Sint-Janskerk stellen vrij jonge mannen voor (fig. 90a-d). Ze zitten wijdbeens, met de handen leunend op de hoog opgetrokken knieën. Het lichaam gaat vrijwel volledig verborgen onder het lange kleeed. De twee blootshoofdse figuren, waarvan een met een ringbaardje, bevinden zich in de hoek van de zuidmuur. Van de jongelingen aan de overkant draagt de ene een soepele muts, de andere een kaproen.

Deze laatste houdt voor zijn borst een banderol met vage resten van een zwart opschrift en is de enige die niet in *mi-parti* kleedij is weergegeven. De vier figuren zijn compact gebeeldhouwd. De handen zijn redelijk grof uitgewerkt, de stof van het kleeed is aan de voeten onnatuurlijk en schematisch samengeplooid. Bij gebrek aan attributen of specifieke kenmerken zijn deze vier personages moeilijk te identificeren. Een iconografisch verband met de muurschilderingen is er niet. Door de rode kaproen doet de figuur met de banderol misschien wat aan een nar denken, al wordt dat type doorgaans voorgesteld met een *hose*¹⁹⁷ en een gespleten narrenkap. In ieder geval zijn de vier jongelingen geen profeten die rond 1400 zo populair waren in de bouwsculptuur.

Kraagstenen met profeten die een banderol of boek tonen, waren in de 14de eeuw wijdverbreid en bleven tot in de 15de eeuw erg geliefd, zowel in profane als in religieuze gebouwen. Door



FIG. 91 a-d. Mechelen, Sint-Romboutskerk, voormalige Onze-Lieve-Vrouw van de Rozenkranskapel, kraagstenen met profeten. a-d: Mechelen; St Rumbold's Church; former Chapel of Our Lady of the Rosary; corbels decorated with prophets.

¹⁹⁷ Een *hose* is een kousenbroek of legging.

hun verbondenheid met de oude wereld van voor de komst van Christus vervullen profeten een visionaire rol en fungeren ze als medium tussen God en mens. Ze instrueren en troosten met het doorgeven van wijsheid. Illustratief zijn de vier uitgehouwen kraagstenen die de gewelfribben schragen in de vroegere kapel van Onze-Lieve-Vrouw van de Rozenkrans (de huidige kapel van kardinaal Mercier) in de metropolitane Sint-Romboutskerk (fig. 91a-d). De profeten zijn frontaal weergegeven met baard en profetenmuts en zitten in natuurlijke poses, gehuld in vloeiend gedrapeerde gewaden. Over de knieën golven lange, soepele tekstbanden met opkrullende einden. De geïdealiseerde hoofden met kenmerkende dikke haarkrullen tegen de oren herhalen zich in de drie sluitstenen van de kapel. Hier komen de ribben samen in een spiraalvormig bladornament waaruit driemaal een profetenhoofd oprijst. In deze kapel werd er volgens historische bronnen in 1338 een akte ondertekend¹⁹⁸, maar toen was het gewelf zeker nog niet afgewerkt. De stijl van de profeten is namelijk typisch voor de late 14de eeuw. Ongeveer uit dezelfde periode stammen de verfijnde personages in de blindnissen van de rechthoekige koorkapellen (de Brouwers- en Schoonjanskapel)

(fig. 92a-c). De vestimentaire details zoals de breed uitlopende manchetten en de knopenrij op de mouwen wijzen in ieder geval naar de tweede helft van de 14de eeuw, al ging de bouw van de koorkapellen vast veel vroeger van start. De figuren lijken zo uit het dagelijkse leven geplukt¹⁹⁹. Ze zitten in gevarieerde houdingen, elkeen anders uitgedost, jong en oud door elkaar, de ene alert, de andere verveeld. Ondanks hun kleine afmetingen zijn de handen en gelaatstrekken zuiver uitgesneden en de haarlokken zorgvuldig ingekerfd. Het zijn speelse randversieringen die de strakke ritmiek van de blindnissen doorbreken en die aanvankelijk gepolychromeerd, samen met de muurschilderingen van de kapel een kostbaar en dynamisch geheel vormden²⁰⁰. Of de figuren daadwerkelijk naar specifieke personen verwezen, is niet te achterhalen.

In de tweede helft van de 14de eeuw startte de bouw van de zeven straalkapellen van de Sint-Romboutskerk²⁰¹. Al vanaf 1393 verzamelden de beneficianten van Zellaar in de askapel, maar waarschijnlijk werd de overwelving pas twintig jaar later voltooid. In 1411 verhuisden zij namelijk hun altaar van het noordtransept



FIG. 92 a-c: Mechelen, Sint-Romboutskerk, Brouwerskapel, kraagstenen.

a-c: Mechelen, St Rumbold's Church, Brouwers chapel, corbels.

¹⁹⁸ Laenen 1920, 84.

¹⁹⁹ Grootaers 1990, 51.

²⁰⁰ Tot in 1849 was de Schoonjanskapel rijkelijk

beschilderd met onder meer scènes uit het leven van Maria: Laenen 1934, 336; Bergmans 1998, 41-42. Zie ook fig. 8 in dit artikel.

²⁰¹ Eeman, Kennes & Mondelaers 1984, 435.

naar de nieuwe kapel²⁰². In de zwaar overschilderde sluitstenen die de gewelven van de straalkapellen afsluiten, komen profeten en engelen voor, afwisselend met een gekroonde maansikkelmadonna in een stralenkrans (askapel) en een Johannes de Doper als kluizenaar (5de straalkapel)(fig. 93a-b). In de oksel van de sleutel en de gewelfribben werden de sluitstenen uitgebreid met bijfiguren, zoals een bladmasker (straalkapel 1), een engel met opengespreide vleugels (askapel) of een kleinere engel met een banderol (straalkapel 6). De stijl van de zeven sluitstenen komt vrij homogeen over met een beetje gedrongen maar natuurlijke houdingen in driekwart profiel, neerwaartse mondhoeken en dikke haarkrullen. Johannes als kluizenaar bevindt zich zoals

de maansikkelmadonna in een rond medaillon, terwijl de personages van al de andere sluitstenen rond de omtrekken werden uitgekapt, zodat ze de indruk geven wat van de achtergrond los te komen. De voorstelling van een maansikkelmadonna in de askapel, gesticht door de Zellaren, verbaast niet. Johannes echter, met zijn kameelharen kleed, valt een beetje buiten de thematiek van de reeks. Deze figuur is mogelijk van latere datum dan de andere sluitstenen. Volgens Frank Doperé's recente analyse van de steenhouwerstechnieken kwam het gewelf van deze kapel voor 1450 tot stand, maar wel als laatste van allemaal. Zijn onderzoek toont ook aan dat de eerste, de tweede en de zevende straalkapel vroeger klaar waren dan de derde en de vierde²⁰³.

FIG. 93 a-b: Mechelen, Sint-Romboutskerk, straalkapellen, sluitsteen met Madonna en met profeten.

a-b: Mechelen, St Rumbold's Church, apse chapel, keystone depicting Madonna and prophets.



²⁰² Laenen 1920, 97; Laenen 1934², 315.

²⁰³ Met dank aan Frans Doperé (Tienen) die zijn analyse ter beschikking stelde.

De tijdspanne waarin de sluitstenen van deze kapellen werden gerealiseerd lijkt niettemin kort en situeert zich rond 1400 of in de vroege jaren van de 15de eeuw. Dat geldt waarschijnlijk ook voor de zes gewelfsleutels in het schip die volgens een historisch opschrift in het gewelf zeker van vóór 1437 dateren²⁰⁴. Op vijf van de zes sluitstenen zijn de evangelistensymbolen aangevuld



FIG. 94 Mechelen, Sint-Romboutskerk, schip, sluitsteen met evangelistensymbool en bazuinende engelen.
Keystone with Evangelist's symbol and angels blowing trumpets in the nave of St Rumbold's Church in Mechelen.

met bazuinende engelen (rond en engel) (fig. 94) of halffijfse figuren (leeuw en adelaar), en wordt het *Agnus Dei* geflankeerd door de hoofden van Christus en Maria. De zesde, meest westelijke sluitsteen, verbeeldt met *Samson en de leeuw* een totaal ander onderwerp en werd later geïntegreerd.

Over de betekenis van de laat-14de-eeuwse beeldhouwde kraagstenen, hoog tegen de buitengevel van de Overste Poort (Brusselpoort) bestaat weinig twijfel (fig. 95a-c)²⁰⁵. Bezoekers werden er niet alleen verwelkomd door een Madonnabeeld in een nis boven de doorgang, maar ook door vijf gewapende en gehelmde soldaten. Onder de korboggen attenderen namelijk twee kruisboogschutters, twee hellebaardiers en een kanonnier op de verdediging van de stadsgrenzen. Het zijn amusante en kwalitatief mooi en gedetailleerd uitgewerkte kraagstenen, die in een vereenvoudigde versie ook de huiskapel verfraaiden van het Sint-Hubertusrefugium²⁰⁶. Dat gebouw, gelegen op de Kattenberg, werd rond 1980 gesloopt²⁰⁷. Alle torens en poorten van de stadsvesting werden in de 19de eeuw afgebroken, met uitzondering van de Overste Poort, al ging ook daar veel verloren²⁰⁸. Stadsarchivaris Bartholomeus J. F. C. Gijsleers-Thijs vermeldde in de 19de eeuw nog groteske bisschopshoofden en zotskappen in de doorgang van de poort²⁰⁹. De kraagstenen die Hyacinth Coninckx in 1938 beschreef, met onder meer een voorstelling van *Samson met de leeuw*, werden evenmin teruggevonden²¹⁰. Samson, de prefiguratie van Christus als verlosser, duikt in diverse contexten op. De Bijbelse held komt ook voor op een balkslof van het schepenhuis, in de torenkamer van de lakenhal en verschijnt later nog in de bovenvermelde sluitsteen van het schip in de Sint-Romboutskerk.

Een duidelijk moraliserende ondertoon is aanwezig in de decoratie van de vroegere vierschaar of rechtsaal in het schepenhuis. Elf beeldhouwde kraagstenen stellen de *Negen Helden*, de *Dronkenschap van Noach* en het *Offer van Abraham* voor²¹¹. Ze werden besteld door het Mechelse stadsbestuur tussen 1377 en 1385 bij de Brusselaar Jan van Mansdale, alias Jan I Keldermans. Die kapte ze in zijn Brussels atelier en vervoerde ze vervolgens naar Mechelen²¹². In de twee oudtestamentische tafereelen zijn de figuren in verkort perspectief weergegeven en is de achtergrond sterk teruggedrongen. Zo geven de personages in het *Offer* een erg plastische en actieve indruk, terwijl de gebogen plooiën van Abrahams gewaad voor een vloeiende beweging zorgen die de engel visueel met Isaac verbindt (fig. 96).

²⁰⁴ Laenen 1920, 99; Laenen 1934², 315; Eeman, Kennes & Mondelaers 1984, 440.

²⁰⁵ De kraagstenen werden waarschijnlijk aangebracht tijdens de in de stadsrekeningen vermelde aanpassingswerken van 1370-1371 of 1386-1387, toen de bovenste verdieping verhoogd werd. Er werd in die tijd ook aan het Madonnabeeld in de nis gewerkt. Neeffs 1876, 1, 96. In het begin van de 15de eeuw werden nieuwe verbouwingen en herstellingen aan de Overste Poort uitgevoerd. Eeman, Kennes & Mondelaers 1984, 215.

²⁰⁶ Verheyden 1943, 29-30, 37-39; oude foto's zijn te consulteren op de fototheek online www.kikirpa.be, met clichénummers A96866, A96870, A85598, A85599, A85600, A85601, A85602, A85603.

²⁰⁷ Eeman, Kennes & Mondelaers 1984, 249.

²⁰⁸ Laenen 1934², 66-67. Van de kapitelen binnen in de Oude Brusselse Poort die in 1838 werd afgebroken, getuigen enkel nog wat schematische trekken op een prent. SAM Archief F. Berlemont, Map B6.

²⁰⁹ SAM Archief F. Berlemont, Map B6. Berlemont citeert uit Gijsleers-Thijs' *Tyd-rekenkundige beschrijving der heerlykheden van Mechelen*, Mechelen, 1838: [dat de Mechelaren] "tot smaad van den bisschop op de ondersteunsels van het welfsel van den doorgang der poort, gemijterde bisschopshoofden verbeelden, benevens de hoofden van gekken met bellen, schijnende hierdoor te beduiden: Mechelen begett zijnen gemijterden Heer."

²¹⁰ Coninckx 1938, 17-18.

²¹¹ Coninckx 1900; Hermans 1902; Squilbeck 1935; Roggen 1936; Verheyden 1943; De Ridder 1989,

14-19. Bij de *Negen Helden* in Mechelen behoren de Bijbelse Jozua, David en Judas de Makkabeër, de antieke helden uit de klassieke oudheid Hector, Caesar en Alexander de Grote, en ten slotte Arthur, Karel de Grote en Godfried van Bouillon uit het christelijke verleden. Janssens 1987, 124-127; Van Anrooij 1997.

²¹² Keldermans trad omstreeks 1370 toe tot het ambacht van de *steenbickelers* in Brussel, was vijf maal gezworene en was de stamvader van gerenommeerde generaties bouwmeesters en steenkappers. In opdracht van de stad maakte hij het prestigieuze grafmonument van Vrancke van Halen in de Sint-Romboutskerk. Hij stierf in 1425. Janse, Meischke, van Mosselvelde & Van Tyghem (eds) 1987; Installé et al. 1997, 219-220.

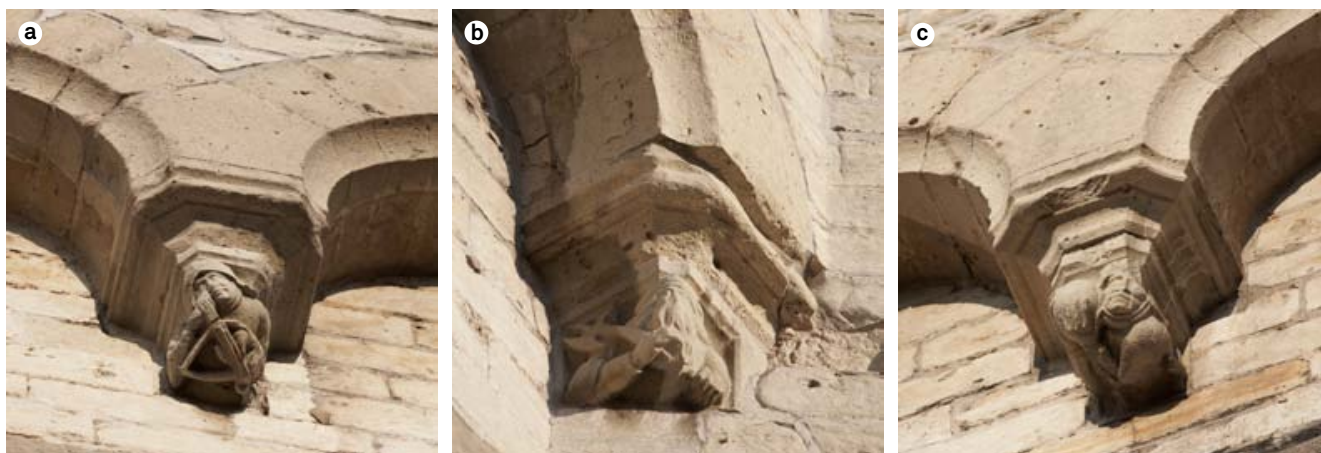


FIG. 95 a-c: Mechelen, Overste Poort of Brusselpoort, kraagstenen met soldaten.
a-c: Mechelen, Brussels Gate, corbels decorated with soldiers.

De stijl van de Mechelse kraagstenen werd wel eens in verband gebracht met de door André Beauneveu beïnvloede kraagstenen in de donjon van Vincennes nabij Parijs²¹³. Met hun wapenschilden, grote handen en verwrongen lichamen komen de Helden veel zwaarder en massiever over (fig. 97). Uit de uitwerking van de maliënkolders, de riempjes van het wapenkleeft, de helm of het blazen blijkt niettemin een interesse voor detail. De houding van de meeste Helden is gelijkaardig. Alleen bij Caesar, Hector en Alexander de Grote wordt hier lichtjes van afgeweken. De illustere helden waren toonbeelden van de deugdelijke, hoofse ridder en bij uitstek symbolen van rechtschapenheid. Het thema kwam in de late middeleeuwen uitvoerig aan bod in de kunsten. Het oudst gekende monumentale voorbeeld van de Negen Helden zijn de grote stenen beelden die vanaf circa 1330 de Hanzesaal van het Keulse stadhuis versierden²¹⁴. In Nürnberg maakten de Helden deel uit van een complex iconografisch programma ter verfraaiing van de fontein *Schöne Brunnen* uit 1361-1396²¹⁵. In de Lage Landen zijn er echter geen andere gebeeldhouwde voorbeelden gekend dan die van Keldermans in het schepenhuis. De Mechelse vierschaar werd in 1375-1376 ook ingericht met een reeks eiken balksloffen van Herman van Blankene en Jan van Lokeren (fig. 98). Die reliëfs zijn thematisch zeer rijk zoals de marteldood van Paulus, Samson en de leeuw, Aristoteles en Phyllis, een molenaar, twee muzikanten. De afwisselend profane en religieuze onderwerpen hebben een exemplarisch karakter en zijn ideaal voor de illustratie van deugd en ondeugd, zonde en boete. Ze komen uit een breed referentiekader, zoals de Bijbel, de klassieke literatuur, heiligenlevens, spreekwoorden en volkswijsheden. In Brugge en Brussel bestaat de zowat gelijktijdige 'stadhuisiconografie' uit gelijkaardige motieven²¹⁶. Kwalitatief zijn de Mechelse balksloffen eerder middelmatig. Volgens het onderzoek van Gerhard Schmidt is de fysionomie van Aristoteles en van de dronken Noach misschien wel afgeleid van de intussen ver-

loren koningsbeelden in de kathedraal van Reims²¹⁷. Het zou echter te ver leiden om deze denkpijpe hier te exploreren.

Een kraagsteen met de voorstelling van aartsengel Michaël, afkomstig uit het Huis *Den Engel*²¹⁸, getuigt van stilistische vernieuwing (fig. 99). De bijzonder virtuoze, vrijwel volrond uitgehouwen engel wijkt af van de traditionele geïdealiseerde en frontale types. Michaël lijkt in een onstuimige vlucht vastgelegd en triomfeert over de neergestoken draak. Van dergelijke allure bestonden er nog meer kraagstenen in Mechelen, zoals een reikhalzende, hoofse ridder in strak geknoopte kledij, een zwaar beschadigde, slanke man met gekruiste benen of een reikhalzende dame met een luit. Hun relatie met de oorspronkelijke context is spijtig genoeg onherroepelijk verloren. Momenteel is namelijk zowel de originele als de huidige bewaarplaats ongekend en is men voor de documentatie aangewezen op oudere literatuur en foto's²¹⁹. De kraagstenen dateren waarschijnlijk van rond 1400 en kwamen tot stand in een creatief klimaat dat gevoed werd door inspirerende kunstenaars van buiten de stadsmuren. Onder meer in Brussel, Brugge en Gent waren briljante kunstenaars werkzaam, die vertrouwd waren met de toonaangevende, verfijnde hofkunst van de Franse koningen en de Bourgondische hertogen. Hoe die invloed op Mechelen juist moet gedefinieerd worden, blijft nog erg vaag.

Het was wellicht op initiatief van Lodewijk van Male, de graaf van Vlaanderen die toen over Mechelen regeerde, dat het stadsbestuur in 1374-1375 beroep deed op de gerenommeerde kunstenaar André Beauneveu om het nieuwe schepenhuis te versieren²²⁰. Lodewijk van Male wist zijn rijkdom, prestige en macht te profileren met de luxueuze aankleding van openbare gebouwen. Hiervoor werden de beste kunstenaars en ambachtslui aangesproken. Beauneveu maakte voor de buitengevel van het schepenhuis een Mariabeeld, twee engelen en nog vijf andere beelden. Jan van Utrecht kapte de baldakijnen en de kraagstenen terwijl Rom-

²¹³ Heinrichs-Schreiber 1997, 138.

²¹⁴ Van Anrooij 1997, 39-41, 200.

²¹⁵ Van Anrooij 1997, 52-53.

²¹⁶ Zie resp. bv. Janssens de Bisthoven 1944; Bodi-aux 2001.

²¹⁷ Schmidt 1972, 103; Schmidt 1992, I, 118; Steyaert 1974, 14.

²¹⁸ Verheyden 1943, 9-24. Prosper Verheyden besprak in 1943 nog zeven andere, erg verscheiden kraagstenen uit deze woning. Ze werden in 1938 verkocht aan de stad Mechelen. Hun huidige locatie is momenteel niet bekend.

²¹⁹ Foto's op de fototheek online op www.kikirpa.be met clichénummers B149186, B185480, B185481,

A62233, B54876.

²²⁰ Beauneveu doorliep een schitterende carrière in dienst van de Franse koning, de graaf van Vlaanderen en diverse steden zoals Valenciennes, Ieper, Gent en Cambrai. Nash 2007, 31.



FIG. 96 Mechelen, Schepenhuis, kraagsteen met het Offer van Abraham. © KIK-IRPA (KM11040).
Corbel depicting the sacrifice by Abraham in the Schepenhuis in Mechelen. © KIK-IRPA (KM11040).



FIG. 97 Mechelen, Schepenhuis, kraagsteen met een van de negen Helden. © KIK-IRPA (KM11039).
Corbel depicting one of the nine Worthies in the Schepenhuis in Mechelen. © KIK-IRPA (KM11039).

bout Goedweerd het geheel polychromeerde²²¹. De beelden werden eind 18de eeuw verwijderd. Beauneveu realiseerde in 1383-1384 ook nog een kruis voor het altaar van de kapel in hetzelfde schepenhuis²²².

Besluit

De wat naïeve, schetsmatige kraagstenen in de Sint-Janskerk lijken ver af te staan van de grootse, indrukwekkende aartsengel Michaël uit het Huis *Den Engel*. Toch moeten ze chronologisch

niet zoveel van elkaar verschillen. Voor de kraagstenen in de Sint-Janstoren is een datering kort na 1400 plausibel. Een rechtstreekse verwantschap met andere Mechelse kraagstenen is momenteel niet meteen aanwijsbaar, maar een grondig onderzoek kan hierin misschien verandering brengen. De reserves van de Mechelse musea verbergen ongetwijfeld nog heel wat stukken bouwsculptuur. Door de bewaarde productie in kaart te brengen, kan meer inzicht verworven worden in de manier waarop artistieke interpretaties naast elkaar bestonden.

²²¹ In 1384-1385 betaalt de stad meester Rombout (Goedweerd) “de mettre en couleur quatre grandes

statues avec leurs socles, plusieurs colonnes et des anges”, Neeffs 1876, 1, 93.

²²² Borchert 2007, 17.

FIG. 98 Mechelen, Schepenhuis, balkslof met Samson en de leeuw. © KIK-IRPA (KM11032).
Sill plate depicting Samson and the lion in the Schepenhuis in Mechelen © KIK-IRPA (KM11032).



FIG. 99 Mechelen, Hof van Busleyden (?), kraagsteen met aartsengel Michaël. © KIK-IRPA (B149186).
Corbel depicting the Archangel Michael in the Hof van Busleyden (?) in Mechelen. © KIK-IRPA (B149186).



Bijlage 2

Orgels in de Sint-Janskerk in Mechelen

Patrick Roose²²³

1 Voorgeschiedenis

Een pleiade bekende orgelmakers is aan te treffen in de orgelgeschiedenis van de Sint-Janskerk. In 1487 zou een orgel besteld zijn bij *Jean van den Boekele* (alias Jan de Bukele) over wie zo goed als niets bekend is. Ook in de eerste helft van de 16de eeuw was er in de Sint-Janskerk een orgel aanwezig aangezien in het kerkarchief minstens twee namen van bekende orgelmakers aan te treffen zijn, voor onderhoud en herstellingen. Voorts kwam de organist van de kathedraal, Remigius van der Meulen, regelmatig het instrument stemmen (minstens tot 1558). In 1565 plaatste Gillis Brebos het oude orgel uit de Sint-Romboutskerk over naar de Sint-Janskerk.

In 1603 werd een positief-orgel aangekocht; mogelijks betreft het een klein orgel als voorlopige oplossing na de vernielingen van de beeldenstormen. Al deze orgels waren geplaatst op het koordoksaal of op nog andere plaatsen (in 1550 spreekt men van “den grooten orgulen hangende in de noortzyde”), maar niet op een westerdoksaaal. Ook moet rekening gehouden worden met het gegeven dat in grote kerken soms meerdere orgels aanwezig waren. Over het orgel, dat zich in 1644 op het koordoksaal bevond, is behalve zijn bestaan niets geweten wegens hiaten in het kerkarchief.

2 De oudste materiële sporen

De geschiedenis die ons binnen dit kader aanbelangt, vangt aan in 1644: in dat jaar werd het koordoksaal afgebroken, waardoor het westerdoksaaal zo ongeveer als enige mogelijkheid overbleef om een orgel op te plaatsen. Er zijn geen archivalische aanwijzingen aangaande het lot van het orgel dat zich tot dan toe op het koordoksaal bevond; het werd in elk geval niet hergebruikt want in 1644 was beslist om de sinds 1634 in Mechelen wonende orgelmaker Jan Bremser, een Duitse inwijkeling, een nieuw orgel te laten bouwen. Door juridische problemen in verband met de borgstelling door Bremser, werd het werk slechts in 1654 effectief gerealiseerd. Bremser moest zijn orgel bouwen op het westerdoksaaal, onder de toren: gezien de beperkte plaatsruimte kan het niet erg groot geweest zijn, het staat zo goed als vast dat het ging om een 1-klaviers instrument.

In 1685 was de zorg voor het orgel toevertrouwd aan Paul Münich, eveneens een Duitse inwijkeling, die als Bremser's opvolger mag beschouwd worden. Münich overleed in 1695 en in zijn plaats kwam nu de Mechelaar Jan Mattheessens; blijkbaar was men niet helemaal tevreden over diens geleverde prestaties want in 1712 werd hij aan de kant gezet en vervangen door een andere Mechelaar, Carolus Dillens, die meteen een groot vernieuwingswerk uitvoerde. Dillens bleef aan het werk in Sint-Jan tot 1725 (hij overleed in 1729).

In 1725 werden grote uitgaven gedaan aan het orgel; de orgelmaker is nu Chr. Penceler, alweer een Duitse inwijkeling, en

het werk is zo substantieel dat men het laat keuren door A. Colfs, organist en beiaardier van de Sint-Romboutskerk. Penceler onderhield het instrument tot aan zijn overlijden in 1736, en werd dan opgevolgd door Caspar Andriessens, één van zijn vroegere gezellen. Deze laatste sterft al in 1740 en weer moest men op zoek naar een opvolger. In 1741 werd er weer betaald voor orgelonderhoud, vermoedelijk aan de Brusselaar Eg. Le Blas (ab 1747 met zekerheid Le Blas), tot in 1768 (ook weer diens overlijdensjaar; pensioen kende men niet in die tijden).

3 Het huidige orgel

Het jaar 1772 is een belangrijke stap in de orgelgeschiedenis van Sint-Jan. In dat jaar werd namelijk de thans nog aanwezige grote orgelfaçade geplaatst door Petrus Valckx, die in feite als onderaannemer werkte voor schrijnwerker Joannes Aert. Volgens de Mechelse historicus Patrick De Greef kadert het plaatsen van dit imposante en prestigieuze orgelfront in de groot-scheepse jubileumfestiviteiten die in 1775 in Mechelen zouden plaatsvinden.

Het overweldigende orgelfront is inderdaad in ruime mate oogverblindend: het suggereert de aanwezigheid van een enorm orgelinstrument, terwijl het eigenlijke orgel niet groter is dan wat de beperkte boogvormige torennis toelaat. Ruwweg kan men stellen dat enkel het centrale deel van het front (midden-toren en twee flankerende velden) correspondeert met de torenopening. De overige elementen, namelijk de twee uiterste zijtorens met elk hun flankerend veld, de zware kroonlijsten en de bekroning met een reusachtig reliëf, zijn slechts versiering, die tegen de muurvlakken rond de torennis aangehecht is. Dit betekende een nogal fameuze stijlbreuk in het traditionele opbouwen van orgelfronten: tot dan toe beperkte het orgelfront zich steeds tot ongeveer de volledige breedte en hoogte van de eigenlijke orgelkast, waarbij ook alle frontgeledingen zoals torens en velden, functioneel waren voor het instrument.

Het spreekt vanzelf dat het oude orgel – in wezen nog steeds het Bremser-instrument uit 1654 – niet meer normaal kon functioneren achter dit nieuwe front. Daarom kreeg Aegidius Franciscus van Peteghem, tweede generatie van het befaamde Gentse orgelmakersgeslacht, in 1774 de opdracht het instrument bij te werken. De archieftekst spreekt van ‘restaureren’, maar dat is uiteraard niet wat wij thans onder deze term verstaan, en dus voerde Van Peteghem een renovatie uit die naar onze maatstaven als een ‘harde’ ingreep zou kunnen bestempeld worden. Overigens was het Bremser-orgel, ondanks de lichte ‘modernisering’, ronduit archaisch geworden. Noch de dispositie (het ‘kleurenpalet’ aan registers) noch de klavieromvang met te weinig toetsen, voldeden aan de eisen van de toenmalige organisten.

Dit alles hield in dat Van Peteghem nieuwe windladen, mechanieken en claviatuur moest vervaardigen. Van Peteghem hergebruikte evenwel een aanzienlijk deel van het aanwezige pijpwerk van onder meer Bremser en Dillens. De kostprijs van 625 gulden duidt op een ingrijpend werk, maar niettemin staat het vast dat het orgel niet opvallend vergroot werd: het was een 1-klaviers instrument gebleven.

Leden van de Van Peteghem-familie stonden in voor het verder onderhoud, tot aan de sluiting van de kerken in 1796. Hoewel de schade in de Sint-Janskerk nogal meeviel, moet het orgel de *Beloken Tijd* toch niet helemaal zonder kleerscheuren doorgelopen zijn.

De eerste grote interventie die we aan het orgel zien is alweer een 'restauratie', door de gebroeders P.-Ch. en L.-C. van Peteghem, in 1810. Een belangrijk feit is dat bij deze gelegenheid door hen een tweede klavier, een *Positif*, aan het instrument werd toegevoegd in de doksaalbalustrade. Evenwel dient hieromtrent nog bijkomend onderzoek gevoerd te worden: is het nu nog aanwezige Positief front pas toen vervaardigd, of was het al van in 1772, als niet-functioneel sierfront, aanwezig?

Wegens tekort aan mankracht kromp de Van Peteghem-familie haar werkterrein enigszins in, en de kerkmeesters van Sint-Jan moeten vanaf 1818 hun toevlucht nemen tot orgelmaker P. van Overbeek, die zich in 1816 in Mechelen gevestigd had. Na diens overlijden in 1822 was het wellicht zijn zoon Hendrik die zijn taak overnam. Al in 1824 schakelde men over naar een andere orgelmaker, Th. Smet uit Duffel, wellicht als gevolg van het drankprobleem dat Van Overbeek had. Vanaf dan zal het orgel in handen blijven van het Duffelse atelier, dat van Smet overging op Henri Vermeersch, en vervolgens naar diens schoonzoon Petrus Stevens-Vermeersch; de familie Stevens bleef actief tot in 1984.

Reeds door H. Vermeersch, in 1874, waren er voorstellen ingediend om structurele wijzigingen in het instrument door te voeren; ook P. Stevens stelde een dergelijk bestek op in 1891. Dit alles bleef evenwel zonder gevolg tot in 1899, toen een voorstel tot totale ombouw, deze keer opgesteld door Jos Stevens, goedkeuring kreeg van de Kerkfabriek. Het werk kostte 8.150 fr. + 400 fr. voor een bijkomend register. Het betekende meteen de genadeslag voor het historische instrument: windladen werden nieuw gemaakt, met pneumatische tractuur, nieuwe vrijstaande speeltafel enz. Het enige lichtpunt is dat ook nu Stevens handelde zoals Van Peteghem weleer: hij hergebruikte een ruim deel van het pijpwerk dat vóór 1899 aanwezig was.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog was er ernstige schade aan de kerk, en bijgevolg ook aan het orgel. Pas in 1928 werden herstellingen uitgevoerd, door J.-B. D'Hondt of één van diens zonen, uit Herselt. Deze orgelbouwers werkten in die periode vaak in onderaanneming voor Jos Stevens. Reeds in de jaren 1970 was het instrument in een belabberde toestand verzeild, en onderhoud werd tot een minimum beperkt. Grote restauratiewerken aan het kerkgebouw dienden zich aan, en toen was het al helemaal niet meer opportuun om kosten aan het orgel te voorzien; rond 1980 viel het helemaal buiten gebruik.

Inmiddels is een langdurige restauratiecampagne van het kerkgebouw lopende (cf. *supra*). Omdat het orgel bij een toekomstige restauratie hoe dan ook zou moeten gedemonteerd worden, werd besloten om al in 2009 tot deze demontage over te gaan, teneinde de muurschilderingen in de torenruimte verder vrij te kunnen maken en te conserveren. Met name de hele achterbouw van het orgel, die van 1899 dateerde, kon zonder bezwaar weggenomen worden.

Een restauratieontwerp voor het orgel dient nu opgesteld te worden; de exacte optie moet nog in overleg bepaald worden, maar het staat vast dat al het oude pijpwerk (gaande van 1654 tot 1810) maximaal opnieuw moet geïntegreerd worden. Een volledig archiefonderzoek, ten behoeve van de historische nota in het toekomstige orgeldossier, werd in opdracht van de kerkfabriek in 2010-2011 verricht door Patrick De Greef. Dit in de toekomst te publiceren onderzoek leverde waardevolle gegevens op, waarvan wij reeds dankbaar gebruik konden maken bij het opstellen van bovenstaande tekst.

Bibliografie

Bronnen

Bedrijfsarchief firma Stevens: werklijsten (afschrift genomen door Gh. Potvlieghe, en ons ter inzage gegeven): Mechelen Sint-Jan wordt vermeld onder de werken van Jos Stevens, met jaartal 1899; verder nogmaals, met vermelding "22" (dit moet slaan op het aantal reële registers).

Werken

a) over orgels vóór 1775

GERITS T.J. 1966: De Mechelse Orgelbouwer Balthasar Rutgeerts (†1620) / Een bijdrage over zijn leven en zijn werk, *De Praestant* XV, 62-65.

GREGOIR E.G.J. 1865: *Historique de la facture et des facteurs d'orgue*, Antwerpen, facsimile reprint, ingeleid door POTVLEIGHHE Gh., Amsterdam, 1972 (Vol. XV in reeks Facsimiles of rare books on organs and organbuilding), 177.

NEEFFS E. 1874: Chronique artistique de l'église St Jean à Malines, *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* 13, 263-307.

VAN AUTENBOER E. 1963: Jan en Blasius Bremser, orgelbouwers te Mechelen in de XVIIde eeuw, *De Praestant* XII/2, 39-45.

VAN AUTENBOER E. 1965: Enkele gegevens over orgelmaker Jan Mattheesens (16??-1720), *De Praestant* XIV/4, 83-85.

VAN AUTENBOER E. 1966: Orgelmaker Karel Dillens (° ? - †Mechelen 1729), *De Praestant* XV/2, 35-37.

VENTE M.A. 1946a: 1. Meester Jan van Lier, *De Schalmei* I/2, rubriek 'Figuren uit Vlaanderens Orgelhistorie', 2-4, 8.

VENTE M.A. 1946b: 2. Het geslacht Van den Eechoute, *De Schalmei* I/3, rubriek 'Figuren uit Vlaanderens Orgelhistorie', 2-5; zie p. 3 onder *Quiryn van den Eechoute*, met verwijzing naar *F. van der Mueren, Het Orgel in de Nederlanden*, 34.

VENTE M.A. 1947: 5. Het geslacht Brebos, *De Schalmei* II, rubriek 'Figuren uit Vlaanderens Orgelhistorie', 3-7; zie p. 5 (in de

werklijst van Gillis Brebos), met verwijzing naar *G. van Doorslaer, Historische aantekeningen betreffende de orgels van St. Romboutskerk te Mechelen*, 6.

VENTE M.A. 1956: *Proeve van een repertorium van de archivalia betrekking hebbende op het Nederlandse Orgel en zijn makers tot omstreeks 1630*, Koninklijke Academie van België, Klasse der Schone Kunsten, Verhandelingen, X-2, Brussel, 125-126.

VENTE M.A. 1960: Een Lierse orgelmaker in de 16de eeuw / Jan Verrijt alias Liere, *'t Land van Ryen X*, 36-48.

VENTE M.A. 1961: Een Lierse orgelmaker in de 16de eeuw / Jan Verrijt alias Liere, *De Praestant X/1*, 1-7.

b) over het Van Peteghem-orgel

GREGOIR E.G.J. 1865: *Historique de la facture et des facteurs d'orgue*, Antwerpen, facsimile reprint, ingeleid door POTVLIEGHE GH., Amsterdam, 1972 (Vol. XV in reeks Facsimiles of rare books on organs and organbuilding), 198.

MOORTGAT G. 1965: *Oude Orgels in Vlaanderen, II*, Dienst Pers & Publikaties v.d. BRT brochure nr. 30, Brussel, 98-99.

PEETERS FL. & VENTE M.A. 1971: *De Orgelkunst in de Nederlanden*, Antwerpen, (herdruk 1975).

PELS G. 1986: *De Orgelmakers D'Hondt*, Herselt.

VAN DER MUEREN FL. 1931: *Het Orgel in de Nederlanden*, Brussel-Amsterdam.

Bibliografie

Bronnen

SAM: Stadsarchief Mechelen

SAM: DE SERVAIS G.J. (1735-1807): *Jaerboeken der Parochiekerk van den H.H. Joannes Baptist en Joannes Evangelist. Binnen Mechelen getrokken en bijeen vergaedert*, 2 vol.

SAM: GYSELEERS-THIJS J.-F.-C. (1802-1843): *Recueil chronologique d'extraits tirés tant des actes et registres reposant aux archives, que de différents ouvrages imprimés et manuscrits concernant l'histoire de la Ville et province de Malines*, 99 vol.

SAM: RYMENANS J.B (1748-1840): *Extracten der Stadsrekeningen, van 1311 tot 1791*, 5 vol.

SAM: registers van de stadsrekeningen 1386/1387-1416/1417.

Werken

APPUHN H. 1973: *Kloster Wienhausen, 5. Der Fund vom Nonnenchor*, Wienhausen.

L'art à la cour de Bourgogne 2004: Les Princes des fleurs de lis. L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur, Paris.

AURENHAMMER H. 1959: Christophorus. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1, Wenen, 437-453.

AZEVEDO COUTINHO Y BERNAL G.D. 1747: *Korte chronycke Behelsende de principaelste Geschiedenissen voorgevallen tot Mechelen ende daer omtrent, ten tyde der Regeringe van Margaretha van male Vrouwe van geseyde Stadt en Provincie, ende haeren Man Hertogh Philips van Valois, als oock ten tyde van Hertogh Jan van Valois by-genaemt den Onversaegden, Hertogen van Bourgondien*, Leuven.

BAART J. 1977: *Opgravingen in Amsterdam: 20 jaar stadskernonderzoek*, Amsterdam.

BAEDEKER K. 1869: *Belgium and Holland. Handbook for travellers*, Koblenz-Londen-Paris.

BAERT B. 2009: *Between Technique and Symbolism: Notes on the Meaning of the Use of Gold in Pre-Eyckian Panel Painting. A contribution to the Comparative History of Art North and South of the Alps*. In: STROO (ed.) 2009, 7-23.

BALFOUR-PAUL J. 1998: *Indigo*, Londen.

BENKER G. 1975: *Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer*, München.

BERGMANS A. 1988: Muurschilderingen met internationale allure in de parochiekerk Sint-Catharina van Duisburg, *M&L. Monumenten en Landschappen* 7.3, 48-59.

BERGMANS A. 1994: Tervuren, Sint-Catharinakerk te Duisburg. In: BUYLE & BERGMANS 1994, 180-183.

BERGMANS A. 1998: *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw. Studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerkgebouwen*, KADOC Artes 2, Leuven.

BERGMANS A. & BUYLE M. 2012: International Style in Mechelen. The Wall Paintings from c. 1400 in the Tower of St-John's Church. In: *Antwerp Royal Museum Annual 2010*, 48-84.

BERRIE B. 2007: *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Washington-Londen.

BERTHOD B. & HARDOUIN-FUGIER E. 1992: *Dictionnaire iconographique des saints*, Parijs.

BERTRAM-NEUNZIG E. 2004: *Das Flügelretabel auf dem Hochaltar der Dortmunder Kirche St. Reinoldi. Untersuchungen zu seiner Gestalt, Ikonographie und Herkunft*, Köln.

- BITTMANN Y. 2003: *Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter*, onuitg. masterproef Heidelberg.
- BLANC O. 1997: *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Age*, Paris.
- BLOCKMANS W. 2010: *Metropolen aan de Noordzee. De geschiedenis van Nederland, 1100-1560*, Amsterdam.
- BLOCKMANS W. & PREVENIER W. 1997: *De Bourgondiërs. De Nederlanden op weg naar eenheid 1384-1530*, Amsterdam-Leuven.
- BODIAUX CH. 2001: Le portail de l'hôtel de ville de Bruxelles. Icône de la sculpture bruxelloise vers 1400, *Städel Jahrbuch (Neue Folge)* 18, 7-36.
- BOONE M. 2011: De Bourgondische Nederlanden. 'Terres de promission' en/of 'creative environments'? In: BOUSMANNE B. & DELCOURT TH. (eds), *Vlaamse miniaturen 1404-1482*, Brussel-Parijs, 47-54.
- BORCHERT T.-H. 2007: Introduction. Kings, Dukes and Counts: the Patronage of Flemish Artists by the House of Valois and Louis of Mâle. In: NASH S., *André Beauneveu: no equal to any land. Artist to the courts of France and Flanders, 14 september 2007-6 januari 2008*, Musea Brugge (tent. cat.), London, 13-29.
- BRAJER I. 2010: The simulative retouching method on wall paintings: striving for authenticity or verisimilitude? In: BUYLE M. (ed.), *Reflex of reflectie? Actoren en besluitvorming in de conservatie-restauratie. Réflexe ou réflexion? Les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration (Postprints van de internationale BRK-APROA/VIOE Studiedagen 5)*, Brussel, 102-111.
- BRAUN J. 1992⁴: *Tracht und Attribute der heiligen in der Deutschen Kunst*, Berlin.
- BRAUNFELS S. 1974: Georg. In: BRAUNFELS W. (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome, bd. 6, kol. 366-390.
- BRAUNFELS-ESCHE S. 1976: *Sankt Georg: Legende, Verehrung, Symbol*, München.
- BRUNIÈRE DE BARANTE A.-G.-P. 1835⁶: *Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, Brussel.
- BUYLE M. 1995: Een puzzel op de schouw en draken op de muren. Merkwaardige muurschilderingen uit de late 14de eeuw in Brugs woonhuis, *M&L Monumenten en Landschappen* 14.1, 6-27.
- BUYLE M. 2002: Symboliek van de kleuren. In: BUYLE M., CELIS M., KLINCKAERT J., WYLLERMAN L. & VANTHILLO C., *De beeldentaal van symbolen*, M&L Cahier 7, Brussel, 56-71.
- BUYLE M. 2008: Een reus achter het orgel. Vondst van middeleeuwse muurschilderingen in de Mechelse Sint-Janskerk, *M&L Monumenten, Landschappen & Archeologie* 27.6, 23-33.
- BUYLE M. & BERGMANS A. 1994: *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen*, M&L Cahier 2, Brussel.
- BUYLE M. & BERGMANS A. 2012: Découverte, étude et restauration de peintures murales (ca. 1400) en l'église Saint-Jean à Malines. In: *CeROArt* [Online], 8 | 2012, online geplaatst op 26 oktober 2012. URL: <http://ceroart.revues.org/2822>
- BUYLE M., COOMANS TH., ESTHER J. & GENICOT L.F. 1997: *Gotische architectuur in België*, Tielt.
- CHÂTELET A. 2000: *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et Les heures du Maréchal Boucicaut*, Paris.
- CLARKE M. 2001: *The Art of All Colours. Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*, London.

- COIGNEAU D. 1996: 1 Februari 1404. De Mechelse voetboogschutters schrijven een wedstrijd uit. Stedelijke toneelwedstrijden in de vijftiende en zestiende eeuw. In: ERENSTEIN R.L. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, 30-35.
- CONINCKX H. 1900: Les sculptures de la salle du Vierschaar a l'ancienne maison échevinale de Malines, *Bulletin du Cercle archéologique de Malines*, 33-50.
- CONINCKX H. 1938: *Cinq siècles d'architecture civile à Malines du XIIIe au XVIIIe siècle*, Mechelen.
- COOMANS TH. 2009: Entre France et Empire: l'architecture dans le duché de Brabant au temps de Jeanne de Brabant et Wenceslas de Luxembourg (1355-1406), *Revue de l'Art* 166, 9-25.
- DE CLERCQ L. 2002: Vondsten van muurschilderingen in de Sint-Jacobskerk in Antwerpen, *M&L Monumenten & Landschappen* 21.5, 33-38.
- DEHAISNES C. 1887: *Le peintre Melchior Broederlam*, Dunkerque.
- DE LABORDE (comte) 1849: *Les ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVIe siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne*, 2, Paris.
- DENECKERE A., SCHUDEL W., VAN BOS M., WOUTERS H., BERGMANS A., VANDENABEELE P. & MOENS L. 2009: In situ investigations of vault paintings in the Antwerp cathedral. In: *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 511-519.
- DENEFFE D. 2011: De pre-Eyckiaanse miniatuurkunst. In: BOUSMANNE B. & DELCOURT TH. (eds), *Vlaamse miniaturen 1404-1482*, Brussel-Parijs, 128-131.
- DE RIDDER J.H.A. 1989: *Gerechtigheidsstaferelen voor schepenhuisen in de Zuidelijke Nederlanden in de 14de, 15 de en 16de eeuw*, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten 51, nr. 45, Brussel.
- DE VORAGINE J. ed. De Wyzewa Th. 1925: *La Légende dorée*, Paris.
- DHANIS M.C.H. 1857: *Opkomst en bloei van het christendom in Mechelen*, I, Mechelen.
- DIDI-HUBERMAN G., GARBETTA R. & MORGAINÉ M. 1994: *Saint Georges et le dragon*, Parijs.
- D'ocre et d'azur 1992: D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne* (tent. cat.), Dijon.
- DRAKE BOEHM B. & FAJT J. (eds) 2005: *Prague, The Crown of Bohemia 1347-1437* (tent. cat.), New York-London.
- DÜCKERS R. & ROELOFS P. (eds) 2005: *De gebroeders Van Limburg. Nijmeegse meesters aan het Franse hof 1400-1416* (tent. cat.), Nijmegen.
- DURANDUS DE MENDE G. ed. BARTHÉLEMY CH. 1854: *Rational ou manuel des divins offices*, Paris.
- EEMAN M., KENNES H. & MONDELAERS L. 1984: *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur. Deel 9n Stad Mechelen. Binnenstad*, Gent.
- EXNER M. 1998: Ein neu entdecktes Wandbild des Hl. Christophorus in Altstadt bei Schongau. Anmerkungen zur frühen Christophorus-Ikonographie. In: BÖNING-WEIS S., HEMMETER K. & LANGENSTEIN Y., *Monumental. Festschrift für Michael Petzet zum 65. Geburtstag am 12. April 1998*, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 100, München.
- FINGERLIN I. 1971: *Gürtel des hohen und späten Mittelalters*, Kunstwissenschaftliche Studien XLVI, Berlin.
- FINLAY V. 2003: *Kleur. Een reis door de geschiedenis*, Amsterdam.

- FUHRMANN H. 1996: Vom "schlimmen Tod" oder wie das Mittelalter einen "guten Tod" herbeiwünschte. In: *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit*, München, 205-224.
- GEELLEN I. & STEYAERT D. 2009: 'Ende wyldyt anders yet verheuen maken...'. *Relief Decorations in the Art of around 1400*. In: STROO (ed.) 2009, 153-182.
- GEELLEN I. & STEYAERT D. 2011: *Imitation and Illusion. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Scientia Artis 6, Brussel.
- GOUBITZ O. 2007: *Purses in pieces. Archaeological finds of late medieval and 16th-century leather purses, pouches, bags and cases in the Netherlands*, Zwolle.
- GROOTAERS J. 1985: *Sint-Romboutskathedraal in Mechelen. Vooronderzoek naar muur- en gewelfbeschilderingen en afwerkingslagen*, onuitgegeven studie.
- GROOTAERS J. 1990: *Wereld van middeleeuwse figuren, Sint-Romboutskathedraal, Gestalte van de gotische droom*, Mechelen.
- HAHN-WOERNLE B. 1972: *Christophorus in der Schweiz. Seine Verehrung in bildlichen und kulturellen Zeugnissen*, Bonn.
- HEINRICHS-SCHREIBER U. 1997: *Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360-1420*, Berlijn.
- HERMANS V. 1902: Ancienne Maison Echevinale ou Vieux Palais, *Bulletin du Cercle Archéologique, littéraire et artistique de Malines* XII, 13-66.
- HOWARD H. 2003: *Pigments of English Medieval Wall Painting*, London.
- Il colore nel Medioevo* 1996: Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica. In: *Atti delle giornate di studi*, 2 vol., Lucca.
- INSTALLÉ H. et al. 1997: *Historische stedenatlas van België. Mechelen II*, Handelingen van de Koninklijke kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, afl. II, dl. C, Mechelen.
- JANSE H. 1987: *Het bouwbedrijf de steenhandel ten tijde van de Keldermans-familie*. In: JANSE H., MEISCHKE R., VAN MOSSELVELD J.H. & VAN TYGHEM F. (eds), *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden* [Gemeentemuseum Markiezenhof Bergen op Zoom 20 juni-7 september 1987], 's Gravenhage, 173-181.
- JANSE H., MEISCHKE R., VAN MOSSELVELD J.H. & VAN TYGHEM F. (eds) 1987: *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden* [Gemeentemuseum Markiezenhof Bergen op Zoom 20 juni-7 september 1987], 's Gravenhage.
- JANSSENS J. 1987: Arturstof in de Nederlanden. In: VERBEKE W., JANSSENS J. & SMEYERS M. (eds), *Arturus Rex. Koning Arthur en de Nederlanden. La matière de Bretagne et les anciens Pays-Bas*, International Arthurian Society, 25 juli-25 oktober 1987, Leuven Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens, (Mediaevalia Lovaniensia Series I, Studia xvi), Leuven, vol. 2, 104-143.
- JANSSENS DE BISTHOVEN A. 1944: Het beeldhouwwerk van het Brugsche stadhuis, *Gentsche bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* X, 7-81.
- JOUBERT F. 1992: Le Saint Christophe de Semur-en-Auxois, *Bulletin Monumental* 150/II, 165-177.
- KEMPERDICK S. & LAMMERTSE F. (eds) 2012: *De weg naar Van Eyck*, Rotterdam.
- KIMPEL D. & SUCKALE R. 1985: *Die gotische architektur in Frankreich 1130-1270*, München.
- KIRBY J., NASH S. & CANNON J. (eds) 2010: *Trade in Artists' Materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, Londen.

KUYS J. 2006: Weltliche funktionen spätmittelalterlicher Pfarrkirchen in den nördlichen Niederlanden. In: TRIO P. & DE SMET M., *The use and abuse of sacred places in late medieval towns*, Mediaevalia Lovaniensia, series I/Studia XVIII, 27-45.

KÜHN H. 1993: Lead-tin yellow. In: ROY A. (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, Washington/Oxford, vol. 2, 83-112.

LAENEN J. 1920: *Histoire de l'église métropolitaine St. Rombaut à Malines*, 2, Mechelen.

LAENEN J. 1934²: *Geschiedenis van Mechelen tot op het einde der Middeleeuwen*, Mechelen.

LEGNER A. (ed.) 1978: *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400* (tent. cat.), Keulen.

LORENTZ PH. (ed.) 2008 : *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique* (tent. cat.), Strasbourg.

MAESSCHALK A. & VIAENE J. 1998: Bouwmeester Mattheus de Layens en het oude graafschap Henegouwen. In: SMEYERS M. (ed.), *Het Leuvense Stadhuis. Pronkjuweel van de Brabantse gotiek*, tent. cat., Stadhuis Leuven 19 september-6 december 1998, Leuven, 41-77.

MARTENS B. 1929: *Meister Francke*, Hamburg.

MARTIN P. 1967: *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Paris.

MEISCHKER. 1987: Reizendebouwmeesters en Brabantse handelsgotiek. In: JANSEH., MEISCHKER., VAN MOSSELVELD J.H. & VAN TYGHEM F. (eds), *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden* [Gemeentemuseum Markiezenhof Bergen op Zoom 20 juni-7 september 1987], 's Gravenhage, 183-190.

MEISS M. 1968: *French Painting in the time of Jean de Berry, The Boucicaut Master*, London.

Meister Francke 1969: *Meister Francke und die Kunst um 1400* (tent. cat.), Hamburg.

MERTENS V. 1983: *Mi-parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteiltem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fastnachbrauch, vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Remscheid.

MINATY W. 2009: Kennen wir unseren heiligen Christophorus? , *Das Münster. Zeitschrift für christlichen Kunst und Kunstwissenschaft* 62/1, 50-58.

MONTAGNA G. 1993: *I pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro*, Firenze.

MORA P., MORA L. & PHILIPPOT P. 1977: *La conservation des peintures murales*, Bologna.

NASH S. 2007: 'Andrien Biaunevopt...fasseur des thombes'. André Beauneveu and Sculptural Practice in Late Fourteenth-Century France and Flanders. In: NASH S. (ed.), *André Beauneveu: no equal to any land. Artist to the courts of France and Flanders, 14 september 2007-6 januari 2008*, *Musea Brugge* (tent. cat.), London, 13-29.

NASH S. 2010: 'Pour couleurs et autres choses prise de lui...': The Supply, Acquisition, Cost and Employment of Painters' Materials at the Burgundian Court, c. 1375-1419. In: KIRBY J., NASH S. & CANNON J., *Trade in Artists' materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, London, 97-181.

NEEFFS E. 1874: Chronique artistique de l'église de Saint-Jean, à Malines, *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie* 13, 263-307.

NEEFFS E. 1876: *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, Gent.

NOAD T. 2002: *Fifteen Worthies, ten Virtues and Saint George. An important Cycle of Pre-Eyckian Wall Paintings of the Fourteenth Century in Bruges*, onuitg. masterproef, Courtauld Institute London.

NYS L. 2004: L'art à la cour de Flandre à l'époque du mariage de Philippe le Hardi et Marguerite de Male. In: *L'art à la cour de Bourgogne*, Paris, 52-64.

Paris 1400 2004: *Paris 1400. Les arts sous Charles VI* (tent. cat.), Paris.

PARSCHALL P. & SCHOCH R. 2005: *Die Anfänge der europäischen Druckgraphik. Holzschnitte des 15. Jahrhunderts und ihr Gebrauch* (tent. cat.), Washington-Nürnberg.

PASTOUREAU M. 1986: *Figures et couleurs, études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris.

PASTOUREAU M. 1993: Entre vert et noir: petit dictionnaire historique de la couleur bleue. In: *Azur* (tent. cat.), Parijs, 254-264.

PASTOUREAU M. 1995: *Rayures. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris.

PASTOUREAU M. 2000: *Bleu. Histoire d'une couleur*, Parijs.

PAVIOT J. 2003: *Les ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient (fin XIVe-XVe siècle)*, Paris.

PLEIJ H. 2004: *Colours Demonic and Divine. Shades of Meaning in the Middle Ages and After*, New York (vertaling van: *Van karmijn, purper en blauw: over kleuren van de middeleeuwen en daarna*, Amsterdam, 2002).

PREVENIER W. & BLOCKMANS W. 1983: *De Bourgondische Nederlanden*, Antwerpen.

RECHT R. 2006: L'art autour de 1400. In: PAULY P. & REINERT F., *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8-10. Juni 2005*, Mainz am Rhein, 221-232.

RICHE S. 2000: *St. George Hero, Martyr and Myth*, Sparkford.

RIDDERBOS B. & VAN VEEN H. (red.) 1995: 'Om iets te weten van de oude meesters.' *De Vlaamse Primitieven - herontdekking, waardering en onderzoek*, Nijmegen.

ROGGEN D. 1936: Het beeldhouwwerk van het Mechelse Schepenhuis, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis III*, 86-113.

ROSENFELD H.-F. 1937: *Der Hl. Christophorus. Seine Verehrung und Seine legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters*, Leipzig.

ROTGANS M. 2005: *Verf. 500.000 jaar verfen schilderkunst*, Tielt.

RUSHFORTH G. MCN. 1926: The Baptism of St. Christopher, *The Antiquaries Journal VI*, 152-158.

SANTAMARIA U., MOIOLI P. & SECCARONI C. 2000: Some remarks on lead-tin yellow and Naples yellow. In: *Art et Chimie. La Couleur. Actes du congrès*, Paris, 38-42.

SHELLER R.W. 1995: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam.

SCHMIDT G. 1972: Bemerkungen zur Königsgalerie der Kathedrale von Reims, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25*, 96-106.

SCHMIDT G. 1992: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wenen-Keulen-Weimar.

SCHONEVELD J. 1991: *Groninger kerken en hun schilderijen*, Stad en Lande. Historische reeks 9, Utrecht.

SCHWEPPE H. 1993: *Handbuch der Naturfarbstoffe*, Hamburg.

SECCARONI C. 2006: *Giallorino. Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica*, Roma.

Sint-Christoffel 1984: *Sint-Christoffel. Vita Cultus Iconografie* (tent.cat.), 1-30 september 1984, Museum mevrouw J. Dhondt-Dhaenens, Deurle.

SQUILBECK J. 1935: Les sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* V-4, 329-333.

SMEYERS M. & CARDON B. (eds) 1995: *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven 7-10 September 1993*, Leuven.

SMEYERS M., CARDON B., VERTONGEN S. & SMEYERS K. 1993: *Naer natueren ghelicke. Vlaamse miniaturen voor van Eyck*, Leuven.

SPUFFORD P. 2010: Lapis, Indigo, Woad: Artists' Materials in the context of International Trade before 1700. In: KIRBY J., NASH S. & CANNON J., *Trade in Artists' materials. Markets and Commerce in Europe to 1700*, Londen, 10-25.

STAHL E. 1920: *Die Legende vom hl. Christophorus*, München.

STEYAERT J.W. 1974: *The Sculpture of St. Martin's in Halle and related Works*, Diss. Univ. Michigan, Ann Arbor.

STROO C. (ed.) 2009: *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries*, Brussel.

SZÖVÉRFY J. 1973: Christophorus, hl. In: KIRSCHBAUM E. & BRAUNFELS W. (eds), *Lexikon des Mittelalters*, Rome, vol. 2, kol. 1938-1940.

TAKÁCS I. (ed.) 2006: *Sigismundus Rex et Imperator. Art et culture au temps de Sigismond de Luxembourg 1387-1437* (tentoonstellingscat.), Budapest-Luxemburg.

THOMPSON D. (vert.) 1933: *The Craftman's Handbook "Il Libro dell'Arte" Cennino d'Andrea*, New York.

TISSIER DE MALLERAI M. 2003: Du culte de saint Christophe et de son iconographie, en particulier dans les peintures murales du Loir-et-Cher et des départements voisins. In: *Art sacré. Cahiers de rencontre avec le patrimoine religieux*, 18. *Le décor mural des églises. Colloque de Châteauroux 18-20 octobre 2001*, Poitiers, 147-175.

VAN ANROOIJ W. 1997: *Helden van weleer. De Negen Besten in de Nederlanden (1300-1700)*, Amsterdam.

VAN AUTENBOER E. 1972-74: Bijdrage tot de geschiedenis der Kolveniersgilden in het Oude hertogdom Brabant, *Taxandria. Jaarboek van de Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van de Antwerpse Kempen*, nieuwe reeks XLIV-XLVI, 3-79.

VAN AUTENBOER E. 1993: *De kaarten van de schuttersgilden van het Hertogdom Brabant (1300-1800)*, Tilburg.

VAN BOS M. & NIJS I. 2009: *Analyse van verflagen St. Janskerk Mechelen*, analyserapport Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium Brussel.

VAN CASTER G. 1900: Découverte archéologique à l'église métropolitaine de Saint-Rombaut à Malines, *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines* 10, 11-20.

VAN CASTER G. 1904: Rapport sur l'état des peintures murales découvertes en Belgique, *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie* 43, 276-336.

VANDEN BEMDEN Y. 2001: Le vitrail sous les ducs de Bourgogne et les Habsbourgs dans les anciens Pays-bas. In: VANDER AUWERA J. (ed.), *Liber amicorum Raphaël De Smedt*, Miscellanea neerlandica XXIV, Leuven, 18-46.

- VAN DEN BERG K., VAN EIKEMA HOMMES M., GROEN K., BOON J. & BERRIE B. 2000: On copper green glazes in paintings. In: *Art et Chimie. La Couleur. Actes du congrès*, Paris, 18-21.
- VANDENBROECK P. 1981: *Rondom plechtige intredes en feestelijke stadsversieringen Antwerpen 1594-1599-1635. Documentaire tentoonstelling*, Antwerpen.
- VANDENBROECK P. 1985: *Catalogus schilderijen 14e en 15e eeuw*, Antwerpen.
- VANDERLINDEN S. 1999: Christophorus. In: *De heiligen*, Amsterdam/Antwerpen, 182-183.
- VAN DOORSLAER G. & STROOBANT L. 1940: *Kerk van de HH. Jan-Baptist en Jan Evangelist te Mechelen*, Inventaris der kunstvoorwerpen in openbare instellingen bewaard 11, Turnhout-Antwerpen.
- VAN DOREN P.-J. 1859: *Inventaire des archives de la ville de Malines*, 1, Mechelen.
- VAN EIKEMA HOMMES M. 2004: *Changing pictures, Discoloration in 15th-17th Century Oil Paintings*, London.
- VAN EIKEMA HOMMES M. & HENDRIKS E. 2003: Indigo used in easel paintings. In: CLARKE M. & BOON J. (ed.), *A multidisciplinary NWO Project on Molecular Aspects of Ageing in Painted Works of Art. Final Reports and highlights 1995-2002*, Amsterdam.
- VAN MELCKEBEKE G.J.J. 1874: *Geschiedkundige aantekeningen rakende de Sint-Christoffel of Kolveniersgilde te Mechelen*, Mechelen.
- VAN MELCKEBEKE G.J.J. 1913: *Geschiedkundige aantekeningen rakende de kruis- of voetboogilde te Mechelen*, Mechelen.
- VAN SCHOUTE R. & HOLLANDERS-FAVART O. (ed.) 1982: *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque 4. L'attribution en peinture. Apport du dessin sous-jacent*, Louvain-la-Neuve.
- VAN SCHOUTE R. & HOLLANDERS-FAVART O. (ed.) 1985: *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque 5. Dessin sous-jacent et autres techniques graphiques*, Louvain-la-Neuve.
- VANTHILLO C. 1994: Sint-Truiden, Sint-Genovevakerk te Zepperen. In: BUYLE & BERGMANS 1994, 176-179.
- VAN UYTVEN R. 1991: De Mechelse burgers tegenover hun politieke meesters. In: VAN UYTVEN R. (red.), *De geschiedenis van Mechelen. Van Heerlijkheid tot Stadsgewest*, Tielt, 58-75.
- VANWIJNSBERGHE D. 2011: De 'Vlaamse' miniatuur. Route naar een verfijnde kaart van een transregionale productie. In: BOUSMANNE B. & DELCOURT TH. (eds), *Vlaamse miniaturen 1404-1482*, Brussel-Parijs, 19-37.
- VERHEYDEN P. 1943: Gebeeldhouwde kraagstenen in Mechelse huizen 14e en 15e eeuw, *Mechelse bijdragen* 10, 3-58.
- VIATTE F. (ed.) 1987: *Sublime indigo* (tent.cat.), Fribourg.
- WERNER F. 1973: Christophorus, Martyrer. In: KIRSCHBAUM E. & BRAUNFELS W. (eds), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome, V, kol. 496-508.
- WISSE J. 1998: Distinguishing Between Bouts and Stuerbout as Official City Painters. In: SMEYERS M. & SMEYERS K. (red.), *Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams primitief in Leuven* (tent.cat.), Leuven, 19-33.

