



De 12 panelen met het leven van Rochus van Montpellier in de St.-Jacobskerk te Antwerpen

Leidraad voor het gidsen en voor de bezoekers

Mimi Van der Velden

DANKWOORD

Al mijn dank gaat naar:

Paul Huvenne, voormalig directeur van het KMSKA. Hij gaf zijn onmiddellijke steun voor het onderzoek naar de schilder van de panelen met het leven van Rochus van Montpellier. In deze hachelijke onderneming was hij de wegwijzer om door het bos nog de bomen te zien. Zijn hulp was belangrijk voor de samenstelling van het retabel.

E.H. Rudi Mannaerts, dankzij de opleiding tot Topa-gids, kreeg ik een klaar inzicht in de kunstgeschiedenis en werd mijn nieuwsgierigheid gewekt.

Ines Maes, voor haar heeft de Koninklijke Bibliotheek van Brussel geen geheimen. Met engelengeduld hielp ze bij de verwerking van de teksten.

Wim Strecker gaf me toegang tot de onuitgegeven bronnen van Theodoor Van Lerijs.

Hugo Vereeck bracht vanuit Kalkar alle nodige informatie mee.

Uli Alexander voor het vertalen van Duitse teksten.

Johan Vinck voor het vertalen van Engelse teksten.

Rita Bourgeois voor de hulp bij Spaanse teksten.

Alfons Van Den Wijngaert ging in het Felix-archief op zoek naar familiewapens en stambomen.

Chris Deen voor de taalcorrecties

Mijn kleinzonen Jeroen en Matthias De Raedt, die als computerdeskundigen de lay-out verzorgden en steeds paraat stonden wanneer de computer zijn nukken heeft.

Veel dank ben ik Gert Smets verschuldigd. Hij gaf me de mogelijkheid dit werkstuk kenbaar te maken voor het grote publiek op het web van de St.-Jacobskerk. Met veel kennis van zaken heeft hij verschillende moeilijkheden overbrugd en aanbevelingen gedaan.

Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium gaf ons de toestemming om beeldmateriaal te gebruiken, waarvoor onze dank

Dank aan alle mensen die stevig gesteund hebben.

Mimi Van der Velden

Maart 2011

Tel.: 03/213.20.06

GSM: 0486/350.001

E-mail: mimi.vandervelden@gmail.com

Voorpagina: © KIK-IRPA, Brussels (Belgium)

INHOUDSTAFEL

Dankwoord.....	2
Inhoudstafel.....	3
Voorwoord.....	5
Inleiding.....	6
Wie was Rochus van Montpellier.....	7
Leven.....	7
Hoe kunnen we Rochus herkennen.....	8
Cultus.....	8
Heiligverklaring.....	9
Verspreiding van de cultus tot in Antwerpen.....	10
Het verhaal van Rochus op de 12 geschilderde panelen in de St.-Jacobskerk te Antwerpen.....	12
Welk verhaal werd gekozen.....	12
Wat is er op de panelen te zien?.....	13
PANEEL 1.....	13
PANEEL 2.....	15
PANEEL 4.....	18
PANEEL 5.....	20
PANEEL 6.....	22
PANEEL 7.....	24
PANEEL 9.....	27
PANEEL 10.....	28
PANEEL 11.....	29
PANEEL 12.....	31
Verwijzingen en enkele eigenaardigheden.....	37
Besluit.....	38
Wie bracht dit leven van Rochus in beeld.....	40
Vroegere toeschrijvingen.....	40
Aanleiding tot nieuw onderzoek: vliegen!.....	41
Wie is de Meester van Frankfurt.....	42
Wie is Hendrick van Wueluwe.....	43
Kan de Meester van Frankfurt Hendrik van Wueluwe zijn?.....	46
Kan de Meester van Frankfurt de panelen met het leven van Rochus geschilderd hebben?.....	47
Waren de panelen voor de Sint.-Jacobskerk bestemd?.....	48
Waar kunnen de panelen nog vandaan komen.....	48

Opstelling van het altaar	50
Voorstel tot reconstructie van het altaar van Rochus door Jozef De Coo	50
Andere manier van opstellen	51
Mogelijke Vormen van het retabel.....	51
Besluit - maart 2011.....	52
Appendix.....	53
Bibliografie	60

VOORWOORD

Weinig heiligen waren zo populair tot ver in de 19^{de} eeuw als Rochus. De reden hiervan was echter minder populair: de waanzinnige pestepidemieën. Zeker in de middeleeuwen sprak St.-Rochus tot de verbeelding, zo blijkt uit de *Gulden Legendes* van Jacopo de Voragine. Deze fantasierijke verhalenbundeling is op zijn beurt de iconografische bron bij uitstek van menig verhalend kunstwerk.

Ook te Antwerpen genoot deze pestheilige het (nodige!) aanzien en deelde hij in de eer der altaren, zo in de St.-Jacobskerk. In het begin van de 16^{de} eeuw kreeg de Rochuskapel een geschilderd drieluik als retabel met een uitvoerige weergave van zijn leven.

Maar wie had kunnen vermoeden dat deze heilige en zijn devotie ook na het uitrazen van pest en cholera zo tot de verbeelding zou blijven spreken? Als TOPA-gids in de St.-Jacobskerk werd Mevr. Mimi Van der Velden gaandeweg passioneel gefascineerd door de zgn. Rochuspanelen die tot voor kort, verspreid over 3 kapellen, eenvoudig naast elkaar tegen de zuidwand hingen. Veel sterker dan de hond in Rochus' broodje, heeft zij haar tanden gezet in de studie van het kunstwerk; een kluif om van te snoepen – overdadig snoepen zelfs.

Omdat de bestaande literatuur maar geen uitsluitsel geeft omtrent het kunstenaarschap, werd haar nieuwsgierigheid vooral door dit vraagstuk geprikkeld. Met haar onverdroten studie-ijver en specifieke benadering wist zij dhr. Paul Huvenne, directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, aangenaam te verbazen. Hij heeft haar dan ook aangemoedigd om verder te gaan. Aan de specialisten om dit zoeken te beoordelen.

Zoals het een gedegen TOPA-gids betaamt, heeft mevrouw Van der Velden ook nogal wat aandacht besteed aan de iconografie. Is die niet een van de sterkste argumenten in de denkoefening omtrent een correcte reconstructie van de panelen? We begrijpen haar ontgoocheling over de huidige museale opstelling die vooral praktisch uitgaat van de aanschouwelijkheid voor de bezoekers. Nochtans gaat het hier om een uniek geschilderd middeleeuws veelluik (met renaissance-elementen) dat de Beeldenstorm heeft doorstaan; een voor Antwerpen enig relict van de middeleeuwse cultuurperiode! Zeker in de context van de rijke St.-Jacobskerk met haar 23 altaren en -stukken zou een getrouwe reconstructie van een dergelijk vroeg-16^{de}-eeuws altaar niet misstaan. Immers, naast de grote drieluiken van het Maniërisme met even zoveel taferelen, en tal van barokke portiekaltaren zou de ontwikkeling van de altaren en retabels hier binnen een en dezelfde kerkruimte met een vroeger stadium kunnen uitgebreid worden en een mooi overzicht vormen. In deze studie kunnen we ons toch al behelpen met een grafische reconstructie van het monumentale altaarstuk.

Weet mevr. Van der Velden met haar spontane hartelijkheid menig bezoeker aan te spreken, dan zal zij met deze studie ongetwijfeld menig gids en kunsthistoricus weten te boeien. Ook al vormt een dergelijk werk nog geen reden voor een aureool, voor de coördinator van de TOPA-gidsenwerking in St.-Jacobskerk mag het toch al gelden als een kroon op haar werk. Proficiat!

E.H. Rudi Mannaerts,
Voorzitter Toerismepastoraal Antwerpen

INLEIDING

De twaalf op eikenhout geschilderde panelen met het leven van Rochus van Montpellier staan na de restauratie bij KIKIRPA te Brussel, terug te blinken in de St.-Jacobskerk te Antwerpen. Ze werden opgesteld in het lokaal naast de Doopkapel om in ideale omstandigheden bewaard te kunnen worden. Opstelling en belichting zijn helemaal niet ideaal, wat ten eerste te betreuren is, te meer daar van de zeer mooie grisailles niets te bewonderen valt! De panelen werden in 2008 weggehaald en in november 2010 keerden ze terug, schitterender dan ooit! Vóór de restauratie waren ze verdeeld over drie kapellen in de zuidelijke zijbeuk: de Sint-Annakapel, de kapel van de heilige man Job en de vier laatste en grotere panelen, in de Rochuskapel.

Bij de eerste aanblik geven deze schilderijen, geschilderd in frisse kleuren, een gevoel van ontwapenende eenvoud. Kijkt men wat dichterbij, dan ontdekt men hoe gedetailleerd elk paneel is uitgewerkt. Opgevat zoals een stripverhaal, valt de grote gevoeligheid op waarmee een snelle, maar kundige hand zijn personages op het hout borstelde. Geen theatrale voorstelling van feiten, maar gewoon een ontroerende vertelling. Opvallend staat op het eerste en laatste paneel duidelijk de datum '1517' op een pilaar!

Zeer opmerkelijk is het wel dat op de achterzijde van zes panelen, een mooie grisaille van een heilige prijkt in een tondo, omringd door krulmotieven op een wijnrode achtergrond. Zij vormen de luiken van een retabel, die gesloten werden wanneer het geen feestdag was.

De twaalf panelen zijn niet alle even groot. Dit verschijnsel is een uitdaging voor de reconstructie van een mogelijk altaarretabel.

Alles lijkt hier nogal mysterieus en wanneer we de boeken induiken om iets meer te weten te komen van dit kleurrijk geheel, doemen er dadelijk een aantal vragen op waarop enkele schrijvers vroeger reeds getracht hebben te antwoorden. Volgens Jozef De Coo was Everaert van Orley hier aan het werk, anderen dachten aan zijn vader Valentijn, nadat ze in eerste instantie toegeschreven werden aan Aldegrevier, naar aanleiding van een vervalste handtekening. Werden ze voor de kapel van Rochus in de St.-Jacobskerk te Antwerpen als altaarstuk geschilderd en hoe zag dat retabel er dan uit?

Deze problemen worden uitvoeriger aangepakt in een ander werk dat nog op stapel staat, nl. 'De Bewijsvoering' dat de panelen met het leven van Rochus van 1517, door de onbekende artiest Hendrick Van Wueluwe geschilderd werden. In deze bewijsvoering neem ik het op tegen Stephen Goddard, die in zijn doctoraatsthesis 'The Master of Frankfurt and his shop', van 1984, bewijzen levert om Hendrick van Wueluwe te identificeren met De Meester van Frankfurt. Vermits de panelen zeker niet geschilderd werden door de Meester van Frankfurt, was het een hele uitdaging om hem los te weken van de identificatie met Hendrick van Wueluwe. Het was de moeite waard om hieraan enkele jaren te werken.

Ik wens alle gidsen met dit werkje een aangename rondleiding, en alle lezers veel plezier!

Mimi Van der Velden

Lente 2011

Herwerkt in 2015-2016

WIE WAS ROCHUS VAN MONTPELLIER

Rochus werd aangeroepen tegen pest, puisten, schurft, voetpijn, zweren, hondsdoelheid, Epidemieën¹ allerhande. Volgens de legendes werd hijzelf ooit aangetast door de pest en is hij op miraculeuze manier genezen. Omdat hij gans zijn leven in dienst stelde van de lijdende medemens, in de middeleeuwen vaak getroffen door afgrijselijke ziekten, en omdat hij in de gevangenis stierf, werd hij de patroon van gevangenen, apothekers, doodgravers, verpleeghuizen, hospitalen etc. Zijn feestdag is vastgesteld op zestien augustus.

Vanaf het midden van de 14^{de} eeuw werd West-Europa, na een lange afwezigheid, terug geplaagd door de builenpest, de Yersina pestis. Een Genuëes schip, in Caffa aan de Zwarte Zee geladen met luxe-goederen, bracht de plaag naar onze gebieden in 1347². Eerst werd Constantinopel getroffen, dan Sicilië, en daarna verspreidde de ziekte zich over het vaste land. Mensen zochten niet alleen soelaas bij de chirurgijnen, maar smeekten heiligen om hulp, ontredder als ze waren door ziekten en natuurrampen.

LEVEN

Volgens de hagiografieën is Rochus te Montpellier (Languedoc) geboren uit een adellijke familie. Zijn moeder Libera zou van Italiaanse afkomst geweest zijn. Rochus werd geboren met het teken van het Kruis op zijn lichaam. Na het overlijden van zijn ouders, trok Rochus pelgrimskleren aan en ging op weg naar de paus in Rome. Overal waar hij kwam genas hij de mensen die aangetast waren door de pest. Hij zelf werd ook ziek en trok zich terug in het woud, waar een hond hem dagelijks een broodje bracht. Op de terugweg naar zijn geboortestad, werd hij als spion gevangen genomen en in de kerker geworpen. Na vijf jaar gevangenschap stierf hij in geur van heiligheid.

Al naargelang de verhalen komen we andere data tegen voor geboorte en overlijden van Rochus. Francisco Diedo³ geeft als geboortedatum 1295 en als sterfdatum 1327. Prof. Pierre Bolle⁴ noemt deze data "*farfelues*". Andere schrijvers nemen deze data gewillig over. Met deze data voor ogen is het onmogelijk een paus aan te duiden, die hij zou kunnen gezien hebben in Rome. In die periode (1316- 1334) zetelde Johannes XXII in Avignon zonder tegenpaus in Rome. De Acta Breviora⁵ geven geen data, net zomin als Jehan Phelipot⁶ of Jean de Pins⁷. Vermits de pest maar uitbreekt na 1347, gaat men later op zoek naar andere data.

Tot hiertoe bestond er een tweestrijd tussen twee versies van het verhaal. Volgens de Franse versie zou Rochus in Montpellier gestorven zijn en na zijn dood herkend worden door zijn oom aan het Kruisteken op zijn lichaam⁸. In de Italiaanse versie zou Rochus als spion gevangen genomen zijn en gestorven in Voghera, een stad in Lombardije in het noorden van Italië.

¹ VAN DER LINDEN S., eds. Amsterdam/Antwerpen, 1999, p. 768

² MOLLARET H.H. & BROSSELET J., Jb., KMSKA, 1965, p.84

³ DIEDUS F., Milaan, 1479

⁴ BOLLE P., schriftelijke mededeling van 10 februari 2011. Prof. Bolle maakte in zijn doctoraatsthesis (U.L.B.) een buitengewoon uitvoerige ontleding van het leven van Rochus, waarvoor hij nog steeds verder opzoekingen doet. Hij is eveneens Directeur generaal van het Palais de Beaux-Arts, Charleroi.

⁵ ACTA BREVIORA: zijn in het latijn geschreven en werden genomen uit de "Historiae Plurimorum Sanctorum", die de Legenda Aurea van Jacobus de Voragine (1229-1298) aanvullen; een eerste editie verscheen in Keulen in 1483 en een andere in Leuven in 1485.

⁶ PHELIPOT J., Paris, 1494

⁷ DE PINS J., Venetië, 1516

⁸ Bij een bezoek aan Montpellier duidt men graag de plek aan waar Rochus van uitputting neergezakt zou zijn. Op de hoek van de 'rue vielle Aiguillerie' en de ' rue de l'Aiguillerie', werd een beeld van Rochus aangebracht met

HOE KUNNEN WE ROCHUS HERKENNEN

Rochus wordt meestal afgebeeld als pelgrim op weg naar Rome. Hij draagt een wijde mantel - eerder een toga -, en een kleine pothoed in de 14^{de} /15^{de} eeuw. Later wordt het een mantel met kaproen en een grotere hoed met randen tegen de zon. Hij heeft een pelgrimstok bij, niet alleen om te steunen, maar ook om de dieren op afstand te houden. De kalebas met drinkwater hangt aan de stok. Een reistas ontbreekt nooit. Sommigen beelden hem af met een paternoster aan de ceintuur. Op deze panelen draagt hij een bidsnoer rond de hals. Het is een jonge man met of zonder lichte baardgroei. Hij is geschoeid met hoge, slappe laarzen en trekt zijn kleeed op om een pestbuil te laten zien. In vroege periodes trekt hij dit kleeed zeer hoog op om de wonde op het dijbeen te tonen ⁹. De schilder geeft Rochus dan een wit slipje. Dit vond men later onzedig: de wonde werd juist boven de knie geplaatst. Hij is vergezeld van een hond die naar hem opkijkt en een broodje in de muil houdt.

Een engel mag niet ontbreken. Hij staat zeer dikwijls klaar met een medicijnpotje en een instrumentje om de wonde te verzorgen, omdat, steeds volgens de Franse verhalen, Rochus medicijnen zou gestudeerd hebben aan de school voor chirurgijnen in Montpellier. Hier, op de panelen, komt de engel hem niet verzorgen, maar wel melden dat hij zal genezen. Dit is echt uitzonderlijk. Er is geen potje of instrumentje te bespeuren.

Op het mooie schilderij dat Erasmus II Quellinus borstelde voor het nieuwe altaar van 1658, dat nog steeds in de kerk aanwezig is, wordt Rochus ook verzorgd door een engel, terwijl een tweede engel hem bijstaat. Boven zweven drie engeltjes: twee houden een zalfpot vast en één toont een tafeltje met de woorden "Eris in peste patronus"; dit briefje werd, volgens de legende, bij Rochus op zijn doodsbed gevonden.

CULTUS

Een eerste vorm van verering zou ontstaan zijn in de stad Voghera in 1382, waar men ook in 1469 (100 jaar later!) in het bezit zou geweest zijn van het stoffelijk overschot in de plaatselijke hospitaalkerk van St.-Henri ¹⁰. Er zou in 1389 eerst een markt georganiseerd zijn onder de bescherming van Rochus, en, na zijn veronderstelde dood, legde men in 1391 een feestdag vast.

Volgens de plaatselijke verhalen, werd in 1485 het lichaam gestolen en naar Venetië, in de kerk van de heilige man Job, overgebracht, met uitzondering van twee armbeenderen. Later is gebleken dat dit een manier van zeggen is, om de verkoop van relikwieën te verdoezelen, wat volgens de kerkelijke rechtspleging verboden is.

Fout, zeggen de Franse schrijvers: Rochus is gestorven in Frankrijk. De relikwieën zijn gestolen uit Montpellier. De Franse overheid 'zou' in 1372, met goedkeuring van de paus, de relikwieën overgebracht hebben naar het klooster van de H. Drievuldigheid in Arles. Vandaar vertrokken ze later naar de Rochuskapel in de St.-Jacobskerk, toen daar in 1658 een nieuw altaar geïnstalleerd werd. Het reliekkastje van Artus Quellinus is nog aanwezig. Dit verhaal is door huidig onderzoek totaal naar fabeltjesland verwezen. Het onderzoek dat Pierre Bolle reeds meer dan 15 jaar leidt, moet hierin klaarheid verschaffen.

eronder een plaat waarop te lezen staat: "C'est ici d'après la tradition, que le pauvre Roch, exténué de fatigues à son retour à Montpellier, s'est assis sur un banc et a été arrêté."

⁹ LODWICK M., Kerkdriel, 2004

¹⁰ BOLLE P. en ASCAGNI P., s. l., 2001, p. 14

Officieel zou de verspreiding van de devotie voor Rochus een aanvang genomen hebben na het Concilie van Constanz (1414 tot 1418). Er zou in die stad een pestplag uitgebroken zijn; door de aanroeping van onze heilige werd de plag bezworen. Op dat ogenblik werd zijn cultus algemeen aanvaard, maar niet door de kerkelijke overheden.

Dit verhaal over het concilie van Constanz werd voor het eerst verspreid door Francisco Diedo (1497) zonder dat er enig bewijs van bestond¹¹. Zijn werk gaf aanleiding tot het ontstaan van broederschappen, hospitalen, kapellen, altaren, allemaal ter ere van Rochus. Van deze miraculeuze genezing in Constanz en een voorstel tot heiligverklaring op dit Concilie, bestaan echter geen bewijzen en geen enkel document.

HEILIGVERKLARING

Van Rochus bestaan geen echte historische verhalen d.w.z. feiten die in de geschiedenis kunnen nagetrokken worden zoals dat voor gecanoniseerde heiligen het geval moet zijn. Floris Prims schrijft heel terecht dat *“hoe minder men van het leven van een heilige weet, hoe gemakkelijker een wonderbaarlijke legende zich ontwikkelt”*¹². Niets in dit leven kan vastgesteld worden. Dit is één van de redenen waarom hij nooit echt heilig verklaard is. Stijn van der Linden¹³ schrijft: *“Als heilige vereerd en door Paus Urbanus VIII opgenomen in de rij van martelaren ...”*.

Het verhaal van Rochus, dat door Francisco Diedo werd neergeschreven, sprak zo tot de verbeelding van de middeleeuwse mens, dat Rochus het predicaat ‘heilig’ meekreeg omwille van de bijzondere vermogens die ‘God hem verleende’. Hij werd door het volk zelf geadeld. Over Rochus bestaan alleen hagiografieën, verhalen die geschreven zijn met religieuze bedoelingen. Rochus liet geen enkel geschreven document na; in Montpellier heeft men geen echte bronnen die zijn geboorte kunnen bevestigen met archiefstukken, evenmin kan het jaar van zijn dood vastgesteld worden. Er is geen graf en van het bestaan van de relieken zijn archiefstukken bewaard, waarvan de echtheid niet bewezen is. Dit zijn de laatste bevindingen van de onderzoeker Prof. Pierre Bolle in zijn doctoraatsthesis. Hij legt uit dat Rochus niet echt een historische figuur is. Het laatste onderzoek van Bolle brengt zelfs een ‘doublure’ aan het licht, waarbij een verwisseling zou ontstaan zijn met St.-Roc bisschop van Autun (+ ca. 660), die aangeroepen werd tegen het onweer (tempête-temps-pestes)¹⁴. De middeleeuwse mens werd door angst bevangen bij het uitbreken van onweders. Er bestaan geschriften waarin verteld wordt hoe het uitbreken van een onweer gepaard gaat met *“ongedierte dat uit de hemel valt”* en waarbij mensen bij bosjes stierven¹⁵; hier ziet men de volkse vermenging van verschrikkelijke onweders waarbij de natuur totaal losbarst en het ontstaan van dodelijke ziekten na zulke catastrofes. Beiden worden op 16 augustus gevierd.

De thesis van Pierre Bolle wordt ‘het beste over oude heiligenlevens’ genoemd. Hij is op zoek gegaan naar de oudste legenden; deze waren ofwel bewerkingen, ofwel toevoegingen. Op weg naar het Heilig Land stierven veel pelgrims. Zij trokken door de stad Voghera. Er zijn meerdere verhalen van pelgrims die daar uitgeput stierven. Ze straalden een zekere heiligheid uit, ondermijnd door de ontberingen. Ze maakten indruk op de bevolking. Dit is het thema dat door Prof. Pierre Bolle uitgezocht wordt¹⁶.

¹¹ DIEDO F., Milaan, 1479

¹² PRIMIS F., De Sint- Rochusschilderijen in de Collegiale Kerk van Sint-Jacob te Antwerpen, 1933, p. 8

¹³ VAN DER LINDEN S., Amsterdam/Antwerpen, 1999, p.767

¹⁴ BOLLE P., s.l., 2001

¹⁵ SOURNIA J.-CH., Larousse 1991, pp. 155-157: *“Les pestes envoyées du ciel sous forme d’animaux fantastiques”*

¹⁶ BOLLE P.en ASCAGNI P., s.l., 2001, p. 8

Het leven van Rochus werd gebouwd op het beproefde stramien van een literair genre, waarbij de lijdende hoofdrolspeler beloond wordt met hemelse glorie. De 'zondebok' vindt men bij goden en godinnen, de hele oudheid door en behoort tot de hunkering van de mens naar voorbeelden.

VERSPREIDING VAN DE CULTUS TOT IN ANTWERPEN

De cultus verspreidde zich eerst, zo dacht men tot hiertoe, vanuit *Italië* naar Duitsland en de Nederlanden, later over heel de wereld. Overal ontstonden broederschappen, kerken, kapellen en altaren. Deze eerste stelling over de eerste cultus die ontstond in Italië, kan nog door verder onderzoek veranderen. De allerlaatste bevindingen van Pierre Bolle¹⁷ wijzen op het vroege ontstaan van een cultus, vanaf het begin van de tweede helft van de XIV^{de} eeuw, in de *Languedoc*.

De Rochusdevotie bereikt Antwerpen tegen het einde van de 15^{de} eeuw. Tijdens de bouw van de O.-L.-Vrouwekerk voorziet men tussen 1481 en 1486 een voorname plaats voor een altaar ter ere van Rochus, in de zesde travee van de eerste zuidelijke zijbeuk, want dan wordt een mooie sluitsteen geplaatst met de afbeelding van Rochus, die zijn knie ontbloot om de pestbuil te laten zien¹⁸. Een echte gilde krijgt vorm in 1495¹⁹ maar verwatert in de 16^{de} eeuw en de broederschap wordt in 1571 weer opgericht door de kapelmeesters van het Heilig Sacrament²⁰. We hebben in Antwerpen ca. 1504 ook weet van een vroege Rochuskapel met pesthuisjes, verbonden aan een gasthuis voor zieken in de Willem Lepelstraat (nu Rochusstraat). De pesthuisjes werden in 1545 afgebroken om plaats te maken voor de nieuwe stadsomwalling. In de kerkrekeningen van de St.-Jacobskerk vernemen we dat in **1485-1486** *'het beeld van St.-Rochus in St.-Jacobskerk alsdan werd gestoffeerd* (d.i. geschilderd in verschillende kleuren), *dat er een tabernakel of baldakijn, dat hetzelfde moest beschutten, werd gebeiteld, en verder luidt het dat S.Rochuskandelaars werden hersteld. (Dilis)'*. Einde citaat F. Prims²¹. De Jacobbroederschap bezat reeds in de 14^{de} eeuw een verblijf voor pelgrims. Eerst in het Jacobstraatje (Korte Oude Vest), daarna op het Kipdorp, nu St.-Jacobsmarkt. Zij bouwde in de nabijheid in 1413 een kleine kapel, toegewijd aan St.-Jacob van Compostella. Archeologisch onderzoek in de noordelijke beuk van de huidige kerk, brachten in 2014 zuilen en muren aan het licht, die waarschijnlijk restanten zijn van dit kerkje. Niettegenstaande in deze kapel een beeld stond ter ere van Rochus, zijn we maar zeker van een gilde in 1504. In dat jaar doet een arbeider, Jan Haeblosch, een gift aan het altaar, waarin sprake is van de Jacobsgilde. Nog voor de kerk een parochie werd in 1479, verhuisde het pelgrimshuis in 1454 opnieuw²². Nu naar de hoek van Keizerstraat en de Paddengracht (Prinsesstraat), omdat het aantal pelgrims groeide en men grond nodig had voor een toekomstig kerkhof. (We komen dit later tegen in 'Het leven van Hendrik Van Wueluwe')

In 1504 bestaat er in alle geval een gilde van St.-Rochus en een altaar met beeld in de oude kapel; in de nieuwe gotische kerk (begin 1491) zal er in zuidelijke zijbeuk ook een kapel aan Rochus toegewijd worden. Deze beuk staat onder dak tussen 1507 en 1509. Dan kan met de schildering van de kapel begonnen worden en de aankleding met een altaar²³.

¹⁷ BOLLE P., Padova, 12-13 febbraio 2004, & André Vauchez, Bruxelles, 2006, p. 9-56

¹⁸ INVENTARIS VAN HET KUNSTPATRIMONIUM, Provincie Antwerpen, 1996, dl. 3, p.71, nr. 118

¹⁹ PRIMIS F., Antwerpiensia 1932, uitg. 1933, p.263

²⁰ VAN GERWEN CH., eds. Deventer/Antwerpen, 1977, p. 142

²¹ PRIMIS F., Antwerpiensia 1932, uitg. 1933, p. 263

²² GEUDENS E., eds. Anvers, 1887, p. 125.

²³ STEENMEYER R.,eds. Stad Antwerpen, 2002

Gevallen van pest in Antwerpen deden zich voor in 1472, 1484, 1487, 1490, 1492 en een zeer erge epidemie in 1513. In 1515 en 1517/18 ging het weer de slechte kant op. In de loop van de XVI^{de} eeuw verdwijnt geleidelijk de Rochusdevotie door de nieuwe tijdsgeest. Men laat vele wat naïeve denkbeelden van de middeleeuwen vallen; toch tracht in 1563 de broederschap het zinkende schip nog te redden door een smeekbede te richten aan Filips II, omdat de kerkmeesters de devotiegelden wilden opstrijken. De koning gaat in op deze vraag en geeft de broederschap rechtszekerheid. Deze ingreep kan nochtans de broederschap niet redden en “*we horen er niets meer van...*” zegt Floris Prims²⁴. De gebeurtenissen naar de aanloop van de Beeldenstorm in 1566 spelen ook een rol. De oude zelfstandige gilden beginnen daarna aan een langzame doodstrijd.

Nieuwe heiligen tegen de pest duiken op zoals Carolus Borromeus (zie de kapel van de familie Carena in de kooromgang noord van de St.-Jacobskerk, aan hem toegewijd), Franciscus Xaverius e.a. Bisschop Ambrosius Capello neemt in 1658 het initiatief om de devotie weer op te starten. Dan wordt het huidige barokke altaar ingezegend en een relikwiekastje van Artus Quellinus aangebracht. Jonker Alexander Roelants schenkt het nieuwe altaar van Artus Quellinus de Oude. Het altaarstuk wordt geschilderd door Erasmus Quellinus II: ‘Rochus van de pest genezen door een engel’.

²⁴ PRIMIS F., Geschiedenis van Antwerpen, heruitg. 1981, DL. VI –B, p. 496

HET VERHAAL VAN ROCHUS OP DE 12 GESCHILDERDE PANELEN IN DE ST.-JACOBSKERK TE ANTWERPEN.

De panelen volgend, zoals ze nu opgehangen werden in het lokaal naast de Doopkapel, zien we het levensverhaal van Rochus aan ons voorbij trekken. Een man die niet alleen als ‘*geneesheilige*’ vereerd werd, maar tevens als ‘*pelgrimheilige*’ grote bijval genoot. Zodanig dat, na het uitbreken van de pest, kerken die toegewijd waren aan St.-Jacobus, de pelgrimheilige bij uitstek, dikwijls hun naam veranderden. Rochus trok, volgens de legende, te voet van zijn geboortestad Montpellier, naar Rome, onderweg mensen genezend van de pest.

Op elk schilderijtje kunnen we de vertelling volgen aan de hand van kleine levensschetsjes. Meestal een viertal per paneel. Een kunstenaar moest, wanneer hij het leven van een heilige wilde uitbeelden, nauwgezet dát weergeven wat de goedkeuring wegdroeg van de opdrachtgever, die veelal ook wenste geportretteerd te worden²⁵. De personages lijken soms echt te spreken, ze grijpen ons aan! Wat zeker opvalt is de detailwerking in de uitdrukking van de gevoelens en de aandacht voor de symboliek in de beeldjes die in grisaille zijn weergegeven. Ze spelen een zeer grote rol in het kunstwerk.

WELK VERHAAL WERD GEKOZEN

Het Leven van Rochus wordt op de panelen omgezet in een kleurrijk verhaal. Ze dateren van 1517 en dus moet de schilder een verhaal uit de 15^{de} eeuw of het begin van de 16^{de} eeuw op het spoor gekomen zijn, dat hij kon raadplegen om dit leven uit te beelden. De kunstenaar koos het verhaal uit de ACTA BREVIORA²⁶. Dit is een verkorte samenvatting van heiligenlevens uit de *Historiae Plurimorum Sanctorum*, voor het eerst uitgegeven in het latijn, in Keulen in 1483 en in Leuven in 1485. De eerste vertaling in het Middelnederlands van deze Acta bevond zich in een incunabel te Overijsel Nederland, uitgegeven te Hasselt in 1488. De legende wordt nu bewaard in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel. Deze Middelnederlandse tekst draagt de titel: *“Die legende ende dat leven des gloriosen confessoers Sinte Rochus”*²⁷. Het zoeken naar het juiste verhaal was belangrijk, omdat de XV^{de}-eeuwse teksten verschillen in de details, zoals - om er één te noemen - Rochus die op het eerste paneel geboren wordt met het kruisteken op de linkerschouder. Bij Francesco Diedo (1479) ziet men het teken verschijnen op de borst, bij anderen in de zijde. Heel dikwijls gaat het om een foutieve vertaling of een niet begrepen tekst. De meeste auteurs situeren het levensverhaal van Rochus in de XIV^{de} eeuw. De ACTA BREVIORA geven geen geboorte- of sterfdatum. Daarover vernemen we meer in andere hagiografieën.

De volgorde van de stukken wordt geïnspireerd door de Middelnederlandse tekst, die ik hier en daar inlaste om te tonen dat de schilder het verhaal zeer nauwgezet volgde, het verhalend

²⁵ DE BOODT R., *Cursus HKI – KMSKA*, 2010.

²⁶ *Acta Breviora*, Kon. Bibliotheek van België, Brussel: The Netherlands: Printer of St.-Rochus, between 23 Aug. 1482 and 1487, BR INC A 1803.

²⁷ BOLLE P., Padova 2004/Bruxelles, 2006, p. 9-56: Bolle ontdekte dat het verhaal in de Acta terugging op de ‘*Istoria di San Rocco*’ van Dominico da Vincenza (1478-1480).

karakter van de panelen te beklemtonen en de handelingen van de personages beter te verstaan. De symboliek van de Bijbelse en mythologische figuren die de kunstenaar op bijna elk paneel aanbrengt, wordt hier ook verduidelijkt omdat hierdoor het verhaal een diepere dimensie krijgt en men goed de betekenis ervan kan inschatten.

WAT IS ER OP DE PANELEN TE ZIEN?

Voor de eerste acht panelen gelden de volgende hoedanigheden:

- Vervaardiger: Hendrick van Wueluwe (eigen toeschrijving)
- Datum: 1517
- Afmetingen: *h* 106 cm – *b* 66 cm.
- Materialen: Olieverf op eik

Voor de vier laatste:

- Vervaardiger: Hendrick van Wueluwe (eigen toeschrijving)
- Datum: 1517
- Afmetingen: *h* 106 cm – *b* 77 cm
- Materialen: Olieverf op eik

De kunstenaar verdeelt de hoofdtoon 'rood' harmonisch over de twaalf stukken, afgewisseld met goudgele tinten. Goed opgesteld, lijkt het ook alsof de luchten mooi doorlopen, de gebouwen bij elkaar horen en het groen, samen met de roze muurtjes, doorheen de landschappen vloeien om de tafereeltjes van elkaar te scheiden: een zeer evenwichtig opgezet geheel dus.

PANEEL 1

VOORZIJD: **GEBOORTE VAN ROCHUS IN MONTPELLIER**

ACHTERZIJD: **ROCHUS (GRISAILLE)**



“Et was in die tijt een edel man en ridder by name gehete heer Jan ende was heer van een sonderlinghe stad geheten mompelier welcke stad geleghen is onder die croen van vrancrijc in eenre provincie in latijn geheten hoccitane...op een tijt toen deze devote vrouwe devotelic..om een vrucht bid..heeft si gehoert een stemme van enen engel..”

Op het eerste paneel zien we de drukte in de kraamkamer, wanneer Rochus net geboren is. Maar links, halverwege het paneel, tegen de rand, begint het eigenlijke verhaal met de verschijning van de engel aan moeder Libera, nadat zij en haar echtgenoot, ridder Jan, lang gebeden hadden om een zoon. De echtgenoten beloofden de toewijding van het kind aan Christus. De engel bericht haar dat haar gebed zal verhoord worden. Aan haar voeten zit een klein hondje. Achteraan rechts ligt Libera, nog een beetje bleek, in een houten alkoof, omringd door bezorgde vrouwen, in het kraambad. Op een witgedekte tafel achteraan staan een chrisatorium, een ciborie en een kruisbeeld. We zijn duidelijk in een rijk milieu. Eén van de verzorgende vrouwen draagt op een schotel een mooie

drinkbeker aan. Het is een scene van uiterste gevoeligheid. De schilder slaagt erin op het gelaat van Libera een glimlach te toveren, waarmee ze richting baby kijkt. De vrouw die haar toedekt werpt eveneens een blik van tederheid naar het kind. Iedereen kijkt als naar een wonder naar een kruisje op het linker schouderdje van de kleine Rochus: *“Dit kint heeft in syn huut op syn luchter scodere een scoen cruys voert ghebracht welc een warachtich teyken was...”*

De vrouw vooraan wrijft de pasgeboren baby droog. Ze draagt een breed uitwaaierende jurk, een wit kapje en een halssnoer. De vrouw naast haar kijkt bewonderend toe, in eerbiedige verbazing. De derde vrouw buigt wat naar voren en heeft de neiging het kindje even te willen aanraken. De huiselijke sfeer wordt benadrukt door een kolenvuurtje op wieltjes, dat ter plekke warmte moet geven, terwijl achter de vrouw een aarden pot met water en een mand met zuiver linnen klaar staan. Het renaissancistisch opgesierde exterieur met beeldjes in halfreliëf en sierslingers, omkadert een meer gotisch interieur, verdeeld in verschillende kamertjes.

De vrouwen hebben fijngetekende gezichtjes en houden de hoofdes lieflijk opzij. Het is een tafereeltje waar de gevoelige vrouwenbewegingen in grote harmonie samengaan met de rondingen van het maaswerk. Op de grote zuil met grotesken vooraan, staat halverwege het jaartal 1517. Op het kapiteel waarin een dierenhoofd afgebeeld staat, pronkt een stevige man met knots: het is Hercules, overwinnaar van alle tegenstand, verwijzing naar Rochus die de vreselijke ziekte verdreef. In de zwikken van de rondboog met gotisch maaswerk en groene guirlandes, kruipen twee draakjes: één draakje met pijl door de nek, betekent overwinning op dood en zonde. Het andere draakje staat voor duivel en onheil. Het zou kunnen dat de schilder het diep geloof van de vrouw, die bidt voor de geboorte van een kind, nog heeft willen benadrukken met het schilderen van het kleine hondje in haar omgeving²⁸.

Onderaan op de zuilen met grotesken een groene man en loofwerk. De groene man is het archetype van de scheppingskracht en nieuw leven, een teken dat de mens de ganse geschiedenis door gebruikt om creativiteit en nieuw leven uit te beelden. De zuilen zelf staan heel origineel op vier kleinere zuiltjes. De blauwe stenen vooraan worden, zoals toen gebruikelijk, met ijzers samen gehouden.

²⁸ DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER J.-P., Gent 2012, p. 370

PANEEL 2

VOORZIJD: ROCHUS GEEFT ZIJN VERMOGEN AAN DE ARMEN



Het levendige Middeleeuwse verhaal vertelt: *“Hoe Rochus wt syn lant ghinc - En van sijnre pellegremagyen....”*

Midden links, in een rijk gedecoreerd, renaissancistisch paviljoentje, zien we Rochus bij het sterfbed van zijn vader, die hem volgens de legende vraagt zijn testament uit te voeren: Christus dienen, armen, weduwen en wezen bezoeken en bijstaan, alsook de zieken in hospitalen. We lezen verder dat hij zijn goederen moet uitdelen aan de armen en zijn leven in dienst stellen van de lijdende medemens. De vader grijpt de hand van zijn zoon terwijl de moeder schreiend buiten gaat. Dan gaat de tekst verder: *“En corts daer na is die onsterflike siel des edelen mans heer jan uten sterfelicke lichaem ghevaeren....”*. Achter het hoekje schuilt een duistere gestalte. Is het terug de moeder die daar haar verdriet verkropt? In het volgende tafereel staat in een gebouw een katafalk opgesteld; een man met twee witte lappen op zijn schouders, draagt twee lange doorbuigende stokken naar binnen (betekenis?). Op de balkonnetjes erboven staan twee figuurtjes toe te kijken: één in witte kledij, één met rode mantel en hoed. Op de hoek van het gebouw kunnen we een beeld van een vrouw met een kindje herkennen, waarschijnlijk Maria met het Jezuskind, als beschermvrouwe in tijden van nood. Op een pleintje voor het gebouw pikken twee kippen graantjes. Het leven gaat gewoon door. Het gebouw is overdadig versierd met zuiltjes en bollen en heeft een koepeldak. Iets verder staat een roze muur met een poort, een gebouw met een dak, waaronder de muur gedeeltelijk is afgebrokkeld, en erachter een sierlijke toren.

Na de dood van zijn moeder, als Rochus 21 jaar is, vertelt de tekst: *“hi heeft in corte dagen tat testament sijns vaders wiilichliken volbracht”*. Daarom zien we op de voorgrond Rochus afstand doen van zijn erfenis en zijn fortuin uitdelen aan armen en gebrekkigen; hij draagt een prachtige bruine mantel, afgeboord met pels, en een modieuze hoed. Zijn geldbeugel hangt aan zijn lenden. De in lompen gehulde stakkerds steken hun handen uit: in de linkse hoek beneden kruipt een man naar voren met een kalebas op de rug terwijl hij een bedelaarspotje (een mael) vasthoudt; de andere draagt de schelp van de bedevaarders naar Compostella op zijn hoed en op de zijkant van de hoed menen we een spiegelinsigne te herkennen van de Romebedevaarders. Het kwam in die tijd dikwijls voor dat bedelaars geld ophaalden voor het bekostigen van een zagezegde pelgrimstocht. De bedelaar vooraan in een groep in de rechtse hoek beneden, verplaatst zich op krukken; een kind steekt zijn handje uit. Helemaal achteraan draagt een vrouw een slapend kindje op de schouders, een ruig hondje kijkt tussen de benen van de bedelaars door. Het uitbeelden van dit tafereeltje is schering en inslag bij de schilders van deze periode. Zelfs P.P. Rubens gebruikt het thema nog op het rechterzijpaneel van de triptiek *‘De bekering van de H. Bavo’*²⁹. Voor dit tafereel kunnen we niet anders dan te verwijzen naar Jeroen Bosch³⁰. Links en rechts nog een hoofd van een bedelaar, de scene loopt verder dan het kader.

²⁹ BAUDOUIN F., 1977, p. 84.

³⁰ SCHMITZ-EICHHOFF M-Th., Köln, 1977, p. 250: *“Ihre Physiognomie erinnert an Boschs Gestalten der ‘Kreuztragung’, wenn es der Künstler auch nicht versteht, ihre Gesichtsformen so zu verändern, wie Bosch es tut....”*.

Helemaal boven rechts neemt Rochus dan, gekleed als een pelgrim, afscheid van zijn familie en vrienden: hij draagt een eenvoudige rode mantel, een pelgrimsstaf en een reistas, en vertrekt also op pelgrimage. Het gebeuren vindt plaats in een gebouw, versierd met twee guirlandes, met toren en campanile in top. Boven op het dak waar men de kamer ziet waar de vader sterft, spelen twee engeltjes en boven de deur houdt een man een leeg wapenschild vast. Let weer op de roze afbrokkelende burchtmuur met poort! Een waar merkteken van de schilder. De fantasietorens zoals hier geschilderd, zijn werkelijk in de mode in deze periode. In de architectuur van het gebouw links is in halfreliëf, in een cirkelvormige uitsparing in de muur, een man geschilderd die twee deuren draagt. Het gaat hier om een voorstelling van Simson, die de poorten van Gaza uitbreekt om de Joden te verlossen van de Filistijnen³¹. Met deze voorstelling is hij de prefiguratie van Christus, die de poorten van het dodenrijk openbrak en na drie dagen opstond uit de dood³². Zoals Simson de Joden verlost van de Filistijnen, zo verlost Rochus de mensen van de ziekte. De verlossing van de Joden door Simson werd bij zijn geboorte voorspeld door een engel, die eveneens, zoals bij de moeder van Rochus, de onvruchtbare vrouw bezocht. Zo werd ook de geboorte van Rochus voorspeld door een engel aan zijn onvruchtbare moeder.

PANEEL 3

VOORZIJD: ROCHUS VERPLEEGT DE PESTZIEKEN IN AQUAPENDENTE



“Ende in de wech heeft hi gehoert hoe dat in een scone stat geheten Aquapendent seer grotlic die pestilencie regneerde...So is hi mit groter begheerten in die stat ghegaen vraghende nader sieken gasthuse daer haestelic toe ghelopen is...”, zo schrijft de schrijver van het verhaal.

Linksboven, helemaal op de achtergrond, komt Rochus met pelgrimstaf in de hand en in stevige pas door een middeleeuwse poort in ruïne, aan in de stad Aquapendente³³. Er staat een niet te duiden beeldje in een nis boven de poort, zoals in Antwerpen het Semini-beeldje te zien is in de poort van het Steen. Tussen de poort en het gotische kerkje, weer een stukje roze muur met kanteel.

We beginnen nu te lezen bovenaan, vóór het kerkje waaruit een priester komt met een boek en een kwispel in de hand. Goed herkenbaar komen nonnen in het zwart gekleed, eveneens naar buiten en dragen dunne, rieten, gebogen stokken (de betekenis hiervan is nog niet gevonden). Een acoliet houdt een doek voor zijn neus. Naast de kerkdeur een zijkapelletje met een man. Op het kerkhof vóór de kerk, afgesloten met een rood kerkhofmuurtje, is men druk bezig mensen te begraven. Twee broeders in grauwe pij laten een kist in het graf zinken. Het zijn de Cellebroeders die zich over de stervenden en de doden ontfermden. Rechts daarvan is een grafdelver aan 't werken. Juist vóór de muur legt een kloosterling met grote kovel om, zijn hand op een stervende. Rechts van dit tafereeltje komt een rouwstoet aan, met een kistje boven op

³¹ CALVOCORESSI P., eds. Viking-London, 1987/1993-95, p. 214: “Simson is een richter van Israël uit de stam Dan, het prototype van een man met veel kracht en het klassieke voorbeeld van mannelijke weerloosheid tegenover vrouwen.” Door de grote uitbarstingen van woede van Simson tegenover de Filistijnen, bracht hij de Joden soms in gevaar. Deze leverden hem geboeid uit aan de Filistijnen om de strijd te beëindigen, maar hij brak uit en zijn vijanden stonden hem op te wachten aan de poorten, die hij losbrak en ermee aan de haal ging, naar de top van een berg nabij de stad Hebron.

³² DE CAPOA CH., 2005, p. 259

³³ Aquapendente is een gemeente in de provincie Viterbo, regio Latium

een grote, die met een laken overdekt is en gedragen wordt door kloosterlingen in een bruine pij. Het is duidelijk dat Rochus hier in een stad aangekomen is, waar de ziekte amok maakt.

Over de volledige hoogte wordt het paneel doormidden gesneden door een grote zuil, versierd met beeldhouwwerk en in top een kruis. Rechts van deze zuil zien we de toren van een kerk oprijzen, alsof die niet behoort bij het kerkje. Deze zuil maakt deel uit van het gebouw waarin zieken verpleegd worden. De top heeft toch iets weg van de spits van de O.-L.-Vrouwetoren, maar de onderbouw niet. Deze zuil maakt deel uit van het gebouw waarin zieken verpleegd worden.

We vinden Rochus in de linkerbenedenhoek van het paneel terug met de hoed, met onduidelijk speldje opgeprikt, in de hand en zijn stok onder de arm gekneld. Hij heeft een donker kleed aan met de losse rode pelgrimsmantel erover geslagen. Nu Rochus voor het eerst van dichtbij te zien is, valt duidelijk zijn gebedssnoer³⁴ op, die hij om de hals draagt en de riem van zijn tas of scaerpe. Hij vraagt toestemming om binnen te mogen aan een man in zwart gewaad en muts, die half binnen en half buiten het gebouw staat. Deze kledij droegen ook de Aalmoezeniers in Antwerpen. Gekneld en de handen in smekende gebarentaal, richt Rochus zich tot deze man. Wie is deze man tot wie Rochus hier zijn smeekbede richt? De Middelnederlandse tekst helpt ons verder: *“ op dit tijt regeerder was een goet man **gheheten vincentius** vanden welcken die heilighe iongheling sinte Rochus overmits veel biddens verwerven heeft dat hi beyde bi nachte ende oec bi daghe den armen sieken mochte dienen...”*. Het gaat dus om Vincentius, die als diensthoofd Rochus eerst de toegang weigert uit voorzichtigheid.

Achter hem stappen dragers met een kist: één van hen is asgrauw en kijkt Rochus dwingend aan. Deze sequentie wordt van de vorige weer door een roze muurtje afgesloten.

Wanneer de heilige uiteindelijk binnen mag, zegent hij eerst een doodzieke vrouw, die in bed ligt. Achter haar hangt een plankje met een kruik en een beker er op; op de kamerafsluiting staat een Mariabeeldje en vóór het bed een kamerpot met oor. In een kamertje - of alkoof - erachter, bezoekt Rochus nog een paar zieken. Op de eerste verdieping, achter een balkon versierd met gotisch maaswerk, kijken we langs een rondboog binnen in een kamer waar hij een zieke zegent, terwijl een man in het zwart op veilige afstand met de hand voor de neus toekijkt. Tussen de twee rondbogen een beeld van Maria met Kind als beschermvrouw van zieken. Beneden, helemaal vooraan, rechts van de zuil, en in zijaanzicht, knielt een man, getooid in een rijk mooi geel kostuum. Hij valt op omdat de andere personen geschilderd zijn in grauwe tinten. Hij staat wat afgezonderd, vóór het tafereel, doch binnen de stenen omkadering. Hier wordt heel waarschijnlijk de schenker in biddende houding afgebeeld. Hij heeft een grote tas aan zijn zijde hangen.

Door de aanwezigheid van de middelste zuil vooraan, weet de schilder ruimte te scheppen en verschillende tafereeltjes zichtbaar te maken. In de hoek van de buitenste portiek is opnieuw een leeg wapenschildje geschilderd.

Lachesis en Amor staan onderaan de middelste zuil. Amor kijkt smekend op naar een vrouw met spinnenwiel. Boven op een zuil staat Adam met een appel in de hand.

Waarschijnlijk houden deze figuren verband met Adam en Eva na de zondeval (vrouw met spinnenwiel). De spinrok³⁵ is het attribuut van Lachesis, één van de Schikgodinnen, die de draad van het leven spint³⁶. Een spinrok is een stok waarop bos wol of vlas bevestigd is. Dit is een symbool van de huisvrouw en de personificatie van de vlijt. Het is ook één van de attributen van Maria bij de Annunciatie.

³⁴ TENTOONST. CAT., Museum Sterckshof, 1985, p. 17-18: gebedssnoer als voorloper van de rozenkrans

³⁵ Een spinrok is een stok, onderdeel van het spinnenwiel, waarop een bos wol of vlas bevestigd is.

³⁶ SCHMITZ-EICHHOFF, M.-Th., Köln, 1977, p. 251

PANEEL 4

Voorzijde: ROCHUS GENEEST IN ROME EEN ZIEKE KARDINAAL

Achterzijde: St. HIËRONYMUS (GRISAILLE)



“Van de grote teykenen ende miraculen die Sinte Rochus te romen tete.”

Helemaal opzij, naast de eerste zuil aan de linkerkant, komt Rochus de stadspoort van Rome binnen. Even kijken we weer tegen een roze muurtje aan. We herkennen Rome want hoog in beeld links, in het smalle strookje naast de figuur bij het balkon, staat de Engelenburcht: rond gebouw met gevleugelde engel in top³⁷. Het hele decor is hier plots veel rijker. De schilder wilt laten zien dat we hier in het schitterende Rome zijn en niet bij de minste van zijn onderdanen.

Rochus staat bij het bed van een zieke man. De tekst maakt duidelijk wie die man is: *“Doe was daer een cardinael ende was ghenaeemt die cardinael anglerie welck een provincie in lombardien is die oec mede mitter pestilencie gequelt was”*. Vooraan op een krukje, ligt de breedgerande rode kardinaalshoed; een hondje heeft zich ertussen genesteld. Typisch Vlaamse gezelligheid. Rochus tekent een kruis op het voorhoofd van de kardinaal, wat als teken achter blijft: *“Ende terstond so heeft een openbaer cruys in syn voerhoeft ghestaen ende hi wort vander siecten verlost (...) Sinte Rochus heeft hem weder ghebeden dat hi dat teyken des heiligen cruces al sijn leven lanc gaerne wilde draghen tot ene ghedeknisse..”*. Twee mensen staan er met bange gezichten bij, waarvan één zijn neus bedekt. Doodsbleek ligt de zieke kardinaal in een bed met baldakijn en kijkt vol verwachting Rochus aan. Het zwetende bleke gelaat van de kardinaal met koortsige ogen, spreekt boekdelen! Het paneel is klein, maar weer slaagt de schilder er in, sterke emoties op te wekken. Rochus draagt zijn gebedssnoer.

Links op het voorplan treedt een verschrikte man binnen met een albarello in de hand ³⁸. Onder zijn rode mantel draagt hij een rijk onderkleed, waarop een gestileerde granaatappel is geborduurd, wat een teken is dat hij met mededogen gekomen is. De man links naast het bed houdt ook een doek voor de neus. Hij heeft een speldje op zijn hoed, dat te klein is om het te benoemen. Naast hem zien we nog iemand in het duister, wat de bedrukte atmosfeer versterkt. In een kamertje ernaast bespreken twee dokters de ziekte. Ze zijn duidelijk in een hevige discussie verwickeld. Eén houdt een apothekersflesje omhoog, kijkend naar de kleur van de urine, terwijl de andere naar de zieke wijst: bij naderende dood werden de afgescheiden producten, de excreta, onderzocht. Een onevenwicht in de lichaamsvochten, werd beschouwd als oorzaak van een ziekte³⁹. We krijgen hier sterk de indruk dat de schilder deze, misschien bekende chirurgijnen, wilde vereeuwigen. Zo duidelijk zijn ze getypeerd.

³⁷ MERCIER J., eds. Brugge-Nijmegen, 1978, pp. 223-224: De Engelenburcht lag tussen het eerste Vaticaan en de brug over de Tiber. De burcht werd de schuilplaats voor pausen tegen invallers en de Romeinse adel. Deze *“Moles Hadriani”* (het gevaarte van Hadrianus) was oorspronkelijk het mausoleum van keizer Hadrianus, gebouwd tussen 135-139 o.l.v. architect Decreanus.

³⁸ MOLLARET H.H. en BROSSOLET J., in Jaarboek KMSKA, 1965, p. 84: Een albarello is een pot met kruiden of zalf die in de 15^{de} /16^{de} eeuw in Italië gebruikt werd.

³⁹ BALACE S., & DE POORTER A., ttst.cat., ed. Mercatorfonds 2010/2011, p. 44 & afb. p. 47

De aanwezigheid van de Engelenburcht getuigt van de kennis van de schilder van de stad Rome⁴⁰, en de relatie tussen de pestepidemie van 590 met het later heropgebouwde mausoleum, en de uitbarstingen van de ziekte in de tijd van de schilder⁴¹. Paus Gregorius I organiseerde een processie ter bestrijding van de pest en men zag hoe de aartsengel Michael op de burcht verscheen en het zwaard terug in de schede stak. Toen de panelen geschilderd werden, was de kapel nog maar juist op de burcht geplaatst. Hij laat Michaël verschijnen. Toen stond het beeld nog niet op de kapel⁴².

De hele renaissance-architectuur barst van overdaad en straalt een zekere 'chique' uit door de mooie kandelaberzuil in het kamertje van de chirurgijnen! Naast het gebouw in de rechterbovenhoek, staat een campanile. In het fronton van de kamer waar Rochus zich bevindt, bemerken we een vrouw met twee kindjes, Caritas, en een drakendoder als symbolen voor vrijgevigheid, moed en overwinning op het kwaad. Links ervan staat een man met een zak over zijn schouder(?) en rechts een vrouw met een kruik, die verwijst naar de zuivere bron, het Levende Water. Daaronder, eveneens in reliëf, zijn duidelijk twee portretten geschilderd. Dit kwam in de renaissance-architectuur vaak voor.

We kunnen ons de vraag stellen of er belang moet gehecht worden aan de gestileerde granaatappel die op het kleed van de man met albarello geborduurd is, en waarvan de zaadjes goed zichtbaar zijn. Het was in deze tijd een geliefd ornament dat de schilders meermaals gebruikten. Sinds de oudheid is het gebruikt in allerlei symboliek van liefde en vruchtbaarheid. De kerkvaders gaven er de betekenis aan van de strenge levenswijze die de innerlijke, liefdevolle schoonheid van een volmaakt christen in zich heeft.⁴³

Onder het kamertje met de artsen, staan eigenaardige figuren in grisaille: een figuur met een slang op het hoofd (?) en een zeemeermin met een kindje zittend op haar staart. Zulke sirene met vissenstaart kan voor allerlei deugden en kwalen ingezet worden. Een man, gezeten achter de meermin, met een kruk in de linkerhand, houdt zijn hand beschermend boven het kindje. Op een zuil/piëdestal, met opengewerkt bladmotief, ligt een druiventros. Dit kan naar Bacchus en het liederlijke leven aan het Vaticaanse Hof verwijzen, aangezien hier een atmosfeer van een paleis hangt. In de zuil die een scheiding maakt tussen het tafereel waar Rochus de kardinaal geneest en het kamertje met de chirurgijnen, wordt een naakte man te paard afgebeeld en onderaan een slak. De slak werd ten allen tijde aanzien als vies en slijmerig en daarom een onrein dier. Doch, daar de ingang van het slakkenhuis wordt afgesloten door een kalkdeksel,

⁴⁰ MERCIER J., Brugge/Nijmegen, 1978, p. 223: Deze Engelenburcht werd door de tegenpaus Clemens VII (1378-1394) bezet toen de kardinalen, meestal Fransen, daarheen waren gevlucht bij een volksoproer, veroorzaakt door een misverstand bij de verkiezing van Urbanus VI (1378-1389). De paus week uit naar Tivoli, daarna naar het paleis van de Santa Maria-kerk in Trastevere. De Italianen vielen de burcht aan en maakte haar met de grond gelijk. Paus Bonifatius IX (1389-1404) zal ze heroprichten

⁴¹ ID., p. 110: Paus Gregorius I hield in 590 een plechtige optocht om God te smeken een einde te maken aan de pestepidemie waaraan zijn voorganger, paus Pelagius II was bezweken. Op het oude mausoleum verscheen de aartsengel Michaël. Toen de aartsengel het zwaard in de schede stak, wist Gregorius dat zijn gebed verhoord was: de epidemie was over. Op de plaats waar de engel verscheen, liet paus Pius II (1458-1464) een kapel bouwen ter ere van de H. Michaël.

⁴² DE STANDAARD 24/08/1983: Het bronzen beeld werd op het "Castel San Angelo" gezet in 1752, toen paus Benedictus XIV de bestelling geplaatst had bij de Vlaamse beeldhouwer Pieter Verschaffelt (°Gent 1710 - ???), die van de Italianen de naam kreeg Pietro Fiammingo.

⁴³ DE CLEENE M., Leuven, 2008, p.108: "De kerkvaders zagen in de granaatappel het symbool van de Kerk, die door het lijden van de Heer en zijn martelaren in het mooiste rood oplichtte. Hij herbergt in zijn oneetbare schaal een schat, net zoals een harde, strenge levenswijze, de innerlijke liefdevolle schoonheid van een volmaakte christen verbergt. De granaatappel refereert dus aan het hoogste Goddelijke mysterie".

dat na droogte of winter zich opent om de slak tevoorschijn te laten komen, spreekt Tertulianus (ca. 160-ca 220)⁴⁴ over de slak als symbool van de verrijzenis van Christus, het her opstaan of een miraculeuze genezing uit een dodelijke ziekte.

Onderaan de trapjes rechts wandelen een mannetjes - en vrouwtjespauw voorbij; dit zijn symbolen voor eeuwigheid en paradijs, en soms van hautain gedrag. Hier opteren we voor het laatste i.v.m. de prelaten aan het Vaticaanse hof en hun rijke leven in die tijd. Het is niet zeker dat we een betekenis moeten hechten aan het prettige witte hondje op de voorgrond, dat zalig ligt te slapen. Het kan vastheid in geloof betekenen. Het zou wel passen hier bij dit onderwerp⁴⁵.

PANEEL 5

Voorzijde: ROCHUS WORDT DOOR DE PAUS ONTVANGEN

Achterzijde: H. ADRIANUS (GRISAILLE)



“Daer na bracht dese cardinael den heiligen jogheling totten paeus...Ende so gherinhe als hi bi hem ghecomen is heeft die paeus een scoen blinckende clærheit gesien scynende wten aenschijn des heiligen ionheling sinte Rochen so tat die godlike cracht den paeus bekent worde wten iongheling..”

Hier werd als achtergrond een rijk decor weergegeven van de residentie van de paus: we zien verschillende geledingen met balkons waarop veel volk staat te kijken, torens in alle maten, met kantelen of overdekt met een dakje, evenals weerom een campanile. Overal wapperen vlaggetjes. Beeldjes, te klein om te herkennen, pronken op de zuilen en boven de deuren. Eentje, tweede van rechts, met boek en zwaard, zou Sint- Paulus kunnen zijn, met rechts van hem een vrouwelijke heilige. Een brede trap, waarvan enkele kardinalen plechtstatig afdalen, leidt naar een plein. Op het voorplan buigt Rochus tot op de grond voor de paus, die uitgedost is in een zwaar brokaten pluviaal, waarvan de sleep devoot gedragen wordt door een sleepdrager⁴⁶. Op de sluitpeld pronkt Maria met Kind in een stralenkrans. In de rand van de koormantel van de paus zijn verschillende apostelen afgebeeld, staande onder een gotisch baldakijntje, zonder hoofddeksel en op blote voeten⁴⁷. Te herkennen zijn: Johannes de Evangelist met een slangetje in de beker, Andreas met het X-kruis. Een beetje daaronder werd een apostel geborduurd met een boek, die een scherp voorwerp omhoog houdt, dat moeilijk te onderscheiden valt wegens de slijtage van de verf. Het zou een mes kunnen zijn, waarmee Bartholomeus gevild werd door de beulen. Jacobus Minor is goed zichtbaar: hij wordt afgebeeld met een vollerstok, waarmee hij neer geknuppeld werd, als hoofd van de gemeenschap te Jeruzalem na Jezus' dood. De paus draagt de tiara⁴⁸ op het hoofd, met edelstenen versierd en

⁴⁴ DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER J.-P., p. 605

⁴⁵ DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER, Gent, 2012, p. 372

⁴⁶ De koormantels of pluvialen gaan terug tot in de Romeinse tijd en worden zelfs nu nog gebruikt bij zegeningen met het Allerheiligste of in processies. De hoge clerus binnen de stad Rome beschikte over een sleepdrager, die zelf ook een geestelijke was.

⁴⁷ De apostelen moesten blootsvoets de Boodschap van Jezus gaan verkondigen, zegt de bijbel.

⁴⁸ De tiara, ook Camelaucum, wordt voor het eerst vernoemd in de *Vita* van Paus Constantine (708-715), in het *Liber Pontificalis*. Vanaf dit moment is de tiara beschreven in het *Constitutum Constantine*, als een gift van Keizer Constantijn. De pausen droegen de T. bij het buitenkomen van de basiliek = geen liturgisch ornament.

opgebouwd met drie kronen. Hij heeft de kruisstaf met drie geldingen in de hand, de tekens van zijn waardigheid. In het midden van het onderste kruis is Maria afgebeeld en erboven krijgen we de indruk dat op het tweede en derde kruis, als in een monstrans, de voorstelling van de H. Hostie is geschilderd. Op gezichtshoogte van de paus, staan op de staf drie onherkenbare heiligen onder een baldakijntje gemonteerd. Met de andere hand in een grijs/blauwe handschoen, maakt hij een zegenend gebaar. Twee honden staan er rustig naast: een mooie witte hond, met een met edelstenen bezette halsband, en een ruige hond die naar beneden kijkt.

Rochus heeft zijn pelgrimsstaf en reistas neergelegd, en draagt zijn hoed op de rug; het gebedssnoer heeft hij om de hals. De genezen kardinaal staat achter hem, terwijl hij beschermend zijn rechterhand op de rug van Rochus legt en met zijn linker naar zichzelf wijst. Aan de uitdrukking op zijn gelaat ziet men dat hij de paus duidelijk maakt dat deze Rochus hem geholpen heeft. Achter dit groepje geven een kardinaal met papierrol in de hand en een hoogwaardigheidsbekleder in het zwart, commentaar op de situatie. Helemaal rechts komt nog een kardinaal te paard aangereden en een ander persoon in zwarte kledij rijdt naast hem. Let weer op het roze muurtje tussen paus en paard.

Links aan de rand van het paneel, rijdt een kardinaal op een schimmel; een man buigt door de knieën en laat hem een papier zien. Heel wat volk volgt hem. Zeer merkwaardig hier: tussen de kardinaal te paard links boven, en de grote kardinaal in het zwart staat een zuiltje met de H. Petrus op die 2 sleutels in de hand houdt. We zijn wel degelijk op bezoek in het paleis van de paus. Over dit paleis werd heel wat geschreven ⁴⁹: eerst woonden de pausen in Lateranen, maar deze verblijfplaats brandde af in 1308. Vermits Rochus volgens de hagiografieën (F. Diedo, wat op pure fantasie berust)) geboren wordt ca. 1295 en gestorven zou zijn in 1327, zou hij in Rome aangekomen zijn in 1319. Paus Johannes XII, die toen paus was, had zijn residentie in Avignon. Er was geen tegenpaus in Rome. Na de ballingschap van de pausen ging Gregorius XI (1370-1378) in het Vaticaan wonen. Latere hagiografieën plaatsen de komst van Rochus in Rome in 1367 omdat Urbanus V toen even in Rome was.

Hier is een indrukwekkend gebouw geschilderd. Op de balustrade van de eerste verdieping hangt een tapijtje naar beneden op de plaats waar de paus voor de zegening ging staan. Het toneeltje met Rochus speelt zich af op dit voorplein van het tweede pauselijke verblijf.

Achter deze gebouwen lag de eerste Sint-Pieterskerk in Rome, die opgetrokken werd door Keizer Constantijn de Grote in 324⁵⁰ en ingewijd werd ca. 350⁵¹. Het gebouw was op het einde van de 15^{de} eeuw zeer bouwvallig geworden⁵² en in 1506 begon men met de sloop.

⁴⁹ SCHMITZ-EICHHOFF M.-Th., Köln, 1977, p. 254

⁵⁰ CORNELL T. en MATTHEWS J., eds. Agon, p. 207: Constantijn liet de basilica bouwen op een Calvarieberg met het schrijn van de H. Petrus in de absis. Het gebouw was zeer hoog en 65 m. breed. Zowel buitengevels als binnenmuren waren versierd met veelkleurige mozaïeken van Paulus, afgebeeld als leraar, en niet als martelaar. Petrus en Paulus werden meermaals samen afgebeeld als tegenhangers van Romulus en Remus, om deze laatsten te doen vergeten. NUTGENS PATRICK (o.l.v.), eds. Icob, 1981, pp. 78-80 : Er was een hal voorzien voor pelgrims en de zijbeuken fungeerden als begraafplaats. Er was geen absisafsluiting maar een 8-hoekige afsluiting rond het Allerheiligste

⁵¹ Mercier J., 1978, pp. 45-51: De kerk had de vorm van een basilica met een groot plein er voor, ingesloten door zuilengalerijen en een machtig voorgebouw met brede trappen, helemaal zoals hier op de panelen geschilderd werd, de 2 hoofdtorens in kluis.

⁵² MERCIER J., Brugge/Nijmegen, 1978, p. 48: Er was waterinsijpeling. Elke paus droeg zijn steentje bij ter verfraaiing van het gebouw. Het was uiteindelijk zo bouwvallig dat paus Nicolaas V het trachtte te laten restaureren door Bernardo Rosselino, zonder resultaat. In 1606 begon men met de sloop;

Paus Julius II (°1443 - +1513) gelaste Donato Lazzari (Bramante) met de zorg voor nieuwe plannen van de basiliek.

Heeft de schilder het pauselijk verblijf met plein zelf in Italië gezien of had hij kennis van de prent die gemaakt werd in 1460/70 ⁵³? In een tentoonstelling (januari 2012) van het Museum Catharijneconvent te Utrecht kon men in het boek "Liber Chronicarum, Hartmann Schedel, Neurenberg, 1493, Rome bewonderen op de "Quarta etas mundi, ABM i 20, Folium LVIII⁵⁴. Op verschillende afbeeldingen kan men opmerken dat daar, onderaan de trappen, werkelijk een Petrusbeeld stond opgesteld, Petrusbeeld dat de schilder hier op de juiste plaats zet!!

Intrigerend zijn die twee vliegen, die op het voorplan rondkruipen tussen de tas van Rochus en de ruige hond die snuffelt aan enkele beenderen. Het is opvallend dat de paus met de vliegen in verband wordt gebracht. Is dit een vanitassymbool in het pauselijk paleis⁵⁵? De pest als centraal onderwerp van de panelen, waarbij de vergankelijkheid een grote rol speelt, zijn hier de aanleiding om de ijdelheid en de relativiteit van uiterlijk vertoon en rang te onderstrepen. De ziekte ontziet niemand, ook de rijken en vooraanstaanden niet. Daarbij komt nog dat in de christelijke iconografie de vlieg geassocieerd wordt met kwaad en zonde⁵⁶. Ook de honden komen hier speciaal in beeld. Wat doet die poedel daar achter de kardinalen? Het is een dier dat onheil voorspelt. De hond als bewaker van de Kerk en vastheid in het geloof wordt afgebeeld door de witte windhond met prachtige halsband en het "schoothondje" ernaast; symbool dat we vaak terugvinden vanaf de 15^{de} eeuw ⁵⁷. De ruige hond die snuffelt aan de beenderen, is minder mooi en vertegenwoordigt de minder fraaie aspecten van de hond, waarvan sprake is in het Oude Testament. Deze interpretatie werd echter door verschillende kerkleraars niet gevolgd, zij zien de hond als beschermers van de kerk⁵⁸.

PANEEL6

Voorzijde: ROCHUS OP WEG NAAR DE VOLGENDE STAD



"Ende na die Drie jaren so is die cardinael ghestorven en Sinte Rochus is van romen ghereist wederom in ytalien in een scoen bloyente stat gheheten Aruinen die welcke hi oec mede vander pestilencie verlost heeft."

Dit paneel is wel speciaal omwille van de emoties die het opwekt. Helemaal boven stapt Rochus in rode mantel gehuld, pelgrimshoed op het hoofd en stok in de hand, weer de middeleeuwse stadspoort binnen, waar het roze muurtje opnieuw opduikt. Men ziet daar een variatie van torens en hoge gebouwen die afbrokkelen. Vanop een toren nabij de stadspoort kijkt een man in witte kledij naar het ontredde spektakel daar beneden: vrouwen in zwarte kledij dragen onder de armen een

⁵³ DESSART CH., ed. Dessart, 1943, p. 152: de afbeelding van het vaticaan is een deel van een plan dat gemaakt werd door Alberti en Bernardo Rossellino, dat verloren is gegaan en waarvan zich een kopie bevindt in Mantua.

⁵⁴ APP. AFB., Fig. 8

⁵⁵ VANDENBROECK P., Jaarb. KMSKA, 1985, p. 106

⁵⁶ IMPELLUSO L., ed. Ludion, 2005, p. 336

⁵⁷ DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER J.P., Gent, 2012, p. 372

⁵⁸ ID., p. 370: "Isodorus van Sevilla (560-636) beschouwt de hond als een symbool van de vastheid in het geloof vanwege zijn afhankelijkheid, scherp onderscheidingsvermogen en onbevreesdheid. Paus Gregorius de Grote (ca. 540-604) zag van zijn kant de hond als bewaker en beschermer van de kerk, die de ongelovigen en ketters op afstand hield."

kinderkistje. Zwartzusters hielpen de Cellebroeders in tijden van pest. Ze hebben het juist opgetild van de draagbaar die ernaast staat, terwijl twee gesluerde vrouwen volgen. Een man links slaat vanuit een venster dit vreselijke schouwspel belangstellend gade. Vanaf de stadspoort komen we nu wat verder naar beneden en zien Rochus, met de hoed op de rug - men ziet alleen het lintje - het eerste gebouw met gotische ornamenten binnengaan. Men ziet hem daar in de tweede alkoof een zieke zegenen, terwijl er naast iemand een kist sluit. Zo gaat hij van de ene kamer naar de andere. Op het voorplan links houdt een vrouw met mondbescherming, met een teder gebaar het hoofd vast van een blijkbaar juist gestorven man met rode mantel en mooie gele wambuis. Zijn buidel met sleutels hangt aan zijn zijde, de handen zijn spierwit. Rochus, hoed op de rug, neemt hem bij de arm en maakt weerom het zegenend gebaar. Dadelijk valt op dat het gebedssnoer dat Rochus om de hals droeg, nu vóór de man op de grond ligt. Vermits Rochus na deze tocht zelf ziek wordt, kan hier aangeduid worden dat op dit moment bij hem de ziekte toeslaat. Naast Rochus houdt een bezorgde vrouw in tedere omarming haar kindje vast, terwijl een angstige verpleegster, met monddoek voor, vanachter de zuil toekijkt⁵⁹. Van naderbij bekeken zien we hoe de moeder lijdt en het kindje naar lucht hapt. Achter deze vrouw zien we Rochus in een donkere kamer bij een zieke de hand op het voorhoofd leggen, als om de koorts te bezweren. Deze emotionele betrokkenheid vindt men bij de Vlaamse Primitieven. De schilder wilt duidelijk laten zien hoe arm en rijk hetzelfde lot ondergaan, want helemaal rechts in de benedenhoek, hangt een doodzieke, bleke kanunnik met rode muts, zwarte mantel met pelskraag, half over het muurtje uitgeteld neer. Wat een grauwe kleur! De schilder is een meester in het afscheiden van de toneeltjes, door een muurtje, een zuil, een balkon...

Volgens de tekst is Rochus hier in 'Aruinen'. Volgens prof. Pierre Bolle is dit een verbastering van de stad Rimini ⁶⁰. Auteurs schreven bij vertalingen soms fout over, kenden de steden niet en zo ontstond er verwarring in de teksten.

De schilder laat in de architectuur gedurig oud en nieuw samengaan. Verschillende beeldjes verstevigen weer het verhaal. Op een zuil tussen twee portieken herkennen we een Christus Pantocrator met staf en wereldbol in de handen: de kracht van Christus werkt door Rochus in de mens. Tegenover Christus staat de beschermende Maria met Kind in profiel. Zij kan in elke noodsituatie aangeroepen worden. Bovenaan, in de top van de vooruitgeschoven kamer, gaat St.-Joris de draak met zijn lans te lijf: hij roeit het kwaad uit zoals Rochus tijdens zijn leven de ziekte bij de mensen tracht weg te nemen of te verzachten. Onder de St.-Joris ligt een masker, met bladsliert uit de mond: het gekende masker van de groene man die men de hele geschiedenis door in ornamenten terugvindt. Het drukt hoop op beter leven uit, maar hier ligt het er wat belabberd bij....

⁵⁹ Van de restauratrice Catherine Vandenbussche weten we dat de monddoek er later is bijgevoegd.

⁶⁰ BOLLE P., schriftelijke mededeling van 16 februari 2011

PANEEL7

Voorzijde: EEN ENGEL VERWITTIGT ROCHUS DAT HIJ BESMET IS

Het paneel is indrukwekkend in zijn beslotenheid. Op de kleine oppervlakte gebeurt enorm veel en speelt de symboliek van de aangebrachte beelden een grote rol. Het verhaal verklaart:



‘Ende als si vander plaghen verlost waren is hi ghegaen tot een stat gheenoemt placencien.’

‘(...) dat die pestilencie comen is tot Sinte Rochus by bootscappen vanden heilighen enghel...’

In Piacenza zien we Rochus links nog te bed in een kamertje van een rijk gedecoreerd gebouw. Uiterst links verlaat een vrouw de kamer. De reisstok staat naast het bed. Half verscholen achter een zuil zweeft een engel binnen, gekleed in een brokaten pluviaal. Hij spreekt Rochus zachtjes toe, terwijl die bang naar zijn been wijst, dat ontbloot boven de lakens uitsteekt. Rochus lijkt te schrikken en kijkt vragend naar de etherische engel die hem komt melden dat hij ziek zal worden: *“..mit der stralen der pestilencien in een van sijn benen vanden welcke hi onsen here god hoechlich ghedanct heeft”*. De gezichten spreken weerom boekdelen. Eén man kijkt door een raampje, waarboven een afdakje. De man onder het afdakje is waarschijnlijk de bewaker. Volgens het verhaal verliet Rochus zelf de kamer omwille van zijn ziekte. Hij ligt in zijn rode mantel met pijnlijke krampen op de grond; de mensen vinden hem daar 's morgens en ze berispen de meester van het gasthuis. We vernemen in de tekst dat de man onder het afdakje zich verdedigt tegenover die rijke burgers door te zeggen dat Rochus daar zelf was gaan liggen zonder dat hij het wist. Vóór hen zit Rochus verzwakt op de grond en laat zijn been zien. Hier is geen tekstballonnetje bij nodig! Het van pijn vertrokken gelaat van Rochus spreekt boekdelen. Toen de mensen hoorden dat hij met de pest aangetast was, werd hij dadelijk uit de stad verdreven. Een rood tuinmuurtje sluit dit toneeltje af. Op de achtergrond verrijst een omwallingspoort, die aardig wat weg heeft van het Steen te Antwerpen. De grijze steen glijdt af naar rozerood. Een kreupele Rochus, zonder hoed noch kralen, trekt richting poort de stad uit. Een eenzame vogel fladdert in de lucht. Op de beide paaltjes in de rechterbenedenhoek twee aapjes: het ene kijkt ons aan, het andere draait zich om.

Overal zijn de beelden prominent aanwezig. In één van de zwikken is in reliëf een engeltje met een vogeltje aan een touwtje geschilderd. Dit is een kinderspeeltje uit de renaissance, dat niet altijd een duidelijke betekenis heeft, maar soms wijst op de ziel die ten hemel stijgt bij het sterven.

Boven in het gebouw staan vier heiligen afgebeeld op een sokkel:

- een evangelist of een apostel met een evangelieboek.
- een heilige met een lampion? Kan St.-Goedele zijn, die zich het lot aantrok van arme zieken.⁶¹
- een heilige met monstrans in de linkerhand en zwaard of palmtak in de rechter is de St.-Barbara. Zij wordt aangeroepen o.a. voor een goede dood. Haar toren staat naast haar, onder haar rechterhand.

⁶¹ CLAES J., CLAES A. & VINCKE K., ed. Davidsfonds, 2002, p. 170

Daaronder herkennen we nog eens Maria met Kind ten halve lijve in een tondo, met ernaast een band met draakjes, wier staarten ineengestrengeld zijn. Dit voerspelt onheil en dood. Boven op de hoekzuil vinden we een grappige putti en halverwege de pilaar een vrouwelijke heilige. Ze houdt een lantaarn vast, geen kaars, en heeft een palmtak in haar hand: we zien **geen** duivel aan haar voeten met blaasbalg, dus is het geen Genoveva noch Goedele, zoals velen hierin willen herkennen. Het is St.-Hildetrudis van Liessies (Helmtrudis). Ze was de dochter van graaf Wilbertus van Henegouwen. Deze sticht samen met zijn broer Gunthard de abdij van Liessies, bij Avesnes. Ze leeft daar in een kluis en overlijdt in 789. Ze is rijk gekleed met sluier of kroontje van rozen, met in de hand een lamp, omdat ze als wijze maagd haar geloof brandende hield. Soms wordt ze afgebeeld met een boek of een palmtak, niettegenstaande ze geen martelares is. Ze wordt aangeroepen tegen hevige koorts. Onderaan diezelfde zuil bevinden zich nog kleine figuurtjes: een zeer klein zeemeerminnetje met een bloemenhoorn, en, heel opvallend, ook een ridder te paard met snuffelende hond (?). Heel opmerkelijk: op de zuiltjes tegen de lijst rechts ontdekken we twee aapjes. Ze geven de indruk echte dieren te zijn. Ze staan voor het zondige in de mens. Het eerste aapje in vooraanzicht, drukt de gebreken uit van de mensen die zich kwaad maken omdat Rochus nog niet uit de stad is ⁶². Het tweede aapje zit met de rug naar ons toegekeerd: hij imiteert de mensen met hun gebreken, hij is boos en draait zich om (imitatio)⁶³.

PANEEL 8

Voorzijde: ROCHUS TREKT NAAR HET WOUD – EEN HOND BRENGT HEM BROOD

Achterzijde: St. GENOVEVA (GRISAILLE)



‘Hoe wel dat sinte Rochus in onsprekeliker pinen der pestilencien was ende in groot liden nochtan heeft hijt verduldelic gheleden dat hi uter stat van placendien verdreven wert ende is ghegaen in eenre busscayen niet alte verre vander statt van placencien. Daer is hi neder ghevalen ende heeft den heer jhesum ghebenedijt. Rochus huttekyn was daer een seer ryck man gheheten goddaert...heeft van verre die hont ghevolcht.....’

Nabij Piacenza ging Rochus in het bos schuilen. Vooraan bidt Rochus geknield en met gevouwen handen, de blik naar de hemel gekeerd; één knie is met zwachtels omwikkeld. Met de rechterarm omknelt hij zijn reisstaf. Boven zijn wit hemd draagt hij een zwart gewaad en daarover een rode mantel, die in diepe plooien neervalt. Men ziet nog juist het riempje van zijn hoed. Er is geen gebedssnoer meer. Naast hem, op de grond verspreid, liggen zijn reistas, waaruit enkele vruchten rollen, een mes en een half- geschilde, doorgesneden appel en een peer. In het christendom liggen beide vruchten als betekenis dicht bij elkaar en worden geassocieerd met de zoetheid van Christus en zijn liefde voor de mensen⁶⁴. Dit alles tussen de meiklokjes, het speenkruid en de bosanemonen. Kunstig bijgevoegd, de bron die miraculeus ontsprong en waaraan hij zich laafde. Ook twee herten zijn van de partij en wat konijntjes. Dit toneeltje wordt

⁶² DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER J.-P., Gent, 2012, p.66 :” Al vroeg symboliseerde de aap een rits van negatieve waarden in het christendom als verdorvenheid, boosaardigheid, haat en zonde. Omwille van zijn beweeglijkheid, zijn imitatiekunsten kreeg hij de reputatie van losbandig bewustzijn.”

⁶³ ID., p. 70

⁶⁴ DE CLEENE M., 2008, p. 273, 280

van het volgende afgescheiden door bosjes groen met een kleine doorkijk naar links. Daar zit voor zijn huis, aan een mooi gedekte tafel, Goddaert Pastrelli ⁶⁵ met een vrouw en een vriend. Weer lijken het portretten te zijn! Zij is de enige die niet schijnt te schrikken, maar apathisch blijft.

Pastrelli is uitgedost met rijke mantel met pelsen kraag; de vriend heeft een wit doek op de schouder, zoals dat toen wel eens gebeurde bij een eetmaal onder rijken. De hond van het gezin komt een broodje weghalen. Boven in het huis, versierd met grotesken, kijkt een man met hoge hoed, naar de hemel. Goddaert Pastrelli volgt zijn hond langs kleine paadjes en dorpjes en begluurt Rochus die, steeds met ontblote knie, voor zijn houten hut zit. De hond brengt hem het brood. Let op het bankje!

Hier is de natuur rijkelijk en als een mooi decorum weergegeven, zoals men dat in de 15^{de} eeuw deed met typisch Vlaamse hoeven. Bergruggen, fel geschaduw, bakenen de tafereeltjes af. Het stripverhaal schuift van de ene sequentie over naar de volgende, bijna onmerkbaar door een harmonische opbouw van het groen. Het huis van Goddaert valt niet uit de toon door de afscheiding met de grote boom. Mooi getekende konijntjes/ haasjes springen in het rond en herten laven zich aan de bron.

Het licht speelt een grote rol: de schilder schuift van halverwege links, opgaand langs een veld/bosweg, op naar de schuilplaats van Rochus. De twee hoeven worden door lichtvlekken gescheiden van de weg, terwijl de bergruggen bruiner worden aangezet. Donkere arceringen worden gebruikt om een min of meer driedimensionaal beeld te verkrijgen. Het huis vertoont zowel typische renaissance als gotische bouwornamenten, zoals het wit balkon dat schril afsteekt tegen de grijze torentjes. Een man met hoge hoed leunt rustig met gekruiste armen op de balustrade en geniet van de avondlucht, die roze-blauw kleurt en echt zoals bij de beste impressionisten, lichtend opflakkert.

De hond, die in de symboliek van het Oude Testament heel dikwijls een negatieve connotatie krijgt van lafheid en onderworpenheid, evolueert in het christendom naar een symbool van trouw, bescherming en waakzaamheid⁶⁶. Hier brengt hij dagelijks een broodje naar Rochus, en redt hem van de hongerdood.

Of er aan de konijntjes/haasjes een betekenis moet gegeven worden is maar de vraag. Ze bewegen zich rond de bron. In de christelijke iconografie is de haas heel dikwijls het symbool voor de *“achtervolgde mens die zijn toevlucht zoekt in de kerk en die ook vindt”* ⁶⁷.

De herten met machtig gewei bij de bron drukken een verlangen uit naar God⁶⁸, het staat voor zachtheid en meditatie. Het hert werd een symbool van Christus en het verlangen naar Hem⁶⁹. De bloempjes vertellen ons ook veel: meiklokjes of de lelietjes-van-dalen staan voor de nederigheid van Rochus die de Heer nog dankt voor de ongemakken⁷⁰ die hem te beurt vallen;

⁶⁵ KOLDEWEIJ J., Arnhem, 1977, p.64

⁶⁶ DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER J.P., Gent, 2012, p. 362

⁶⁷ ID., p. 304

⁶⁸ ID., p. 399: *“Zoals een hinde om waterstromen schreeuwt, zo schreeuwt mijn keel naar U, God.”* Zo vergeleek kerkvader Augustinus van Hippo (354-430) het hert met de Godzoekende ziel van de mens. Voor collega en tijdgenoot Hiëronymus van Stridon (347-420) was het hert een symbool van het verlangen van de gelovige naar het eeuwig leven.

⁶⁹ ID., p. 339: *Het hert met zijn indrukwekkend schoffeltgewei is, net als het damhert, een symbool van Christus. Er zijn hiervoor Twee redenen te vinden. Eerst en vooral geloofde men in de oudheid dat een hert slangen doodt. Deze vermeende daad vergelijkt men graag met Christus die de Duivel verpletterde. Een tweede reden voor die symboliek is dat het hert elk jaar zijn gewei afwerpt en vernieuwt, waardoor het dier een geschikt symbool werd van Christus die ook een nieuw leven bij de mensen bracht.* (nt. 81, Dittrich L. & Dittrich S. (2004): pp. 412-414)

⁷⁰ De Cleene M., Leuven, 2008, p. 38

de bosanemonen symboliseren in de kunst overgave en verwachting⁷¹. Het speenkruid wijst naar de vlucht uit het verdriet⁷².

PANEEL 9

Voorzijde: ROCHUS ZEGENT IN PIACENZA DE DIEREN

Achterzijde: MARIA (GRISAILLE)



“Die fame van Sinte Rochus ende sijn geselle is onder die luden ghecomen so dat veel menschen hem beyden quamen visiteren. Daer heeft Sinte Rochus een scoen teyken van miraculen gedaen.....want alle die beesten ende wilde dieren die aldaer inder wildernisse waren quamen tot Sinte Rochus....”

Op het voorplan zit Rochus tussen de dieren in het woud. Hij zegent ze en spreekt tegen hen: leeuwen, herten, een vos en, in het midden, een eenhoorn. Een dromedaris legt zijn kop neer om rustig te luisteren, een ree kijkt Rochus vol verwachting aan. Rechts aan de waterkant zien we nog een struisvogel en een lepelaar. Een aapje leunt tegen een

boom; eigenaardig genoeg zien we uiterst links, tegen de lijst, nog een oor en daarboven ook nog een snuitje. Net of het schilderij hier werd afgesneden. De dieren zijn met een naïeve ernst geschilderd en luisteren echt! Rochus ziet er zeer ziek uit en laat zijn zwerende knie zien; in de linkerhand zijn stok. Nog steeds geen gebedssnoer. Hij begint er wat meer verwaarloosd uit te zien, heeft baardgroei en plots donker haar: vervuild van in de wilde natuur te zitten! De schilder let op alles!

Tussen de bosjes kijken drie personen toe. Eén heeft bovenop zijn rode muts nog een zeer origineel hoofddeksel; hij draagt een witte kapmantel en leunt op een stok. De tweede, in het midden, frons de wenkbrauwen om beter te kunnen luisteren. De derde in rood gewaad en zwarte muts heft de hand op om tot stilte aan te manen. Ze zijn zo fijn en duidelijk getekend dat het zeker weer portretten zijn van mensen die de schilder kende of die in opdracht op het paneel wilden uitgebeeld worden. Op het tweede plan zien we een man die aan de anderen de weg wijst naar hogerop waar Goddaert die, zoals Rochus deed, zijn bezittingen uitdeelt. Zoals op het vorige paneel is de kleine oppervlakte harmonisch ingedeeld in elkaar overvloeiende landschappen. Hoog verheven zien we twee middeleeuwse kastelen of delen ervan, verbonden door een wazig rode muur met twee bogen en een hangtoren. Wat lager is nog een waterburcht getekend en rechts nog torens in een rotsachtig landschap, met weer een wazige, roze afbrokkelende poort ervoor.

De *eenhoorn*⁷³ is een fabeldier dat dikwijls afgebeeld wordt bij Maria. Het staat voor zuiverheid, maagdelijkheid / dood. Men was ervan overtuigd dat de hoorn van dit dier kon gebruikt worden als geneesmiddel tegen verschillende kwalen.

Hert en hinde, (gazelle in de bijbel) bij de bron, drukken een verlangen uit naar God⁷⁴. Het hert werd een symbool van Christus⁷⁵ en het verlangen naar Hem. *Een edelhert* staat voor onschuld, meditatie, zachtheid en deelachtig worden aan de hemelse genade⁷⁶.

⁷¹ ID., p. 260

⁷² WESTENENG TOM, *Symboliek van planten*, pagina op internet

⁷³ IMPELLUSO L., eds. Ludion, 2005, p. 368 & TIMMERS J.J.M., 1978, pp. 210-211, nr. 585

⁷⁴ DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER J.-P., Gent, 2012, p. 399: zie vorig paneel

⁷⁵ ID., p. 339: zie vorig paneel

Een leeuw drukt sterkte en kracht uit, schoonheid, koning van de dieren, symbool voor Jezus, het Hogere en de Goddelijke bescherming⁷⁷. Overwinning op zonde en dood; de leeuw betekent ook Verrijzenis⁷⁸.

De kameel ligt er rustig bij en verzinnebeeldt in het Christendom de christelijke mens die zijn lasten deemoedig draagt.⁷⁹

De vos ligt wat apart: sluwheid, list en bedrog⁸⁰ en soms voor transformatie van ziek naar beterschap?

De aap kan staan voor de gebreken van de mens, het zondige en zelfs het duivelse, wellust en imitatio⁸¹, d.w.z. als karikatuur en satire op het menselijk gedrag en aanstellerij.

De struisvogel zou een zinnebeeld van de zondige mens zijn. De vogel vergeet zijn eieren in het zand, de lichtzinnige mens heeft Gods genade nodig⁸².

De Lepelaar: het is zeer merkwaardig dat deze trekvogel hier afgebeeld staat. Deze vogel broedt in het noorden van Nederland en in Spanje. Hij overwintert aan de West-Afrikaanse kusten. Hij wordt in België zelden waargenomen, nl. in het Zwin. Hij staat symbool voor praat en lasterzucht, zinnebeeld van drankzucht. In de tuin der lusten van J. Bosch, betekent hij onkuisheid.

Het lijkt ver gezocht en we kunnen er niet zeker van zijn dat de schilder in elk dier een symbool zag. De aanwezigheid van de eenhoorn verleidt ons er toe.

PANEEL 10

Voorzijde: EEN ENGEL KONDIGT DE GENEZING VAN ROCHUS AAN



“Sinte Rochus die nu uten slaap ghesprongen was, altemael vertelt dat hi vanden enghel had ghehoert...”

De overgang naar dit paneel verloopt vlotjes. De schilder laat de luchten en de landschappen zachtjes in elkaar overgaan. We moeten een beetje links, achter de engel beginnen te lezen, waar Rochus zijn wonden verzorgt. Zijn stok en tas liggen naast hem. Hinden en een konijntje kijken toe. Ze staan aan de rand van de bron, waarvan het water onder een brugje doorloopt. Die bron was ontsprongen toen Rochus zich in het woud terugtrok.

Ondertussen heeft Goddaert als volgeling van Rochus, de weg naar de goede werken gevonden: hij komt de berg af, sober gekleed, witte mantel over de linkerschouder geslagen. Hij draagt een korf en waterkruik. Achter hem rijst een kasteel op, afgesloten met weerom een rozerode muur. Een kerktorentje is nog net te zien.

⁷⁶ ID., p. 341

⁷⁷ ID., p. 474: “Jezus noemde men de ‘Leeuw uit de stam van Juda’. Origines en de kerkvaders bevestigden dit gebrul van de leeuw naar analogie met de roep van de Heer naar degenen die gered willen worden. Goddelijke goedertierenheid: God spaart in zijn oneindige goedheid de zondaars.

⁷⁸ ID., p. 473: “Volgens een antiek volksgeloof zouden de welpen van de leeuw dood geboren worden en zou hun vader hen na drie dagen tot leven wekken.

⁷⁹ IMPELLUSO L., eds. Ludion, 2005, p. 242

⁸⁰ ID., p. 824: De sluwe manier van jagen van de vos die om mogelijke prooien te misleiden voor dood gaat liggen, heeft allicht bijgedragen tot die symboliek (nt 40: Dittrich, L. & S. Dittrich (2004): pp. 166-167)

⁸¹ DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER J-P, Gent, 2012, pp. 68-70

⁸² TIMMERS J. J. M., Bussum, 1978, p. 208 nr. 571

Plots staat een engel met wollige vleugels daar op de voorgrond, gehuld in een machtig pluviaal van goudbrokaat, dat gesloten wordt met een ovalen gesp waarop een niet te duiden figuur geschilderd is. Op die mantel zijn mooi uitgewerkte, gestileerde granaatappels geborduurd. Granaatappels, veelvuldig gebruikt op stoffen, geven aan dat hij met een positieve boodschap van liefde komt⁸³. Op de randen ontwaart men figuren onder een gotisch baldakijntje. Eerst een voorstelling van St.- Laurentius met het rooster. Hij is de diaken die bekend staat om zijn goede werken en is tevens een pestheilige. Hij stierf de marteldood omdat hij bezittingen van de kerk uitdeelde aan de armen. Op de linkerschouder van de engel is op zijn mantel nog een heilige weergegeven, die als tegenpool van Laurentius, St.-Stefanus zou kunnen zijn. Het beeld is niet scherp maar deze heilige hier heeft toch een steen op zijn hoofd en in zijn hand omdat hij de eerste martelaar was die gestenigd werd. De volgende figuur is een bisschop met mijter en staf alsook met een boek onder de arm. St.- Laurentius was de patroonheilige van Voghera, samen met Rochus en St.-Bovo, als pelgrim gestorven in Voghera. We kunnen niet met zekerheid bevestigen dat het hier wel degelijk om St.-Bovo gaat.

Aan het gelaat van de engel is te zien dat hij met een ernstige boodschap komt. De engel meldt Rochus, nog steeds verwaarloosd en met donker haar, dat hij genezen is. Rochus schrikt duidelijk en kijkt vragend omhoog. We zien hoe het windsel van zijn knie valt, er geen wonde meer te zien is en hoe hij weer zijn dik gebedssnoer draagt. Hij zit tussen weelderig groen, voor zijn zelfgemaakte hut van stokken. De vogeltjes fluiten op het dak. Alles krijgt hier een meer optimistische invulling.

Hier kan men nogmaals de kunde bewonderen van een artiest die de tafereeltjes wonderlijk aan mekaar weet te rijgen met onopvallende bindmiddelen, zodat het geheel een mooie eenheid vormt. Deze prachtige engel wordt eveneens gebruikt als scheidingslijn tussen de taferelen. Tussen boom en engel vonden de restaurateurs van KIKIRPA een mooie vogel die door overschilderingen weggevallen was.

PANEEL 11

Voorzijde: ROCHUS WORDT GEVANGEN GENOMEN



“In wat maniere Sinte Rochus tot sinen lande ghereist is ende ghevanghen wort ende ghekerkert vyf jaer daer in durende. Als sinte Rochus weder soude keren tot sinen lande so is hy gecomen tot een plaetse in Lombardien gheheten Angleria anden lande van almaengen waer die heer van dier lande oorloch hadde tegheneenen anderen heer ende aldaer wert sinte Rochus gevanghen...”

Op de terugweg naar Montpellier, reist Rochus door Angleria (huidige Angera, Noord-Italië) gelegen in Lombardije. Daar woedt een hevige oorlog, wat suggestief in de verf wordt gezet. Hij wordt gevangen genomen op verdenking van spionage. Rochus draagt zijn kralen, heeft nog donkere haren maar vertoont weer het frêle gezichtje.

Helemaal boven zien we een leger van ruiters met lansen gewapend, vervaarlijk afkomen. Een kasteel staat in brand. Tussen het leger en de dorpswoningen lopen twee lelijke ruige honden rond om de ramptoestand kracht bij te zetten. Om de afstand te vergroten tussen het leger en de wachters met de gevangen Rochus in hun midden, heeft de schilder er wat huisjes tussen

⁸³ DE CLEENE M., eds. Davidsfonds Leuven, 2008, p. 108: “De kerkvaders zagen in de granaatappel een symbool van de kerk. Hij herbergt de liefdevolle schoonheid van de volmaakte christen.”

gezet. Het drietal daalt de berg af. Ze stappen voorbij een grijze ruïne van een kasteel, dat een deel uitmaakt van de gevangenis, waar ze hem naartoe brengen. Een man zit al achter de tralies.

De gevangenis ziet er ook niet meer zo fris uit: boven de poort met hangtoren staat beeldje met een leeg schild in een nisje. Groene takken groeien overal door. Tegen de zijwanden van deze burcht – ook in wazig-roze steen – hangen boeien, ketting en slot, stenen gewichten enz. In de poort verschijnt de gevangenisbewaker in zwart kleed met hoed en puntbaardje. Met een grote sleutel in de hand neemt hij de gevangene over van twee wachters. De linkse wachter in donkere kledij, met roze lint rond het hoofd en modieuze strik rond het been, grijpt Rochus in de rug vast bij zijn mantel. De rechtse, in mooie gele kledij en pluim op de hoed en hellebaard in de hand, houdt Rochus bij de arm. Ze zien er beide wat speciaal uit met een klein maniëristisch trekje. Volgens Karl Schnaase droegen de wachters in Antwerpen in die tijd zo een geel uniform, zoals de Waalse Garde⁸⁴; volgens de opzoekingen van Luce Moelans heeft de heer Schnaase het niet bij het rechte eind en is het een fantasie-uniform⁸⁵. Maar meer dan waarschijnlijk zijn het ‘Landsknechten’, zoals Dürer en Lucas Van Leyden ze voor het eerst in de zuidelijke Nederlanden grafisch voorstelden. Zij vervulden niet alleen militaire taken, maar ook alles wat nu een politie doet. Hier hebben ze de typische kledij aan die zo beschreven wordt⁸⁶. Rechtsonder brengt Goddaert Rochus, die achter de tralies zit, brood en drank, de kruik staat op een bankje en een hond snuffelt aan de mand. Achter de bewakers zien we de wielen van een kanon of wagen, terwijl de gedemonteerde stukken vooraan liggen. De hond staat er stilletjes bij.

Geen enkel renaissance-kenmerk is te zien voor het tafereeltje binnen in de gevangenis. Dit is de eerste en enige keer dat de schilder zijn eigen wetmatigheid doorbreekt.

Helemaal boven, in het grijze gebouw berijdt een man een draak. Het is wat klein en duister uitgevoerd, we kunnen er niet zeker van zijn. Maar de draakjes komen op de panelen zeer dikwijls voor: onheil!

Twee echt ruige honden lopen vóór het strijdtoneel, ruig en gevlekt, mager en ongezond: we zijn geneigd te denken dat de schilder, die in zijn voorstellingen zoveel dieren ten tonele brengt, ook hier iets wil zeggen en de hond brengt als “onverbeterlijke zondaar”, zoals dikwijls in de bijbel gebeurde⁸⁷. Daartegenover staat onderaan eerder een troeteldier dat trouw meekomt om aan Rochus, samen met zijn vriend ‘vast in het geloof’, brood te geven⁸⁸.

⁸⁴ DE COO J., in Jaarboek KMSKA, 1979, p.84.

⁸⁵ MOELANS L., Leuven, 2011/2012, p. 10: “Echter deze ‘Gardes Wallonnes’ wordt pas opgericht door Karel V in 1537 (nt.55), wat de aanwezigheid van hun ‘karakteristiekkostuum’ in dit schilderij uit 1517, onmogelijk maakt. Sterker nog, vóór het einde van de 17^{de} eeuw was er nog geen sprake van een eenvormig militair uniform in de Lage Landen (nt. 56). Het wetenschappelijk onderzoek naar het militaire kostuum staat nog in de kinderschoenen (nt. 57), maar Schnaase lijkt het over dit aspect niet bij het rechte eind te hebben. De Antwerpse schilder kan zich alsnog geïnspireerd hebben op een bestaand militair kostuum (maar dit lijkt moeilijk te achterhalen), of een afbeelding van een andere kunstenaar. Anderzijds kan hij eenvoudigweg zijn fantasie gebruikt hebben om dit praaluniform uit te denken.”

⁸⁶ VAN DER COLLEN P. & LAMMERTSE F., ttst.cat., Rotterdam, 2015, pp. 118-119

⁸⁷ DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER J.-P., Gent, 2012, p. 370: “Tijdens de Middeleeuwen hing men honden op naast bepaalde misdadigers, om hun straf symbolisch aan te scherpen. Dit gebeurde zowel met Joden, voor wie een hond onrein was, als met edelen die hun vredesafspraken verbroken hadden.

⁸⁸ Zie paneel vijf.

PANEEL 12

Voorzijde: ROCHUS STERFT IN DE GEVANGENIS

Achterzijde: H. JACOBUS DE MEERDERE (grisaille)



“Vande miraculen die inder kercker gheschieden daer hi in lach....ende als hi syn biechte ghesproken hadde so heeft hi ootmoedelick die benedictie vanden priester ghenomen en seer gebeten dat men hem drie daghen lanc soude laten wesen in enichkeit contemplerende”

Plots staan we hier voor een totaal andere gevangenis: het is weer volop de renaissancestijl zoals de schilder meestal doet voor de tafereeltjes die zich in de huizen afspelen.

Op dit paneel staat enorm veel te lezen.

Via twee getraliede portieken zien we binnen in de gevangenis. Geknield, met zware ketting om de enkels, spreekt Rochus zijn biecht

bij een kloosterling in wit rochet, kovel over het hoofd en doek voor de mond. De tafel is gedekt met een wit tafelkleed, met daarop een ciborie en een chrismatorium. Boven op het eerste balkon verschijnt een witte engel aan Rochus, voor zijn cel met traliwerk. Volgens de legende, doet hij een laatste wens: hij vraagt dat alle Christenen die in de naam van Jezus 'bevrijding' vragen van de pest, dit ook zouden bekomen.

De tronies van de mensen op het hoogste balkon lijken de duistere sfeer van de gevangenis weer te geven en steken in schril contrast af tegen de witte blonde etherische engel. Links boven de getraliede venster slikt een monsterlijke vis met opengesperde muil een kleinere vis op. In de eerste tondo zien we een man de muil van een leeuw open trekken, in de tweede zitten 3 gevangenen aan de voeten met kettingen geboid.

Op de andere balkonnetjes lopen mensen heen en weer. Door het tweede portiek beneden zien we Rochus op zijn doodsbed: ook volgens de legende was de kamer gevuld met hel licht en zou een tafeltje met gouden letters gevonden zijn, waarop geschreven stond dat al wie tot Rochus zou bidden, verlost zou worden van de pest. We zien hoe de engelen dit tafeltje dragen. Rochus heeft lichte baardgroei, en op zijn sterfbed heeft hij weer blond haar. De schilder lette op alles.

In het rechtervlak onderaan, klingelt een man in wit gewaad en donkere muts met het belletje van de berechting. Hij staat nogal opvallend vooraan, alsof het een portret is. Achter hem twee heerschappen, de eerste heeft twee sleutels vast en de andere kijkt verschrikt naar binnen. Deze sleutels kunnen nogal vreemd overkomen: zoals ook St.-Adrianus wordt Rochus soms met twee sleutels afgebeeld. Dit is een allusie op hun verblijf in de gevangenis. Ze zijn beide patroonheiligen geworden van de gevangenisbewakers.

Achteraan rechts begeleidt een massa volk de rouwstoet, met wimpels en kruis. De schilder gebruikt de roze muurtjes om de tafereeltjes van elkaar te scheiden. De rouwstoet trekt door de roze poort naar de stad. Vele acolieten trekken met de kist naar kerk, waarvan de toren veel weg heeft van de O.-L.-Vrouwentoren, maar waar toch betwisting over bestaat. Het bovenste deel is te doorzichtig en er zijn te veel pinakels. De forse onderbouw eindigt duidelijk op een balkon, zoals die toren echt wel is. Hij geeft een gedrongen weergave te zien van de zo slanke spits. Jozef De Coo wil er de in aanbouw zijnde toren van St.-Jacob in zien, een toekomstvisioen, daar in 1517 die kerk nog niet afgewerkt was. (meer hierover in het hoofdstuk: Wie is Hendrick van Wueluwe?). We missen wel het torenuurwerk dat er zich vanaf midden 15^{de} eeuw op bevond.

Op de middelste zuil staat het jaartal 1517 terug: dit zou er kunnen op wijzen dat de schilder het werk voltooid heeft op 1 jaar tijd ⁸⁹, zo denkt Floris Prims. Anderzijds kan het ook zijn dat hij de twee panelen schilderde in 1517; een schilder, of het atelier, schildert niet alle stukken in juiste volgorde. Op de voet van de zuil geschilderd rolwerk en ijzerbeslag.

Het gebouw heeft vooraan drie beelden, waarvan twee in een nis. De naakte vrouw die op de hoorn blaast kan twee betekenissen hebben: ze kan de nakende dood van Rochus aankondigen, ofwel is het een pelgrimshoorn die een pelgrim bij had om zich te melden⁹⁰.

De middelste vrouw lijkt op een zuiltje te steunen: symbool voor sterkte aan de mensen die Rochus aanroepen. De naakte vrouw met vis is nog een mysterie.

In de eerste tondo trekt Samson de muil van de leeuw open. Dit duidt op overwinning over dood en duivel. Het verhaal van Samson die een leeuw verscheurt⁹¹, is één van de heldendaden die Samson in de bijbel verricht en die voortleven in het geheugen van het volk. Voor de middeleeuwse kerk wordt dit een voorafbeelding van het gevecht van Christus tegen de dood en de duivel. In de volgende tondo zitten 3 gevangenen geketend. De betekenis is duidelijk!

De zuilen worden bovenaan versierd met een soort vazen, gevormd door bladeren. Op de eerste verdieping, in één van de zwikken, zien we nog een vis met opengesperde muil, alsof hij de engel wilt aanvallen en verdrijven.

Sluiten we nu de deurtjes en praten we even over de GRISAILLES.

De figuren van de grisailles zijn allemaal geschilderd in een mooie tondo: vlakke rand en halve bol waarin de heilige plaats neemt. Deze cirkels zijn omgeven door drukke krulmotieven en gestileerd gebladerte zoals ajourwerk, op een wijnrode achtergrond. Dit gestileerd gebladerte is met een ponsief aangebracht: de gaatjes ervan zijn bij de restauratie teruggevonden ⁹². Dergelijke motieven vinden we terug in de verluchting van manuscripten, zoals bv. In het Brevarium Mayer van den Bergh ⁹³.

Door de sterke schaduwwerking, die de schilder hier toch meer beheerst dan aan de voorkant, lijken het werkelijk stenen beelden te zijn. Soms is er een sterk trompe l'oeil-effect. De stok van Rochus, in de eerste tondo, steekt buiten de cirkel uit; een voet van St.- Adrianus of een poot van de leeuw komen over de rand.

Floris Prims heeft zich vragen gesteld over de aanwezigheid van bepaalde heiligen. Hij meende dat de heiligen, buiten Rochus, Maria en St.- Jacobus, de namen waren van de donateurs van de stukken. Maar deze heiligen zijn allen pestheiligen en hebben wel degelijk te maken met armen en ziekenzorg. Ook Jozef De Coo zag Hiëronymus en Genoveva niet zitten en zag er voornamen in van leden van de broederschap⁹⁴.

⁸⁹ PRIMIS F., *De Rochusschilderijen*., Antwerpen, 1933, a, p. 22,

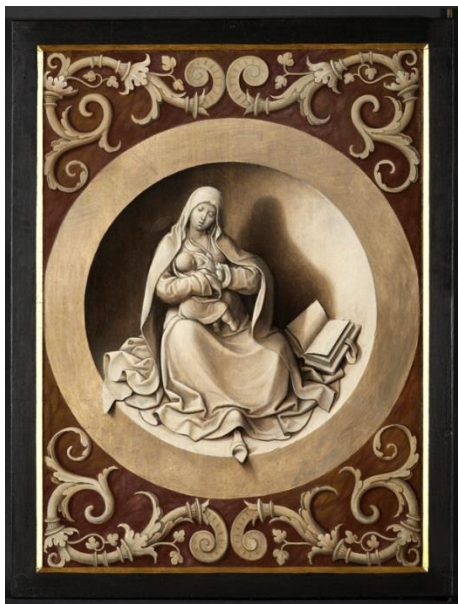
⁹⁰ KOLDEWEIJ J., Arnhem, 1977, p. 74,

⁹¹ CALVOCORESSI P., eds. Viking-London, 1987/1995, p.214: "*Het leven van Simson werd bepaald door het conflict tussen Israël en de Filistijnen. Simson zag en begeerde een vrouw uit de Filistijnse stad Timna. Op weg naar haar kwam hij een jonge leeuw tegen die hij met blote hand doodde.*"- DE CAPOA CH., 2005, p. 257: "*Simson wenste een Filistijns meisje te huwen. Toen hij met zijn ouders op weg was naar Timna ...kwam een jonge leeuw brullend op Simson af. Maar de geest van de Heer kwam over Simson en met zijn blote handen verscheurde hij de leeuw alsof het een geitenbokje was.*"

⁹² Mondeling mededeling van KIKIRPA

⁹³ DEKEYZER B., Gent/Amsterdam, 2004,p. 53

⁹⁴ DE COO J., in *jb.*, KMSKA 1979, p.95



Laat ons deze heiligen van naderbij bekijken:

Het is alsof de 4 kleine panelen aan de zijkanten werden afgesneden, maar dit is niet gebeurd want het ajourwerk klopt. De tondo's zijn even groot, dus bedoeld om onder mekaar geplaatst te worden.

ROCHUS



Achterzijde van: De geboorte van Rochus.

Vermits het retabel over het leven van deze heilige gaat is het normaal dat hij ook hier een plaatsje vindt. Hij zit mooi in de tondo met de hond. Zijn lichaam kromt mee met de tondo en zijn pelgrimstok steekt een weinig naar buiten. Het uiterlijk van deze Rochus komt niet volledig overeen met de voorstelling van Rochus op de voorkant. De attributen blijven: pelgrimsstaf aan de rechterarm, tas en hond met mooie halsband en broodje in de muil. Maar de muts van Rochus is helemaal niet te vergelijken met de hoed die elders op zijn rug hangt. Met het kleine ringbaardje ziet hij er iets ouder uit. De laarzen zijn identiek en de tekening van de handen lijkt wel van dezelfde schilder te zijn.

ST.-HIËRONYMUS



Achterzijde van: Rochus bij het ziekbed van de kardinaal.

Hiëronymus zit op een kleine troon in zijn werkkamer. Naast hem zijn onafscheidelijke leeuw en op zijn knie ligt een open boek, waarin hij met een schrijfstok bezig is. Aan de rechterzijde hangt het kruisbeeld.

Hiëronymus van Bethlehem, kerkvader, werd geboren rond 347 in Dalmatië; hij studeerde in Rome en vertrok naar het Heilig Land. Hij kende Grieks en Hebreeuws en trok zich als kluizenaar terug in Antiochië. Deze kerkvader is de schrijver van 'De Vulgaat', vertaling van de bijbel uit het Hebreeuws naar het Latijn. In de middeleeuwen wordt hij steeds als kardinaal in rood gewaad met hoed afgebeeld. Deze man haalde de woede van andere geleerden over zich heen, door toen reeds een traktaat

te schrijven over de maagdelijkheid van Maria; hij week uit naar Bethlehem. Daar verzamelde hij een groepje rijke vrouwen rondom zich, zoals de St.- Marcella en Paula en maande hen aan hun bezittingen weg te schenken aan de armen en zich aan de verzorging van de zieken te wijden.

De leeuw vinden we steeds in zijn omgeving terug, omdat hij dit dier verlostte van een nagel in zijn poot en de leeuw hem sindsdien volgde.

Hij wordt aangeroepen tegen oogziekten ⁹⁵, daar hij zelf maar 1 oog had. Hiëronymus schreef ook het leven van onze volgende heilige: Adrianus

⁹⁵ CLAES J. en A., & VINCKE K., Leuven, 2005, p. 174



Deze heilige wordt meestal afgebeeld in Romeinse wapenuitrusting: hij was een Romeins officier en gevangenisbewaker onder keizer Galerius ⁹⁶. Hij maakte kennis met de Christenen die hij moest bewaken en onder de indruk van hun geloof en standvastigheid, bekeerde hij zich. Hij onderging ca. 304 de marteldood. Hamer en aambeeld werden gebruikt om de beide benen van de heilige te verbrijzelen. Met het zwaard of de bijl werden zijn handen en voeten afgeslagen. Daarom wordt hij zoals hier, steeds voorgesteld met hamer en aambeeld, zwaard of bijl en leeuw als teken van moed, soms nog met sleutels (gevangenisbewaker). Nu en dan wordt hij afgebeeld met een afgehouden hand en een raaf die zijn lichaam beschermde. De schilder heeft hem in alle geval van een mooie helm

voorzien. Onder zijn mantel draagt hij een harnas en ook zijn been is gehuld in een metalen beenbescherming.

Daar hij eerst lange tijd in de gevangenis verbleef, zoals Rochus (die soms ook met twee sleutels wordt afgebeeld) wordt hij beschouwd als de patroonheilige van de gevangenisbewaarders.

Sinds de 14^{de} eeuw wordt hij ook aangeroepen tegen de pest: de stad Lissabon werd na zijn voorspraak te hebben afgesmeekt, verlost van deze vreselijke ziekte.

In Godveerdigem (Oost-Vlaanderen, deelgemeente van Zottegem) is hij één van de meest aangeroepen pestheiligen.

Op aanraden van Robrecht I de Fries en de Heer van Boelare verhuisden de Benedictijnen hun abdij van Dikkelvenne (Oost-Vlaanderen, deelgemeente Gavere) naar Geraardsbergen. Daar werd ze 'Sint-Pietersabdij' genoemd tot 1175. Dat jaar werden de relieken van de heilige vanuit Rome naar hier overgebracht: vanaf nu werd het 'de Sint-Adrianusabdij'. Als beschermheilige tegen de pest gaf hij zulk een uitstraling aan de stad, dat deze weldra 'Adrianopolis' werd genoemd. Mirakels werden toegeschreven aan zijn verering, die zich van hieruit over Vlaanderen en Nederland verspreidde. Op een oud bidprentje vinden we een mooie tekst: "O, Godes vorst, Sint Adriaene – Besorcht ons in dit dal van traene – Gods liefde die in 't herte brand – En in de deught een vast verband – 'k Kom met gebeden tot U daelen – Van pest, petitsen, zweren, qualen – 'k Hoop dat Gij ons bevrijden sult – Door ons betrouwende gedult ⁹⁷.

⁹⁶ ID., p. 196

⁹⁷ ID., p. 196

ST.- GENOVEVA

Achterzijde van: *Rochus trekt naar het woud waar een hond hem brood brengt.*



Of moet het 'Goedele' zijn, zoals soms beweerd wordt?

We zien hier een heilige met een mooi kapje op en een sierlijk lang kleed. In haar linkerhand draagt ze een zeer lange kaars, die op de juiste plaats in de cirkel is aangebracht (gulden snede?). Op haar schoot ligt een open boek, dat ze met de rechterhand tegenhoudt. Een engel steekt de kaars aan, terwijl de duivel, met blaasbalg onder de arm, zich in eigen arm bijt van wanhoop.

Genoveva en Goedele worden met bijna identieke attributen voorgesteld. Toch zijn er lichte verschillen.

Als we over Goedele spreken, dan hebben we het over een Brusselse heilige die gewoonlijk wordt afgebeeld met een lantaarn, een duiveltje en een boek. Bij haar nachtelijke tocht naar de kerk werd de kaars van de lantaarn met een blaasbalg uitgeblazen door de duivel. Na een gebedje begon die weer te branden. Uitzonderlijk steekt een engeltje de lantaarn weer aan. Het hemelse licht is niet te doven. Soms heeft ze een wijwatervat bij. Ze treedt in het klooster. Ze wordt soms als boetelinge voorgesteld en draagt nonnenkleren.

Genoveva van Parijs werd als boerendochter geboren in 422. Ze gaat naar Parijs, treedt in het klooster en wordt soms eveneens als kloosterlinge afgebeeld, maar meestal als herderin of in burgerkleren, zoals het hier het geval is. Wanneer zij op stap gaat naar de kerk heeft ze een kaars bij, die eveneens door de duivel met een blaasbalg wordt uitgeblazen. De engel is hier prominent aanwezig.

Zij is de patrones van de pestlijders geworden, omdat zij in Parijs bij het uitbreken van de pest een einde maakte aan de ziekte, na smeekbeden van de stedelingen.

Op sommige plaatsen is Genoveva van Parijs de belangrijkste pestheilige. Niet alleen in Frankrijk maar ook in Limburg⁹⁸.

MARIA



Achterzijde van: *Rochus zegent en geneest de dieren in het bos.*

Zij wordt zeer mooi afgebeeld in devote houding, zittend voor een open boek met het zogende Kindje in de armen. Ze neemt de tepel tussen pink en ringvinger en zit in gemakkelijke houding, benen wat gespreid. Een brede mantel met vele plooien waaiert over haar voeten heen; een schoentje glijd uit de tondo en hang wat over de rand. Maria is altijd al de Beschermvrouwe en Middelaars geweest van armen, zieken en verdrukten.

In hetzelfde Godveerdegem, werd ze als O.-L.-Vrouw van de Pest aangeroepen.

⁹⁸ ID., p.198, 267

ST.- JACOBUS DE MEERDERE



Achterzijde van: *Rochus sterft in de gevangenis.*

Onze patroonheilige van de kerk mag hier niet ontbreken: hij is de pelgrim bij uitstek en een aanwijzing dat het retabel wel degelijk iets te maken heeft met de St.-Jacobskerk.

Hier heeft de schilder zich overtroffen. Het is een prachtige Jacob geworden: hij draagt een reistas en leest in een boek. De pelgrimsstaf steekt mooi buiten de cirkel en op de muts is een schelp bevestigd. Geen hoed maar een muts! Deze muts vinden we identiek terug in het Breviarium Mayer van den Bergh, fol. 489 v., met insigne in het midden⁹⁹. Helaas werd de kalebas vergeten.

Een deel van de schaduw van zijn pelgrimstok bevindt zich op de rand van de cirkel, de rest van de schaduw is meesterlijk in de schelp omgebogen; de riem van zijn tas is in lusvorm weergegeven.

In het duistere gedeelte van de cirkel hangt een opvallend gebedssnoer aan de muur: 10 bolletjes en een schelp van de Compostella-bedevaarders onderaan. Het geeft aan het geheel een bijzondere dimensie geeft. Het licht scheert over het gebedssnoer heen. De schelp vervangt de gebruikelijke gebedsnoot of reukbal, waarin zich kruiden bevonden tegen kwalijke geuren¹⁰⁰.

VERWIJZINGEN EN ENKELE EIGENAARDIGHEDEN

Bestuderen we grondig de panelen, vallen gelijkenissen op met veel bekende schilders uit de 15^{de} eeuw:

Hugo Van de Goes, Rogier Van de Weyden, Gerard David, J. Patinir, Jeroen Bosch en Quinten Matsijs. Het zou ons echter te ver leiden binnen het betoog van dit gidsboekje om alle details te vergelijken. De schilder is een kind van zijn tijd en telde menig collega-schilders onder zijn vrienden.

We verwezen voor paneel twee ('Rochus geeft zijn vermogen aan de armen') reeds naar de typische tekening en houdingen van Jeroen Bosch. Zo is het voor paneel negen ('Rochus zegent in Piacenza de dieren') eveneens duidelijk dat hij werken van Patinir gezien heeft, en Gerard David. Deze schilder eindigt aan de rand van het schilderij met afgesneden engelenvleugels, om meer ruimte te scheppen of om te laten zien dat de scene verder doorloopt, voorbij de kader¹⁰¹. Zo doet de schilder van de panelen ook: men ziet een oor, een snuitje ...zodat de indruk ontstaat dat men ooit stukken van het paneel heeft afgesneden, zoals Christine Aschenheim ooit schreef, maar helemaal onjuist is omdat op keerzijde het ajourwerk volledig past en afgewerkt is binnen de kader.

Maar de schilders van de Neder-Rijn zijn veel prominenter aanwezig. De invloed is zelfs zo groot dat de schilder van de panelen heel waarschijnlijk bij hen in de leer is gegaan: de fijne vrouwengezichten met geloken ogen en gracieuze gebaren doen denken aan Derick Baegert. Deze schilder werd geboren te Wesel rond 1440 en stierf ca. 1515. Hij runde een druk atelier samen met zijn zoon Jan en neef Jan Joest Van Kalkar.

⁹⁹ DEKEYZER B, Gent/Amsterdam, 2004, p. 53

¹⁰⁰ TENTOONST. CAT. Museum Sterckshof, 1985, p. 18

¹⁰¹ Bvb., GERARD DAVID, '*Virgo inter Virgines*', 1509, voor het Karmelietenklooster in Brugge, nu in Musée de Beaux Arts, Rouen.

Deze laatste is ook geboortig van Wesel of Kalkar, Rijnland-Westfalen, rond 1450/60, en stierf te Haarlem in 1519. Hij was de zoon van Heinrich Joest en Katharina Baegert. Hij werkte voor klanten in Keulen en vertrok naar Italië. Teruggekomen, vestigde hij zich te Haarlem. Hij had beroemde leerlingen zoals Bartel Bruyn en Joos Van Cleve, die de Madonna met de Peer schilderde, welke de Meester van Frankfurt inspireerde voor zijn '*H. Maagd met Kind aan de borst, en een peer aanbiedend*'¹⁰². Jan Joest¹⁰³ wordt vergeleken met Gerard David en Hans Memling, heeft kennis van J. Bosch en de Italiaanse renaissance. Hij maakt gebruik van ruïne-architectuur en borstelt elegante personen maar is nooit extravagant. Hier zitten we midden in onze panelen, die ooit ook toegeschreven werden aan Memling.

Is de schilder in Italië geweest? De Engelenburcht (pan. 4) en het Vaticaan (pan. 5) doen het geloven, maar prenten deden hier de ronde en die kunnen evenzeer een bron van informatie geweest zijn.

De roze muurtjes vallen overal op. Ze lopen als een rode draad door het geheel. Ze zijn telkens aanwezig in de ruïnes; soms worden hele kastelen met roze muren omgeven of sluiten ze een tafereeltje af. Ze zijn nooit zeer duidelijk geschilderd, soms lijken ze één roze vlek. Eénmaal kwamen we hetzelfde verschijnsel tegen op een schilderij van de Meester van Frankfurt¹⁰⁴. De aanwezigheid van de O.-L.-Vrouwetoren op het laatste paneel zorgt dikwijls voor discussie. Het bovenste deel is te zwaar en te log en wat te doorzichtig. De pinakels staan te ver uiteen. De forse onderbouw eindigt duidelijk op een balkon, zoals die toren echt wel is. Tot daar lijkt hij niet op de toren van St.-Jacob, die sommigen er willen in zien als toekomstvisioen van de schilder, daar in 1517 die kerk nog niet afgewerkt was. (zie verder in het hoofdstuk 'Wie is Hendrick van Wueluwe')

Door de twee vliegen op paneel vijf ('Rochus wordt door de paus ontvangen') te ontdekken, werden we wakker geschud. Kon dit **de** link zijn naar de Meester van Frankfurt? Al is hij niet de schilder van de panelen, deze ontdekking bleek toch een echt spoor te zijn in de speurtocht naar de auteur van deze panelen, wat in volgend hoofdstuk zal aan bod komen.

BESLUIT

We kunnen er niet te buiten: als we kijken naar heel het verhaal valt de manier van werken van de schilder onmiddellijk op: veel gotische elementen en personages, meestal gehuld in sobere kledij, zonder excessen of eigenaardigheden. Architectonisch wisselen middeleeuwse kastelen en renaissance gebouwen met gotisch maaswerk en balkons elkaar af. We zien grotesken, draakjes en runderhoofden. Overal ontdekken we putti, piëdestallen en zuiltjes, baldakijnen en guirlandes, torens zoals in Toscane met campaniles en tondo's met in klein reliëf zowel Bijbelse als mythologische taferelen. Er zijn nog geen Griekse zuilen of kapitelen te bespeuren: het verhaal speelt zich af in een architectuur die nog geen weet had van de nieuwe bouwkundige regels, die men bij ons, in de Nederlanden, pas later zal ontdekken.

Bij taferelen die zich buiten of in volle natuur afspelen, staan er alleen middeleeuwse gebouwen, vaak in ruïne; de binnenkamertjes zijn wel renaissancistisch ingevuld.

¹⁰² DE COO J., 1978, p. 93

¹⁰³ FRIEDLÄNDER M.J., vol.VII, a, 1924, p.54-57

¹⁰⁴ Zie bv. Meester van Frankfurt, '*Geboorte van Christus met engel in aanbidding*' ca. 1501, olie op eik, in SZEPMÜVESZETI MUSEUM, Budapest, 2003

Misschien is er hier meer dan één man aan het werk, maar we kunnen nu al stellen dat de geest van het verhaal wel degelijk uit het brein van één persoonlijkheid komt omdat de tekening op de ondergrond op alle panelen geschetst werd door dezelfde man ¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Mondelinge mededeling KIKIRPA

WIE BRACHT DIT LEVEN VAN ROCHUS IN BEELD

VROEGERE TOESCHRIJVINGEN

In de archieven van de Sint.-Jacobskerk kan er geen bestelling of opdracht voor het schilderen van een altaarstuk in de kapel van de broederschap van Rochus gevonden worden. Het is geweten dat veel archiefstukken in 1566, tijdens de Beeldenstorm vernietigd werden. De allereerste, voor zover we dit in de nog bestaande archieven hebben kunnen nagaan, die de panelen opmerkt in de St.-Jacobskerk is de kunstschilder Jacob De Wit ¹⁰⁶. Geboren in 1695 te Amsterdam en aldaar overleden in 1754, komt hij op 13-jarige leeftijd studeren aan de Antwerpse academie. De man reist veel en maakt notities. Wanneer hij in het begin van de 18^{de} eeuw de St.-Jacobskerk te Antwerpen bezoekt, observeert hij de panelen en schrijft in zijn boekje van ca. 1748, dit ene zinnetje: *“Eenige klyne stuckjes door een seer ouden Meester geschildert”* ¹⁰⁷. Toen vormden ze geen altaar, want in 1658 werd er in de Rochuskapel een nieuw barok portiek-altaar opgetrokken, met het schilderij *‘Rochus door een engel genezen’* door Erasmus Quellinus de Jonge geschilderd ¹⁰⁸. Een vijftigtal jaren later ziet Jacob de Wit de twaalf panelen met het leven van Rochus daar, in dezelfde kapel, hangen. Hij leert ons niets méér: tegen welke muur, in welke vorm, wie heeft ze geschilderd? Ze zijn anoniem. Jozef De Coo brengt ze terug onder de aandacht en haalt verwijzingen van onderzoekers aan naar Jan Gossaert, Hans Memling en Van Coninxloo ¹⁰⁹. Theodoor Van Lerijs, de archivaris van de kerk, sprak alleen over ‘een onbekend Meester’ ¹¹⁰. De panelen werden in 1850-1851 gerestaureerd door Antoine Maillard. Deze maakt geen gewag van een naam. De moeilijkheden beginnen na de dood van Th. Van Lerijs in 1880!

DE VALSE HANDTEKENING

L. Kintsschots ¹¹¹ bezoekt in 1885 de kerk. Ook de leden van het bestuur van de ‘gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc’, bezoeken de kerk in 1892. Zij allen spreken plots van ‘Aldegrevier’ als mogelijke kunstenaar.

Toen zag men op de eerste zuil van het eerste paneel met de geboorte van Rochus, inderdaad ‘ALDEG’ geschreven staan.

Deze naam verwijst naar Heinrich Aldegrevier, geboren Trippenmeker (°1502 - † 1555). Deze man was vooral koperbewerker en goudsmid. Maar in 1517 was Aldegrevier maar 15 jaar; bovendien ondertekende hij zijn schilderijen met het monogram A.T. ¹¹²

Ook Charlotte Aschenheim ziet de handtekening en zegt *“Diese Inschrift ist neu.”* De restaurateur F. Bender kon de letters met de natte vinger uitwissen. Charlotte Aschenheim denkt aan een schilder uit de omgeving van Barend Van Orley: de bedelaarsgroep op het tweede paneel in de St.-Jacobskerk en de groep op het linkse paneel van het retabel dat Barend Van Orley schilderde voor de aalmoezenierskapel in de O.-L.-Vrouwekerk te Antwerpen, vertonen enige gelijkenis. Op beide taferelen staan gelijkaardige renaissancistische gebouwen.

¹⁰⁶ DE COO J., Das Rochus-Retabel von 1517 in Antwerpen, in *‘Westfalen’*, 55, Band 1977, 1-2, Antwerpen, p. 112, nt. 7: DE WIT J., De kerken van Antwerpen, hertuitg. J.de Bosschere, Antwerpen-Den Haag, 1910, p. 42.

¹⁰⁷ MÜLLER J., eds. Brepols-R. 2000/231, p. 110 & voeten. 42, DE BOSSCHERE J., Antwerpen-Den Haag, 1910, p. 42.

¹⁰⁸ ID., p. 104

¹⁰⁹ DE COO J., Jb. KMSKA, 1979, p. 82-87

¹¹⁰ VAN LERIJS TH., Borgerhout-Antwerpen, 1855, p. 68.

¹¹¹ KINTSCHOTS L., Brugge, 1885, p.168

¹¹² THIEME-BECKER U., *Aldegrevier Biographie*, in *Algemeines Lexicon der bildenden Künstler*, dl. I, 1907, p. 240-243

Omwillen van andere stijlkenmerken, zoals de sterk ontwikkelde anatomie en het perspectief op het werk van Barend, schuift ze vader Valentijn Van Orley naar voor: “...ist eine nützliche hypothese”¹¹³.

Vader Valentijn Van Orley en zoon Everaert (of Evert, broer van Barend), van wie geen werken bekend zijn, maar die rond 1512-1517 wel enkele jaren te Antwerpen vertoefden, worden in de kunstliteratuur om beurten vernoemd als mogelijke schilders van de panelen.

Jozef De Coe houdt het bij Everaert, want hij is ervan overtuigd dat het St.-Jozefretabel dat zich bevindt in het Broodhuis te Brussel, van Valentijn is. Hij wijst de Rochusschilderijen toe aan Everaert omdat ze met het Jozef-retabel niet te vergelijken zijn¹¹⁴. Hij laat zijn fantasie werken in verregaande veronderstellingen: De bestelling voor het retabel zou bij de beroemde Barend terecht gekomen zijn, deze zou, overstelpt door het vele werk te Brussel, de opdracht doorgeschoven hebben naar zijn jongere broer Evert, die er dan het meesterschap van de gilde mee zou behalen in 1517. Dan gaat De Coe werkelijk zeer ver: “De broers zullen ORLEY signeren + EVERT. De letters ‘ORLEY’ sletten met de tijd en door overschilderingen weg, ‘EVER’, bleef staan. De vervalser van na 1880 zal er ter goeder trouw ALDEG voor zetten”¹¹⁵. Dan moeten uiteindelijk die letters ‘EVER’ ook snel weggesletten zijn!! Hij vroeg zich niet af waar de ‘R’ van ALDEGREVER en de ‘T’ van EVERT naartoe waren, of ze er wel ooit gestaan hadden!

Daarom begonnen we naar een andere schilder te zoeken. **Dit vonden we té veel fantasie!!**

In 1943 wordt er in het boekje ‘Barend Van Orley’, uitgegeven door Charles Dessart, voor de Société Royale d’Archéologie de Bruxelles geschreven, ook eerst gepleit voor een lid van de familie Van Orley; doch de schrijver eindigt met er op te wijzen dat de panelen in kleuren en tekening duidelijk een Antwerps raffinement vertonen, dat men niet kan hebben als men geen Antwerpenaar is of niet zeer lang in Antwerpen gewoond heeft. Dit is niet het geval voor de familie Van Orley die hier maar een paar jaartjes vertoefde toen Everaert hier in 1517 zijn vrijmeesterschap verkreeg.

AANLEIDING TOT NIEUW ONDERZOEK: VLIEGEN!

Niemand sprak over **de 2 vliegen** op het paneel waar Rochus de paus te Rome ontmoet. Ze trekken speciaal de aandacht. Ze zijn zo intrigerend dat ze het startsein gaven tot verder onderzoek. De twee kleine vliegen gaven Matthieu Opdenacker, die in de kerk kleine werkjes uitvoerde, de inspiratie om te verwijzen naar De Meester van Frankfurt. Natuurlijk zullen we ‘De Meester van Frankfurt’ niet terugvinden in de Liggeren van de St.-Lucasgilde te Antwerpen. Met deze ‘noodnaam’ werd de schilder van 2 altaartriptieken in Frankfurt aangeduid. Ze werden besteld door opdrachtgevers uit deze stad. Het ‘*St.-Anna-altaarstuk*’, met het zelfportret van de Meester, werd geschilderd voor het klooster van de Dominicanen ca. 1504-1505; het bevindt zich nu in het Historisches Museum van Frankfurt, de 2 predella’s in de Stuttgart Staatsgalerie. Een voorstelling van een ‘*De Kruisiging*’ van ca. 1505, werd besteld door de familie Humbracht en bevindt zich nu in het Städtisches Kunstinstitut von Frankfurt¹¹⁶. De stijlkenmerken van het Humbrachttriptiek en het zelfportret van de meester op het Anna-altaarstuk zullen onderzoekers doen besluiten dat deze 2 altaarstukken gerealiseerd werden door een **Antwerpse** meester: zijn portret vinden we terug op twee werken in het KMSKA: ‘*Het Schuttersfeest*¹¹⁷’ en het ‘*Dubbelportret*¹¹⁸’. Ze hangen broederlijk te schitteren naast ‘*Het*

¹¹³ ASCHENHEIM CH., München, 1909-1910, p. 182.

¹¹⁴ DE COE J., Jaarboek KMSKA, 1979, p. 81

¹¹⁵ ID., p. 81 -104.

¹¹⁶ VANDENBROECK, cat., 1985, p. 94, p.14

¹¹⁷ APP. AFB. nr. 2

laatste Oordeel met de 7 werken van Barmhartigheid van Barend Van Orley, de zeer indrukwekkende altaartafel die oorspronkelijk opgesteld stond in de Antwerpse O.-L.-Vrouwekerk, in de kapel van de aalmoezeniers.¹¹⁹

Het *'Schuttersfeest'* zal een belangrijke rol spelen in ons onderzoek. Op het *'Dubbelportret'* staan de 2 vliegen die de Meester van Frankfurt zo beroemd maakten. Ze kruipen op de kap van de vrouw en op de rand van een bord met kriekjes. Door dit *'Dubbelportret'*, waarop de Meester van Frankfurt zichzelf schilderde en waarschijnlijk zijn echtgenote, staat het jaartal 1496, en de leeftijd van de geportretteerden: 36 en 27 jaar. In het gulden rankwerk met viooltjes versierd - een allusie op de Antwerpse rederijderskamer *'De Violieren'* - is het wapenschild van de St.-Lucasgilde te zien. Achter dit wapenschild kronkelt een banderol met het devies van de gilde: *'Wt Jonsten versaemt'*¹²⁰.

WIE IS DE MEESTER VAN FRANKFURT

We kennen hem eerst en vooral door zijn vijf zelfportretten die hij naliet, waarop we hem geleidelijk zien verouderen.

Er doken alsmaar meer schilderijen op die aan hem werden toegeschreven: we volgen de evolutie van zijn stijl, maar kunnen hem moeilijk ergens onderbrengen: noch bij de maniëristen noch bij diegenen die reeds kennis gemaakt hadden met de vernieuwingen die vanuit Italië naar hier overwaaiden. Verschillende kunsthistorici hebben zijn werken bestudeerd; ik som er hier enkelen op: M. J. Friedländer¹²¹, G. J. Hoogewerff¹²², C. P. Baudisch¹²³, J. J. Delen¹²⁴, P. Vandenbroeck¹²⁵, P. Huvenne¹²⁶.

Kort samengevat volgen hier hun bedenkingen.

Hij is afkomstig uit het Brusselse of het Gentse, draagt zowel kenmerken van de school van Van Eyck, Hugo Van der Goes, de Meester van Flémalle, Quinten Matsijs, Patinir alsook van Duitse schilders: Dürer, Schongauer en schilders van de Neder-Rijn, zoals Derick Baegert en Jan Joest van Kalkar. We weten dat hij te Antwerpen gewerkt heeft door zijn portret op *'Het Schuttersfeest'* van de Antwerpse schuttersgilde¹²⁷. Hij is lid van de St.-Lucasgilde en de Violieren want deze wapens prijken op het *'Dubbelportret'*¹²⁸. Hierdoor weten we ook dat hij geboren is in 1460. Waarschijnlijk is hij in de leer gegaan bij Jan Joest van Kalkar¹²⁹ omdat hij stijlkenmerken vertoont van deze kunstenaar. Na 1520 horen we niets meer van hem, noch van het atelier, zo blijkt uit de studie van Stephen H. Goddard¹³⁰.

Het werk van Stephen H. Goddard zal een nieuw licht werpen op de werken van de Meester van Frankfurt, diens persoonlijkheid en de werking van zijn atelier. In zijn Verhandeling *'The*

¹¹⁸ APP. AFB. nr. 3

¹¹⁹ Catalogus KMSKA, 1988, Inv. nr. 741-745, p. 275

¹²⁰ "Wt jonsten versaemt": "Uit genegenheid samen gekomen"

¹²¹ FRIEDLÄNDER M. J., Vol. VII, eds. Cassirer, Berlin, 1929, p. 105-111

¹²² HOOGEWERFF G. J., Den Haag, 1937-1947

¹²³ BAUDISCH C. P., Bonn, 1939-1940, p. 122-143

¹²⁴ DELEN A.J.J., Bruxelles, 1949, p. 47-83

¹²⁵ VANDENBROECK P., 1985, p. 94

¹²⁶ HUVENNE P., Amsterdam, 1997, p. 180

¹²⁷ KMSKA, catalog Oude Meesters, Antwerpen, 1988, p. 493, inv. nr. 529

¹²⁸ ID., p.494, inv. nr. 5096

¹²⁹ VANDENBROECK P., cat., Antwerpen, 1985, p. 94,

¹³⁰ GODDARD S.H., Brussel, 1984, nr. 38, p. 103

Master of Frankfurt and his Shop' ¹³¹ onderzoekt hij vele werken van deze schilder. Na een stilistische analyse, geeft hij een overzicht van de altaarproductie van de 16^{de} eeuw. De enorme toeloop van schilders naar Antwerpen is te verklaren door de bloeiende economie: vele buitenlandse handelaars, waaronder de Fuggers en de Welsers, bankiersfamilies uit Duitsland, vestigen zich hier. Het zijn vooral de Liggeren van de St.-Lucasgilde die ons goed informeren over de plotse toeloop van kunstenaars sinds 1453.

In het derde hoofdstuk van zijn omvangrijke werk gaat hij over tot zijn eigenlijke doel: de identificatie van de Meester van Frankfurt met Hendrick van Wueluwe. We kennen vanuit de Liggeren een uitgebreid curriculum vitae van Hendrick van Wueluwe en van de Meester van Frankfurt een enorme productie aan schilderijen. Voor hem zijn beide kunstenaars één en dezelfde persoon.

WIE IS HENDRICK VAN WUELUWE

We vinden Hendrick van Wueluwe nergens terug als leerling. We kennen in Brussel een Jan van Woluwe die begin 1378 hofminiaturist van Johanna Van Brabant is. Van hem is een tekening bewaard *'Wenceslas van Bohemen, Hertog van Brabant'*.¹³² Tot hiertoe is er geen enkele link naar deze schilder gevonden i.v.m. Hendrick van Wueluwe.

Voor de naam Henric van Woluwe of 'Wout(er)ss(one)', zijn er verschillende schrijfwijzen opgedoken in de archieven: Heyndericke, Hendricke van Woluen, Henricke van Waeluwe, Henrick van Woeluwe, wat uiteindelijk Hendrick van Wueluwe geworden is. Zijn naam wijst op de streek vanwaar zijn familie afkomstig is, nl. uit het oosten van Brussel, waar het riviertje 'de Woluwe' vloeit. Vele gemeenten in dit gebied verwijzen naar deze rivier: St.-Pieters-Woluwe, St.-Lambrechts-Woluwe, St.-Stevens-Woluwe. Al deze Brusselse randgemeenten bevinden zich dicht bij het Rood Klooster in het Zoniënwoud, waar in deze jaren Hugo Van der Goes verbleef ¹³³. Meer is er van zijn leven in het Brusselse niet geweten; Goddard veronderstelt dat Hendrick als jonge schilder, Hugo Van der Goes is gaan opzoeken in dat dichtbij gelegen Rood Klooster. Doch we menen dat het niet is omdat de familie in vroegere tijden van dit Woluwedal afkomstig is, dat de afstammelingen en Hendrick zelf, daar nog woonden! Een familie verspreidt zich doorgaans wel in de loop der tijden!

We weten niet wanneer hij geboren is, maar we weten wel dat hij nog in het Brusselse woont. Hendrick komt naar Antwerpen omdat hij zijn werk mag tentoonstellen in het O.-L.-Vrouwepand aan de Antwerpse Onze-Lieve-Vrouwekerk, dit op vraag van Jacob Thonis. Deze schilder was vijf maal deken van de St.-Lucasgilde en had zelf vier leerlingen. Door een akte van 1481 werd Jacob Thonis één van de twee 'waerdeerders' in Antwerpen¹³⁴: zij mochten Brusselse kunstenaars naar hier lokken om hun werk in het O.-L.-Vrouwepand uit te stallen en daar te verkopen. Aangetrokken, niet alleen door de economisch gunstige omstandigheden van de stad, maar eveneens door de dochter van Jacob, Heylwig, waagt Hendrick zijn kans en vestigt zich in Antwerpen. J. Van Roey veronderstelt dat het juist bij deze Jacob Thonis is, dat hij

¹³¹ ID. pp. 5-109

¹³² DUVERGER J., Jb. KMSKA, 1972, p. 8

¹³³ ROOD KLOOSTER: Priorij van reguliere kanunniken van Sint-Augustinus te Audergem. Ontstaan in 1367-1369, uit een kleine kluis van 1366 in het Zoniënwoud. Hugo Van der Goes stierf er in 1482.

¹³⁴ VAN DER STRAELEN J.B., 1855, p. 24-25 (uit een papieren register nr.1 van f° VIII tot X): in een akte van 13 nov. 1481 was een akkoord tot stand gekomen tussen de tesaurier en de kerkmeesters van de O.-L.-Vrouwekerk van Antwerpen.

in de leer ging¹³⁵, doch in de Liggeren vinden we hem daar niet terug als leerling van Jacob Thonis. Wat later zal hij zijn dochter huwen.

Op dat ogenblik is hij reeds een welstellend schilder: hij verkrijgt het **poorterschap in 1483-1484**, wat een dure aangelegenheid was ¹³⁶ en wordt in hetzelfde jaar **vrijmeester** van de St.-Lucasgilde. In **1486** koopt het koppel een stenen huis genaamd 'De Venstersterre': "...vercocht (aan) henrick van Woeluwe schilder ende heylwygen Jacob Thonis dochtere **sinen wittigen wive een steenen huysgeheeten nu ter tijt de 'Venstersterre' gestaen in kipdorp by sinte Jacops kercke**"¹³⁷. Ze hadden blijkbaar in 1486 reeds kapitaal genoeg om zich een stenen huis te veroorloven, zeer dichtbij de kapel van Sint-Jacob. De geschiedenis van deze plaats is merkwaardig: zij komen vlakbij het pelgrimshuis wonen, een huisje waar, reeds vanaf de vroege 14^{de} eeuw, de pelgrims, op tocht naar St.-Jacob van Compostella, even konden uitrusten en waar ze ook, oud of ziek, te recht konden. Het stond aan de zuidzijde van het Kipdorp (nu St.-Jacobsmarkt) langs de straat met enkele '*cameren*' erachter. In de loop der jaren kwamen er ook andere bedevaarders bij, op weg naar Rome of Loreto, om van enige verzorging te genieten. De Gildebroers van St.-Jacob zorgden voor dit onderdak. Zij wensten ook een kapel, die bij dit pelgrimshuis zou aansluiten. Zo verwierven ze rond 1404 een grond nabij het pelgrimshuis en bouwden een kapel, die in gebruik werd genomen in 1415 ¹³⁸. De kapel werd nog vergroot in 1416, omwille van het stijgende aantal altaren. De kerkmeesters ijverden voor een volwaardige parochiekerk, waar men zou mogen dopen en begraven, wat het kapittel van de O.-L.-Vrouwekerk lang zal tegenwerken. In 1477 is het dan zover: de kapel wordt parochiekerk met goedkeuring van Paus Sixtus IV, wat pas in 1479 van kracht werd ¹³⁹. Vanaf nu worden de dromen grootser. Ze zullen eindigen in 1491 met de toelating voor de bouw van een moderne gotische kerk.

Toen Hendrick en Heylwich daar in het stenen huis '*de Venstersterre*' kwamen wonen, was het Pelgrimshuis reeds gedeeltelijk afgebroken en had de broederschap van St.-Jacob het onderdak voor pelgrims in 1454 verhuisd naar de hoek van de Keizerstraat en de toenmalige Paddengracht, nu Prinsesstraat ¹⁴⁰.

Waar bevonden zich deze twee huizen? Hier hebben we de archieven weer moeten raadplegen. Edmond Geudens geeft ons de juiste aanduiding: "*Westwaarts vanaf den huidige hoek der Parochiaanstraat (en St.-Jacobsmarkt) vinden we 'Het Verxken': op 24 jan. 1536 koopt Gommer Goos, kousenmaker, een huis op het Kypdorp, "tussen het Verxken ex una en de huysinge vanden gasthuysse, oick de voirs.kercke, toebehorende sedert jan. 1513"*.

Op dezelfde dag koopt Lanceloot vanden Brande, bakker, van de kerkmeesters "eene huysinge voer aen't strate met vive woningen daar achter, met eenre logien, plaetse, enz., geheeten d'out gasthuys van Sint-Jacops, gestaen ende gelegen in 't Kypdorp alhier tusschen derselver kercken huys was, nu ter tyt toebehoorende Gommer Goos, ex una oost..."Op 18 mei 1537 koopt Hendrik vanden Bossche " een huys int Kypdorp, tusschen de Venstersterre, ex una west ende de huysinge vanden ouden gasthuysse, modo Lanceloot vanden Brande, extra oost..." ¹⁴¹.

¹³⁵ VAN ROEY J., in Jb., KMSKA, 1954/1960, p. 68

¹³⁶ SAEN G., Antwerpen, 2009, p.119

¹³⁷ GODDARD S.H., in Jb., KMSKA, 1983, p. 36, nr. 4: archief St.-Jacob, schepenbrief 23 okt. 1486

¹³⁸ GEUDENS E., Donk-Eekeren, 1906, p. 109.

¹³⁹ MANNAERTS R., Antwerpen, 2008, p. 21

¹⁴⁰ GEUDENS E., Antwerpen, 1887, p. 125

¹⁴¹ GEUDENS E., Donck-Eekeren 1906, p.113, nt. 1, Stadsarch.Schepenb., ut ante, fol. 342. p.28, voetnt. 80

In 1523 geeft Hendrick het huis *'ten erve'* aan de kerkmeesters van St.-Jacob om het kerkhof uit te breiden.¹⁴²

Als Hendrick daar komt wonen in 1486 paalt zijn huis als het ware aan deze kapel. Hij stelt het uitstekend en heeft zelfs al drie leerlingen. In heel zijn carrière als schilder zal hij 7 leerlingen opleiden.

In die kapel bevindt zich een Rochusaltaar met beeld. In **1495/1496** wordt hij voor de eerste maal tot deken van de St.-Lucasgilde benoemd. Dekens moesten kapitaalkrachtig zijn om uit eigen vermogen giften te doen ten behoeve van geboorten, huwelijken, begrafenissen, betaling leerlingen, relaties e.d., en dat was hij. Hij zal nog vijfmaal tot deken benoemd worden: 1499-1500; 1503-1504; 1507-1508; 1513-1514; 1523-1524 ¹⁴³.

Hendrick is ook heel erg betrokken bij de werking van de parochie: in 1505 en 1526 wordt hij tot rentmeester van de Tafel van de Heilige Geest benoemd, in 1507 en 1514 tot klerk. Onmiddellijk na zijn eerste benoeming tot deken, wordt hij uitbetaald voor het schilderen op paneel van de **geplande gotische Sint-Jacobskerk**: *'..item betaelt vanden berdde D'tbeworp vanden kercke is op beworppen IJ Scellingen VI denieren. Item betaelt heyndericke den Schilder van de Selve te beworpen XX Scellingen.'*¹⁴⁴.

Wat dit **'beworp'** nu juist geweest is, daar komen we niet meer achter, want dit plan/project is verloren gegaan. Hieruit kunnen we besluiten dat onze schilder van veel markten thuis is en zelfs bedrijvig is in de bouwkunde in samenwerking met Herman en Domien De Waghemaekere en Keldermans, die als bouwmeesters waren aangesteld.

Hij restaureert en verguldt beelden en voert verschillende kleine werken uit ¹⁴⁵: Dat kan duiden op een atelier met knechten.

Op 18 juni 1502 wordt Hendrik **'Altaarmeester van het altaar van Rochus'** in de kerk van St.-Jacob te Antwerpen. Dit moet nog in de oude kapel van 1415 geweest zijn: de zijbeuken van de nieuwe kerk zijn nog in opbouw en kunnen pas in gebruik genomen worden rond 1507-1509¹⁴⁶. Dit zou dan ook betekenen dat het beeld, dat er reeds stond *'onder een baldakijn'* in 1485/86 ¹⁴⁷, en opgepoetst werd in 1488, op een altaar stond: in 1502 wordt er een schenking gedaan aan dat altaar ¹⁴⁸.

1504: Officiële stichting van de broederschap van Rochus, maar vermits Hendrick reeds altaarmeester was in 1502 en er een beeld stond opgesteld op een altaar, moet de broederschap ouder zijn, maar misschien nog niet echt bekrachtigd. Rond deze tijd is het schip nog niet volledig onder dak. De ruwbouw van de zijkapellen zijn klaar vanaf ca. 1507-1509. Nu kan men aan de inrichting van de zijkapellen beginnen denken.

9 Januari 1509 is zeker een speciaal moment in het leven van Hendrick: hij vergezelt de dekens Gielis Wrage en Jacob van Cotten, met de oudermans Cornelis de Geet, Quinten Matsijs en Jan De Beer, naar Duinkerken om te oordelen over een gesneden gepolychromeerd altaarstuk van Peeter Pauw *'De Legende van St.-Nicolaas'*, in Duinkerken. Hiervoor wijst men toch niet de

¹⁴² GODDARD S.H., in Jb., KMSKA, 1983, p. 48, nr. 40.

¹⁴³ Id., 1983, pp. 33-51

¹⁴⁴ Id., 1983, p. 38 nr. 9

¹⁴⁵ EWING D., in Jb., KMSKA, 1994, p.34

¹⁴⁶ VAN DEN NIEUWENHUIZEN e.a., Bouwhist. Onderzoek, 1997, DL. I, p.22

¹⁴⁷ PRIMIS F., Antwerpen, 1933, p. 263, p. 9 voetnt. 15. Dit beeld werd *'gebeiteld en gestoffeerd'*, en voorzien van twee kandelaren.

¹⁴⁸ GODDARD S.H., 1983, p. 39, nr. 12

eerste beste aan ¹⁴⁹. Ondertussen is men in de kerk nog altijd aan het bouwen en het timmeren. In de oude kapel van St.-Jacob stond het Rochusaltaar, dat op het einde van de jaren 1480 nog terug in de verf gezet werd ¹⁵⁰. Het kan zijn dat dit altaar naar de nieuwe locatie werd overgebracht, maar het is even normaal dat men een nieuw bestelde. Er stond in alle geval een altaar in 1512, want TH. Van Lerijs vond er een spoor van terug ¹⁵¹. Dan komt het moment dat zijn huis plaats moet ruimen voor de uitbreiding van het hoogkoor met kooromgang en vooral voor het in aanleg zijnde kerkhof ¹⁵². De bouw van de noordelijke dwarsbeuk begint in 1566 ¹⁵³, de vergroting van de Mariakapel in 1626. Ook de kleine kapel, in wier schaduw de familie steeds gewoond heeft, zal plaats maken voor de kerk. Hij onderhandelt met de kerkmeesters en geeft in 1523 zijn huis 'te erve' aan de St. -Jacobskerk. Dit gebeurt in het bijzijn van zijn zoon Eemont, organist in de St.- Walburgakerk, die zijn broer Jan 'scildere' ook vertegenwoordigt ¹⁵⁴. Hendrick stelt als voorwaarde dat hij zelf en zijn echtgenote, hun leven lang mogen blijven wonen. Ondertussen mag men stukjes van de tuin 'afknabbelen' onder bepaalde voorwaarden.

Tot aan zijn dood houdt hij zich bezig met zijn eigendommen. Wanneer in oktober 1528 Heylwig sterft, wordt ze volgens Pierre Génard¹⁵⁵, en Floris Prims¹⁵⁶, bijgezet in de Jobkapel waar Hendrick zelf ook zijn laatste rustplaats vindt enkele jaren later, op 23 oktober 1533. De tekst de zerk wordt gevat in 2 rechtopstaande ruiten met op de linker-en rechterhoek wapenschilden: dat van zijn familie en van de familie Thonis. In het midden het wapenschild van de gilde van St Lucas¹⁵⁷. Deze grafsteen is verloren gegaan in de 19^{de} eeuw, toen men besloot de vloertegels te versnijden, te verleggen of om te draaien.

KAN DE MEESTER VAN FRANKFURT HENDRIK VAN WUELUWE ZIJN?

Stephen H. Goddard meent dat de enorme productie van schilderijen uit het atelier van de Meester van Frankfurt, goed past in het drukke leven van Hendrick van Wueluwe.

Niet iedereen neemt deze identificatie aan wegens te zwakke argumentaties.

Verschillende mensen gaven hierover hun mening: J. J. Delen ¹⁵⁸ moest zijn onderzoek nog verder zetten, maar was positief. Leo Wuyts ¹⁵⁹, Jochen Sander ¹⁶⁰, Carl Van de Velde ¹⁶¹, Paul Vandenbroeck ¹⁶², Reindert L. Falkenburg ¹⁶³ en R. Grosshans ¹⁶⁴ vonden dat het aangevoerde materiaal niet voldeed. Dit is de reden waarom men niet in alle musea deze identificatie naast

¹⁴⁹ GODDARD S.H., 1983, p.41, nr. 20

¹⁵⁰ APP. AFB., Fig., nr. 6

¹⁵¹ VAN LERIJS TH., Beschrijving der parochiale en voorheen vermaarde Collegiale kerk van St.-Jacobs te Antwerpen ([Handschrift] begonnen in oct. 1846), (autograaf), Archief St.-Jacobskerk, Antwerpen, (oud nr. 560)

¹⁵² GODDARD S.H., 1983, p. 48, nr. 40

¹⁵³ MANNAERTS R., Antwerpen, 2008, p. 23

¹⁵⁴ GODDARD S.H., 1983, p.48, nr. 40

¹⁵⁵ GÉNARD P., Antwerpen, 1863, p. 230 + APP. AFB. Fig. nr. 7

¹⁵⁶ PRIMIS F., in Zondagsvriend 23 juni 1933

¹⁵⁷ GENARD P., Antwerpen, 1863, p.230

¹⁵⁸ DELEN J.J., Antwerpen, 1949, p.74

¹⁵⁹ WUYTS L., Leuven, 1971, p.102

¹⁶⁰ SANDER J., Mainz am Rhein, 1933, p. 368-390

¹⁶¹ VAN DE VELDE C., Antwerpen, 1975, p.422-423

¹⁶² VANDENBROECK P., in Bijdragen tot de Geschiedenis, jg. 71, 1-2, 1988, p.100-101

¹⁶³ FALKENBURG R.L., 1987, p. 270-274

¹⁶⁴ GROSSHANS R., München, 1988, p. 120-125

de schilderijen aanduidt, zoals in het Ludwig Suermondt museum te Aken en het KMSKA. In een volgend werk zal ik bewijsmateriaal aanvoeren wat deze identificatie te niet zal doen.

KAN DE MEESTER VAN FRANKFURT DE PANELEN MET HET LEVEN VAN ROCHUS GESCHILDERD HEBBEN?

Niettegenstaande er veel opvallende gelijkenissen zijn tussen de stijlkenmerken van de Meester van Frankfurt en de schilder van de panelen, kan men niet zomaar besluiten dat de panelen door de Meester van Frankfurt geschilderd zijn; ook herkennen we een belangrijke invloed van Quinten Matsijs en de schilders van de Neder-Rijn, zowel in het werk van de Meester van Frankfurt als op de panelen.

Ze vertonen soms dezelfde trekken, hebben dezelfde scholing gehad, maar ieder heeft op zijn eigen wijze die verworvenheden in zijn kunst uitgewerkt.

Wanneer met grote zekerheid bewezen wordt dat de Meester van Frankfurt Hendrick van Wueluwe is, alleen dan is deze laatste niet de schilder van de panelen.

We zijn van mening dat de panelen door Hendrick van Wueluwe en zijn atelier geschilderd werden, vanwege zijn zeer grote betrokkenheid bij de kerk van St.-Jacob.

En niet alleen hierom, doch we kunnen aan de leeftijd van zoon Jan, die in 1503 vrijmeester wordt en in zijn schildersloopbaan viermaal tot deken verkozen werd, afleiden dat, wanneer hij volgens de gebruiken meerderjarig zou moeten zijn om meester te worden (toen 25j.), dit niet het geval is indien Hendrick en Heylwig de geportretteerden zijn van het Dubbelportret: dan is Jan maar 16 jaar ¹⁶⁵. Erg vroeg om meester te zijn, zelfs als zoon van een schilder.

Doch kan Jan aan deze panelen mee gelinkt worden: hij heeft dezelfde scholing gevolgd, en kan waarschijnlijk als jongere schilder de verworvenheden van de 15^{de} eeuw met de nieuwe trend nog beter verwerken. Hij was in 1517 zevenentwintig jaar.

¹⁶⁵ Essay dat nog zal verschijnen

WAREN DE PANELEN VOOR DE SINT-JACOBSKERK BESTEMD?

Jozef De Coo is ervan overtuigd : “ *Deze twaalf panelen met het leven van Rochus bevinden zich ononderbroken op de oorspronkelijke plaats in de St.-Jacobskerk te Antwerpen*”, stelt hij ¹⁶⁶. Bewijzen geeft hij niet. Ook Floris Prims is die mening toegedaan: nergens wordt er melding gemaakt van een herkomst van buiten de kerk ¹⁶⁷.

Enkele bronnen laten iets horen over hun aanwezigheid in de kapel van Rochus: Jacob de Wit zag ze alle twaalf daar samen begin 18^{de} eeuw, maar niet als altaarretabel, wel los tegen de muur.¹⁶⁸

We weten met zekerheid dat de twaalf panelen in de Rochuskapel blijven hangen: bij de boedelbeschrijving tijdens de Franse overheersing worden ze opgenomen in de Inventaris van de kunstwerken in de St.-Jacobskerk. We lezen:

“Chapelle nr. 4 de St.-Rocque, 12 tableaux representants l’histoire du dit Saint” ¹⁶⁹.

Ze werden dus heel waarschijnlijk verdeeld over de drie kapellen (Kapel van St.- Anna, de heilige man Job en de kapel van Rochus), na de restauratie door Maillard in 1850/’51, want in 1822 werden ze er nog samen gezien door Philippe Ville¹⁷⁰. In 1825 werden ze verspreid over 3 kapellen. ¹⁷¹Daar bleven ze tot de laatste restauratie van 2008/2010.

Dit wil nog niet zeggen dat ze in de St.-Jacobskerk aanwezig waren vanaf 1517.

WAAR KUNNEN DE PANELEN NOG VANDAAN KOMEN

Er kan getwijfeld worden: niemand heeft ze daar ooit als altaar gezien of als altaar besproken. We kunnen alleen gewagen van ‘een bijna zekerheid’: de panelen dragen de kenmerken van een altaar-retabel: een afgeronde vertelling, deuren die gesloten kunnen worden met achteraan grisailles; bovendien prijkt St.-Jacob op één van de grisailles.

Nergens in de archieven duiken er bestelling-of betalingsdocumenten op.

Ze moeten met de kerk van St.-Jacob te maken hebben; men gaat na het oprichten van een modern altaar in 1658 toch geen oude panelen erbij hangen, die men ergens anders op de kop zou getikt hebben, zeker wanneer ze niet toebehoren aan de kapel of dicht in relatie staan met de St.-Jacobskerk.

De enige kapel die in deze periode zeker aan Rochus is toegewijd, staat in de Willem Lepelstraat. Daaromheen stonden pesthuisjes, eigendom van de aalmoezeniers. De huisjes moesten plaats ruimen voor de nieuwe stadsomwalling van 1545 ¹⁷². Deze kapel is afhankelijk van de St.-Jorisparochie en droeg oorspronkelijk de naam van H. Kruiskapel. Ze werden afgebroken in de 19^{de} eeuw. Mochten de panelen hier gehangen hebben, zouden ze na afbraak naar de parochie van St.-Joris gegaan zijn. De aanwezigheid van St.-Jacob in de grisailles, heeft geen zin in deze Rochuskapel. Voor de kerk van St.-Joris heeft St.-Jacob de Meerdere geen speciale betekenis.

Kan de Capelle van St.-Jacob aan de Paddengracht, kapel van het pelgrimshuis sinds 1454, dienst gedaan hebben als toevluchtsoord voor pestlijders? Nergens staat dit geschreven, maar

¹⁶⁶ DE COO J., KMSKA, 1979, p. 81

¹⁶⁷ PRIMIS F., De Rochusschilderijen in de collegiale kerk van St.-Jacob Antwerpen, Antwerpen, 1933, p. 26

¹⁶⁸ MÜLLER J., eds. Brepols-R, 2000, p. 105

¹⁶⁹ ID., 2000, p. 105, p. 110, nt. 42

¹⁷⁰ VILLE PH., Anvers, 1822, p. 30

¹⁷¹ VILLE PH., Antwerpen 1925, p. 95

¹⁷² PAIS-MINNE E., Antwerpen, 1975, p. 181-187

we lezen wel bij Floris Prims, dat elke parochie een onderkomen had voor zieken en pestlijders, wanneer de nood zich voordeed bij het uitbreken van een epidemie ¹⁷³. Daar de zieken niet in de kerken binnen mochten zou deze Capelle dienst gedaan hebben als Parochiaal onderkomen. In 1514 nemen de Aalmoezeniers de werking van het Pelgrimshuis over. Kan het zijn dat zij tijdens moeilijke periodes deze Capelle van St.-Jacob aan de Paddengracht inrichtten voor de pestlijders ¹⁷⁴? Als de panelen tot de Capelle aan de Paddengracht behoorden, kunnen ze op het einde van 16^{de} eeuw, wanneer de latere Broodjeskapel gebouwd werd, overgebracht zijn naar de St.-Rochuskerk van St.-Jacob, waar dan een ander ons onbekend altaar opgesteld stond. Dit ander altaar kan gezet zijn toen Filips II in 1563 de broederschap rechtszekerheid gaf en er enkele heiligen aan toegevoegd werden, zoals de H.H. Bavo, Fiacre en Franciscus van Assisi. Het lijkt ons evenwel niet mogelijk dat men zo een kostelijk retabel in een kapel aan de Paddengracht gaat zetten, waar reeds een altaar aanwezig was, omdat er in het bijhorende pelgrimshuis soms pestzieken zouden ondergebracht zijn!

Als ze oorspronkelijk voor de Rochuskerk in de St.-Jacobskerk geschilderd zijn voor een nieuw altaar, na het wegnemen van het oude met het beeld in 1517, zijn we zeker dat ze beschadigingen opliepen tijdens de beeldenstorm van 1566 of definitief uiteen genomen zijn na de 2^{de} Beeldenstorm van 1581, toen men tijdens het calvinistisch regime altaren op bevel deed afbreken. Ze werden toen gerestaureerd, zo lezen we in het rapport van het restauratie-atelier Waarschijnlijk werden ze niet meer terug als retabel opgezet tijdens de Contrareformatie omdat de broederschappen een stille dood stierven. Het duurde zeer lang vooraleer de kerk deze ramp te boven kwam en men herbegon aan de inrichting van de kapellen. Het is mogelijk dat ze gewoon als schilderijen naast elkaar boven de ongeschonden altaartafel werden opgehangen¹⁷⁵. In 1656 werd de kapel ingericht met het altaar dat we nog bewonderen. (Deze ingewikkelde materie wordt in mijn volgend werk haarfijn uit de doeken gedaan).

Het restauratieatelier KIKIRPA¹⁷⁶ bevestigt dat er sporen te vinden zijn van ‘moedwillige vernieling’. Het rapport van deze laatste restauratie leert ons wat er gebeurde met de 12 panelen tijdens de beeldenstorm: *“Haksporen van een bijl en krassen van moedwillige beschadigingen tot op het hout werden achtergelaten”*¹⁷⁷. Verder wees de materiële studie uit dat de schilderijen verschillende ingrepen hebben ondergaan. Op de lijsten werden de oorspronkelijke scharnieren vervangen door ingelegde blokjes hout, wat leidde tot grote vormelijke reconstructies en overschilderingen ter hoogte van de luchtpartijen. Sommige beschadigingen werden geconsolideerd met stukjes doek die langs de achterzijde werden verlijmd en waarvan de sporen nog zichtbaar zijn op de grisailles. Dit illustreert hoe weinig rekening men vroeger hield met de achterzijde van de schilderijen. Op de voorzijden vindt men minder ingrepen, wat de idee versterkt dat de schilderijen in de loop der tijden een ander statuut en functie kregen. Zo werden ze niet langer beschouwd als luiken van een polyptiek, maar als ezelschilderijen, waarvan de achterzijde niet bestemd was om te worden getoond. “KIKIRPA kan geen periode aanduiden waarop ze hervormd werden tot ezelschilderijen. Dit alles neemt niet weg dat hoe dan ook, de panelen kunnen geschilderd zijn door Hendrik of Jan van Wueluwe en hun atelier, wonende nabij het kerkje op het Kipdorp in de ‘Venstersterre’.

¹⁷³ PRIMIS F., Antwerpen, 1933, p. 264

¹⁷⁴ PAIS-MINNE E., Antwerpen, 1975, p. 181-187

¹⁷⁵ De altaartafel in de Rochuskerk was het enige dat tijdens de beeldenstorm niet kapot geslagen was. De 18 andere tafels werden vernield.

¹⁷⁶ Restauratiedossier KIKIRPA 2010

¹⁷⁷ DEPUYDT - ELOBAUM L., 2012, p. 17

OPSTELLING VAN HET ALTAAR

VOORSTEL TOT RECONSTRUCTIE VAN HET ALTAAR VAN ROCHUS DOOR JOZEF DE COO¹⁷⁸

Alvorens het altaar te reconstrueren, gaat De Coö op zoek naar het verhaal dat de schilder gebruikte. Hij komt terecht bij het verhaal in het Diets van 1482-88 uit de ACTA BREVIORA *'Die legende ende dat leven des gloriosen confessoers sinte Rochus'*¹⁷⁹

Hij vertrekt van de idee dat in het midden van het retabel een beeldhouwde voorstelling stond opgesteld of op zijn minst een beeld van Rochus, zoals dat meestal het geval was.

Hij begint onderaan links van het veronderstelde beeld, met de kleinste panelen (106 x 66 cm): 'de geboorte van Rochus', met op de achterzijde Rochus in grisaille. Rechts daarvan, het tweede schilderijtje, waar Rochus zijn goederen uitdeelt en op pelgrimstocht vertrekt naar Rome. Daarboven begint paneel drie, weer aan de rand van het beeld: 'Rochus komt aan te Aquapendente', vraagt om in het hospitaal binnen te mogen om er de mensen te genezen. Op paneel vier geneest hij een zieke kardinaal te Rome, gesloten verschijnt de grisaille van St.-Hiëronymus.

Het retabel maakt nu een insprong: boven paneel drie, paneel vijf: 'Rochus wordt samen met de genezen kardinaal ontvangen door de Paus'. Op de achterzijde, St.-Adrianus in grisaille. Daarnaast paneel zes, waar Rochus verder trekt naar Rimini (Aruinen) en daar eveneens al zegenend mensen geneest. Dit paneel hangt recht boven het beeldhouwde gedeelte. Het verhaal gaat verder met Rochus die in zijn slaap gewekt wordt door de engel, die hem aankondigt dat hij eveneens aan de kwalijke ziekte lijdt. Wanneer Rochus zich dan terugtrekt in het woud om te bidden (paneel acht) komt een hond met een broodje zijn honger stillen. De hond had het brood van de tafel van zijn meester weggehaald. Op de achterzijde van dit tafereel staat St.-Genoveva, eveneens in grisaille.

Aan de rechterzijde van het verdwenen beeld plaatst De Coö de grotere panelen (106 X 78 cm) en begint met het tafereel waar de Engel komt aankondigen dat hij zal genezen. Daarnaast 'Rochus die de dieren toesprekt en zegent', terwijl de mensen toekijken. Achteraan op de grisaille Maria. Daaronder, weer tegen het beeld, wordt de heilige gevangen genomen om op het laatste paneel in die gevangenis te sterven in de hemelse glorie, na zijn biecht gesproken te hebben bij een priester. Grisaille met de H. Jacobus.

Door deze opstelling worden de problemen zeer groot. Het retabel kan niet breder zijn dan de muur (= 367cm). De Coö schrijft: "Het retabel zal de breedte van de muur niet overschrijden"¹⁸⁰. Als men de breedtes van de panelen optelt: 4 x 66 cm (2 naast het beeld, 2 boven het beeld) + 2 x 78 cm voor de bredere schilderijtjes, komen we aan 420 cm. Dit is 53 cm te breed voor de beschikbare muur. Rekenen we daar nog een kaderwerk in hout bij (minimum 12 x 7 cm = 84 cm + afwerking. Dit past niet.

De Coö moet voor zijn gekozen opstelling het verhaal verdraaien: eerst kondigt de engel zijn genezing aan en vervolgens zit hij nog doodziek bij de dieren. Hij volgt zijn eigen gekozen tekst niet op de juiste manier, omwille van de grisailles die hij op de uiteinden moet zetten. Maria staat op de achterzijde van het dierenpaneel.

¹⁷⁸ DE COO J., Westfalen, 1977, p. 116, 117, 119, AFB. fig. 5a en 5b

¹⁷⁹ ACTA BREVIORA, 1482 – 1487,

¹⁸⁰ DE COO J., Jb., KMSKA, 1979, pp. 81/99

Wat is de reden waarom die 4 panelen rechts van de eventuele beeldengroep groter zijn? Ik ben ervan overtuigd dat, indien men een beeldengroep in het midden veronderstelt, die groep ook werkelijk in het midden moet staan.

Hij houdt geen rekening met de gebeeldhouwde groep in het midden, die door de grisailles moet gesloten worden. De panelen sluiten alleen zichzelf en niet het gebeeldhouwde middenstuk.

ANDERE MANIER VAN OPSTELLEN

Er moet steeds rekening gehouden worden met de grisailles, met het verhaal en met de ongelijke grootte van de panelen. De grisailles kunnen niet gescheiden worden van hun vast paneel. De opstelling moet ook het verhaal juist volgen; de ongelijke grootte had ook een bestaansreden.

Zeker is dat er geen rekening moet gehouden worden met het paneel waaraan de grisailles vasthangen: die haken en draaisystemen zijn van latere datum. (KIKIRKA)

We beginnen bovenaan en lezen van links naar rechts: 'de geboorte van Rochus', 'Rochus wordt pelgrim', 'bezoek aan Aquapendente' en op de hoek: 'de zieke kardinaal' met St.-Hiëronymus op de grisaille. Opnieuw naar linksvoor: 'het bezoek aan de Paus', met aan de achterzijde de grisaille met St.-Adrianus. Ernaast: 'Rochus gaat langs in Aruinen', en 'Rochus wordt ziek te Piacenza' en trekt dan naar het woud. Op de achterzijde bevindt zich St.-Genoveva.

Op de grote panelen 'zegt Rochus de dieren', met achteraan de grisaille van Maria; vóór zijn hut wordt hij genezen. Dan wordt hij gevangen genomen en sterft in de gevangenis, met achteraan de grisaille van de H. Jacobus.

Mogelijke Vormen van het retabel

Het retabel, also geschikt, is niet breder dan de muur, wel hoog opgetrokken. Volgens deze opstelling volgen de taferelen het gekozen verhaal. De grotere panelen zijn opgesteld als een predella. We moeten wel een houten raam voorzien, kruisgewijs gescheiden door een balk om ze recht te houden. Hier moet geen beeldhouwwerk verborgen worden. Men kan het ganse retabel sluiten.

Er bestaat nog een mogelijkheid tot opstelling: de kleinere panelen kunnen een beeld, dat in het midden staat, verhullen, zoals in een kast. De grisailles draaien voor het beeld en op de zijkanten, gevormd door de panelen zonder schildering op de achterzijde, is er dan niets geschilderd. Daaronder kunnen de grotere panelen, als een echte predella, gestaan hebben. Het zou wel 0,60 m uitgestoken hebben, maar daarom kan het zijn dat de predella, door de grotere panelen gevormd, hoger dan gewoonlijk was opdat de priester eronder zou kunnen staan. Een voorbeeld hiervan vinden we in Nuerenberg: het Rochusaltaar, opgericht door de familie Imhoff in 1483-84. De beelden van Rochus en de engel kunnen ingesloten worden door de zijluiken. Opzij is ook niets geschilderd. De beelden zitten werkelijk in een kast.

Het retabel is dan zeer groot en de geopende luiken moeten dan wat scheef gestaan hebben. Op deze manier is er wel degelijk een reden waarom die vier laatste panelen groter moesten zijn.

BESLUIT -

Het is duidelijk dat de schilder van de panelen zeer goed de werken van zijn tijdgenoten kende. Hij was thuis in de 15^{de} eeuw en had kennis van wat in de 16^{de} eeuw op til was. De kunstenaars beïnvloedden elkaar en speelden Leentje buur. In heel dit betoog geldt vooral de driehoek: Meester van Frankfurt, Quinten Matsijs en de schilders van de Neder-Rijn.

We kunnen ons moeilijk voorstellen dat het atelier van Hendrick van Wueluwe niet betrokken zou geweest zijn bij de bouw van een altaar voor Rochus: de kunstenaar behoorde tot de broederschap van Rochus en was 'autaermeester' vanaf het begin. Hij woonde en werkte in en voor de St.-Jacobskerk. Hij werd er begraven.

Vermits veel archieven uit deze periode vernietigd werden, moeten we voor de locatie van deze panelen afgaan op wat ze te vertellen hebben: St.- Jacob is primordiaal aanwezig, dit kan niet geloofwaardig worden.

De panelen kunnen een altaar gevormd hebben zonder beeld in het midden. Daarvoor getuigen de grisailles die alleen de panelen zelf sluiten.

Er bestaat een kleine mogelijkheid dat het een altaar met een beeld in het midden was dat dan gesloten werd als een kast. De grotere panelen staan dan onder het vooruitgeschoven deel waarop het beeld rust. Die moesten groter zijn opdat de priester anders gehinderd werd.

Maart 2011

Eerste aanpassing: september 2012

Tweede aanpassing: 2014

Herwerkt in 2015-16

APPENDIX

Afbeeldingen & bibliografie

AFBEELDINGEN

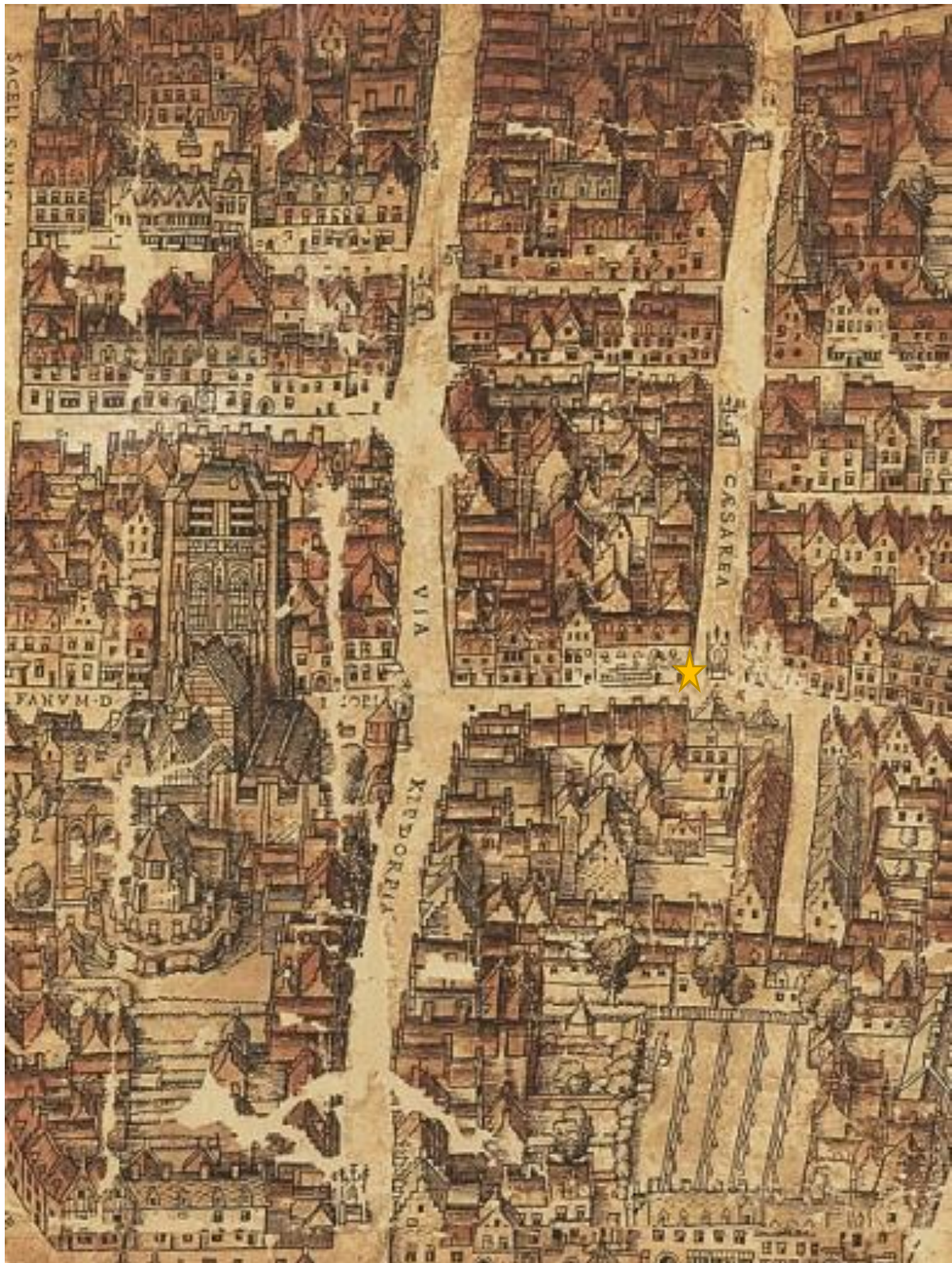
1. Panelen in het retabel (zie voorzijde)
2. De Meester van Frankfurt, Het Schuttersfeest, ca .1493.



3. De Meester van Frankfurt, Het Dubbelportret, 1496.



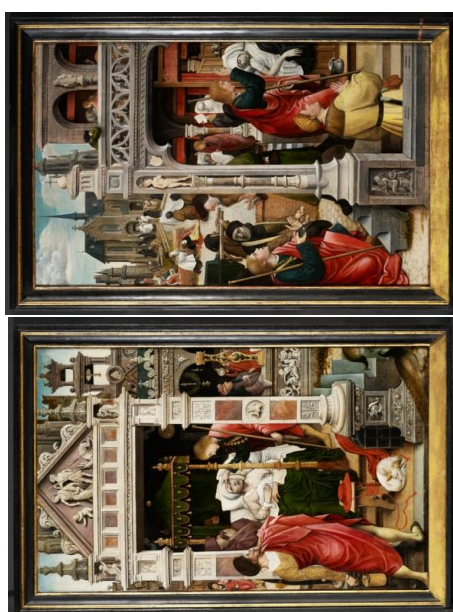
4. Plaats pelgrimshuis, hoek Keizerstr./Paddengracht (Prinsesstr.), V. Bononiensis.
★ Pelgrimshuis St.-Jacob met Jacob-Capelle (1454)



5a. Poging tot reconstructie van het Rochus-altaar, door Jozef De Coo, Jb. KMSKA 1979 p. 81/ 104



BEELD



- 5b. Poging tot reconstructie van het Rochus-altaar, door Jozef De Coo, Jb. KMSKA 1979 p. 91
Grisailles



BEELD



© KIK-IRPA, Brussels (Belgium)

*Zerksteen versierd met de wapens der St-Lukas Gilde, van Henricus van Wueluwe en van Heyhoig Tonis.
Pierre sépulcrale ornée des armoiries de la Confrérie de St-Luc, de Henri van Wueluwe et de Hedwige Tonis.*

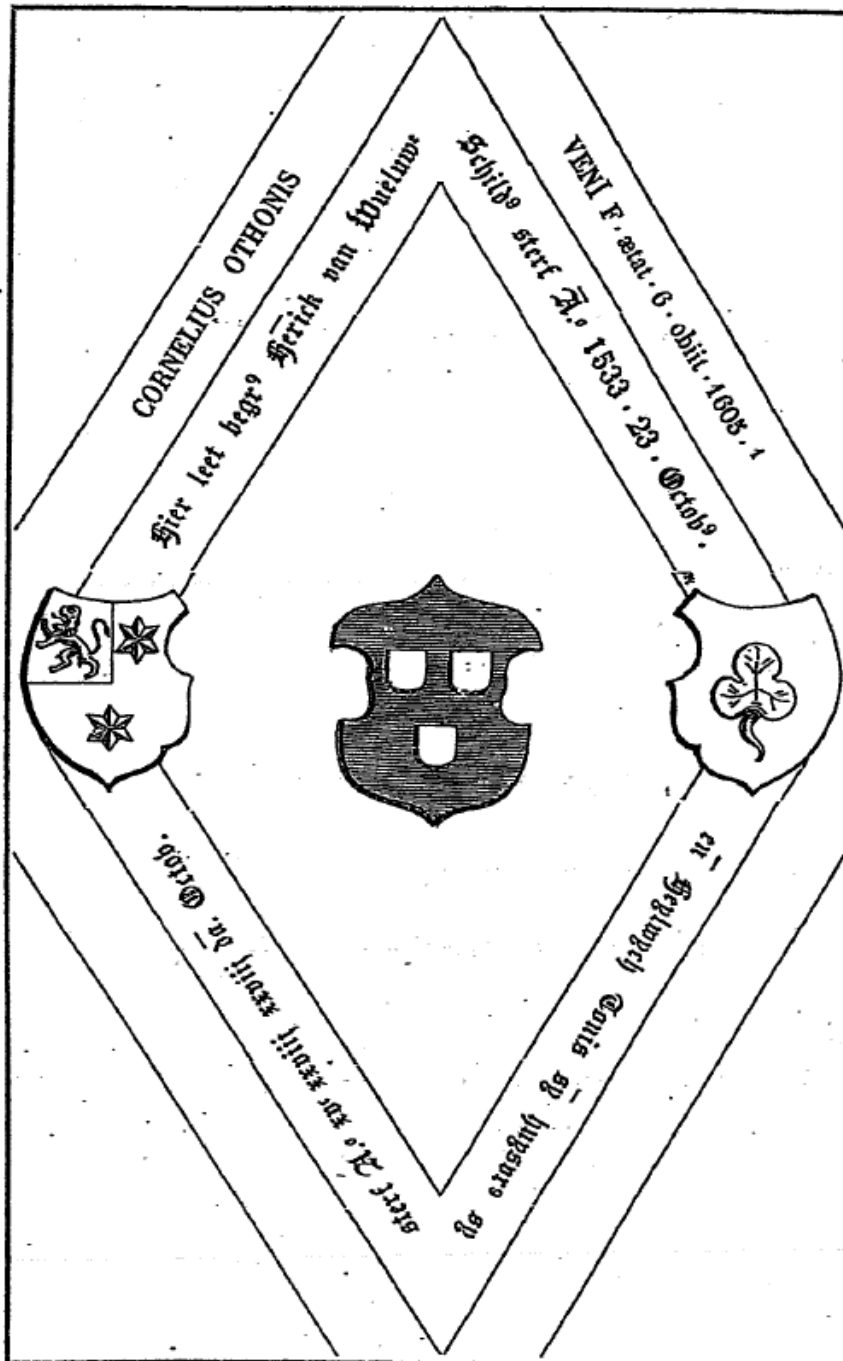


Fig. 7

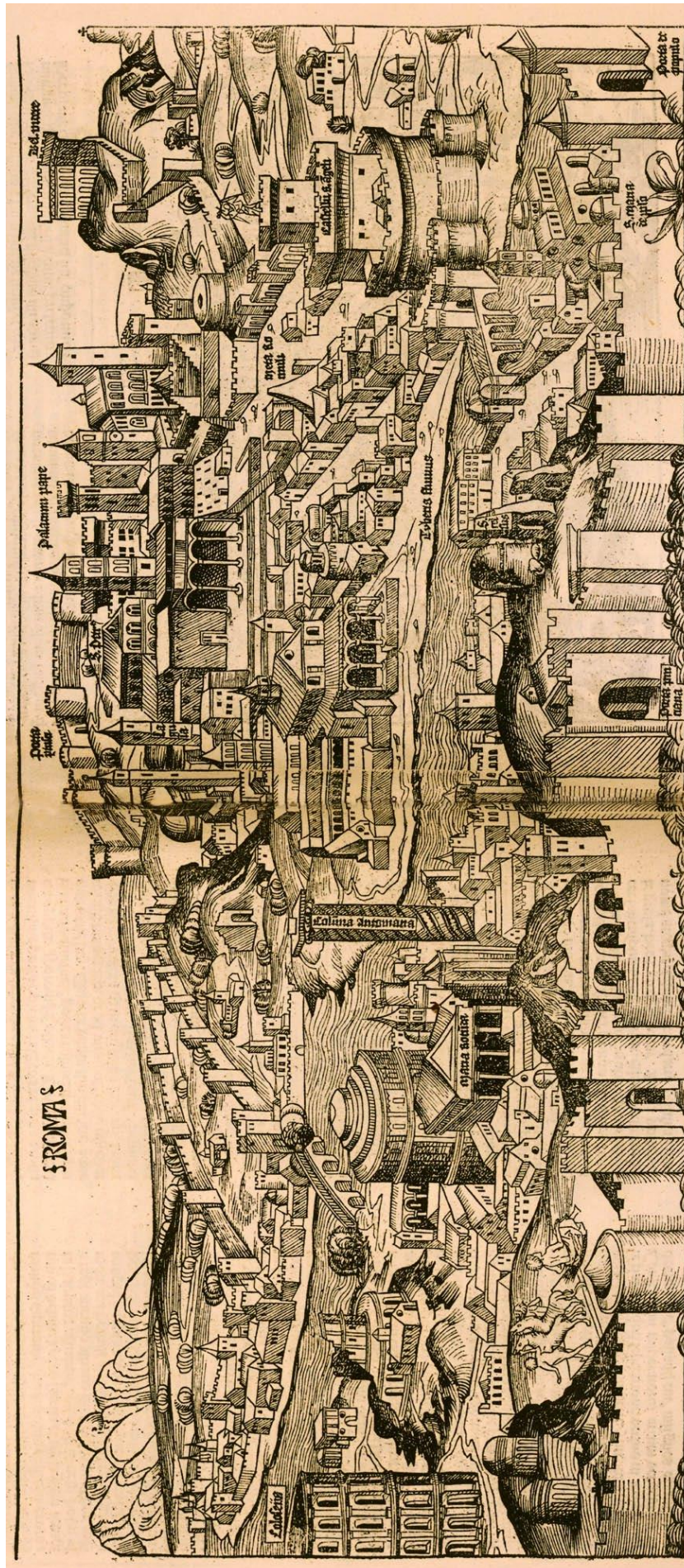
*De kerkmeesters verkochten den 1 November 1676 eene grasplaats omtrent St-Jobs kapel aen Frans Hendrikx, Speelman.
— Rekenboeken der kerk.*

Les marguilliers cédèrent, le 1 Novembre 1676, à François Hendrikx, Musicien, le droit de se faire enterrer près de la chapelle de St-Job. — Registre aux comptes de cette église.

¹ Hy werd in deze kerk begraven, den 19 September 1605. — Lykboeken der kerk.

² Il fut enterré dans cette église, le 19 Septembre 1605. — Registres aux enterrements de l'église.

7. Rome, Vaticaan (paneel 5) in: Liber chronicarum, Hartmann Schedel, Nuerenberg 1493, Quarta etas mundi, fol. LVIII, tentoonstelling Catharijnenconvent Utrecht, ABM i 20, 2012,



BIBLIOGRAFIE

A. Onuitgegeven bronnen

VAN LERIUS TH., "Beschrijving der parochiale en voorheen vermaarde Collegiale kerk van St.-Jacobs te Antwerpen ([Handeschrift] begonnen in oct. 1846)", Archief St.-Jacobskerk, Antwerpen, (oud nr. 560)

BOLLE P.,

- a) schriftelijke mededeling van 10 februari 2011 (in eigen bezit)
- b) schriftelijke mededeling van 16 februari 2011 (in eigen bezit)

B. Uitgegeven bronnen

Historische bronnen:

DIEDUS F., Vita Sancti Rochi, Milaan, 1479

ACTA BREVIORA, uit Historiae Plurimorum Sanctorum, aanvulling Legenda Aurea Jacobus de Voragine (1229 – 1298), Keulen 1483-Leuven 1485. Middelnederlandse vertaling in Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel: The Netherlands: Printer of St.-Rochus, between 23 Aug. 1482 and 1487, BR INC A 1803

DE PINS J., Vita Sancti Rochi, Venetië, 1516

PHELIPOT J., Vie et Légende de Monsieur Saint Roch, Paris, 1494

Recentere werken:

ASCHENHEIM CH., Die Chrisliche Kunst. Der Rochusaltar der Jacobskirche zu Antwerpen, Ein Beitrag zur die Geschichte der flämischen Malerei des 16^oj.h., Jg. 6, München, **1909-1910**, p. 169-182

ASCHENHEIM CH., Der italienischer Einfluss in der flämischer Malerei der Frührenaissance, Strassbourg, **1920**, p. 16

BAUDISCH C.P., J. Joest van Kalkar. Ein Beitrag zu Kunstgeschichte des Niederrheins, in Dissertation Rheinischen Friedrich-Wilhelmus-Universität, Bonn, **1939-1940**, p. 22-143

BAUDOUIN F., Pietro Paolo Rubens, Antwerpen, **1977**

BOLLE P. en ASCAGNI P., Roch of Montpellier- Voghera and his Saint, s.l., **2001**

BOLLE P., Saint Roch, Genèse et première expansion d'un culte au XV^{ème} siècle, s.l. **2001**

BOLLE P., San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto, Incontro di studio, Padova, 12-13 febbraio, **2004**

BOLLE P., Saint Roch une question de Méthotologie, in San Rocco, Genesi e prima espansione di culto, Incontro distudio, Padova, 12-13 feb. 2004, a cura di Antonio Rigon e André Vauchez, Société des Bollandistes, Brux. **2006**, pp. 114

CALVOCORESSI CH., Who is who in the Bible, 1987, eds. Viking London, in **1993** vertaald door A. DICOU, in de uitgave van 1995, door G.F. Callenbach

CLAES J. en A., VINCKE K., Geneesheiligen in de Lage Landen, Leuven, **2005**

CORNELL T., & MATTHEWS J., Atlas van het Romeinse Rijk, eds. Agon, **1975**

DE BOODT R., Middelnederlandse beeldhouwkunst, Cursus HKI-KMSKA, **2010**

DE BOSSCHERE J., De kerken van Antwerpen, Antwerpen-Den-Haag, **1910**

DE CAPOA, CH., Het Oude Testament, Kunstbibliotheek, eds. Ludion, Gent-Amsterdam, **2005**

DE CLEENE M., De Plantencode, eds. Davidsfonds, Leuven **2008**

DE CLEENE M. & DE KEERSMAEKER J-P., Compendium van dieren als dragers van cultuur, eds. Mens en cultuur, Gent **2012**

DE COO J., Das Rochusretabel von 1517 in Antwerpen in "Westfalen", Band 55, deel 1-2, Münster-Westfalen, **1977**, p. 111- 122

DE COO J., Museum Mayer Van den Bergh. Catalogus 1, Schilderijen, Verluchte Handschriften, Tekeningen, Antwerpen, **1978**

DE COO J., Twee Orley-retabels, in Jaarboek KMSKA, **1979**, p. 67-104

DEKEYZER B., Herfsttij van de Vlaamse Miniatuurkunst. Het Brevarium Mayer van den Bergh, Gent-Amsterdam, **2004**

DELEN A.J.J., Wie was de "Meester van Frankfort" ?, in Miscellanea Leo Van Puyvelde, Brussel, 1949, p. 74-83

DE PUYDT-ELBAUM L., Het KIK schept orde in het leven van Sint-Rochus, studie en restauratie van een polyptiek, in Science Connection, nr. 38, juli-aug.-Sept., **2012**

DESSART CH., Société de l'archéologie, Bernard van Orley, ed. Dessart, **1943**

DE WIT J., De kerken van Antwerpen, heruitg. J.De Bosschere

DILIS E., De Zuidergevel der St.-Jacobskerk, in Antwerpsch Archievenblad, jg. 1, afl. 2, Antwerpen, **1926**, p. 121-127

DUVERGER J., Jan Van Woluwe en de portretten van 'Wenceslas van Bohemen' in Jaarboek KMSKA, Antwerpen, **1972**, p. 7-17

FALKENBURG R.L., Critische lezing van Goddard in Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art, vol. 17, **1987**, p. 270-274

FRIEDLÄNDER J.M., The Master of Frankfurt in Early Netherlands painting, vol. VII, deel 1, A.V. Sythoff, Leyden **1924**, pp. 54-57

FRIEDLÄNDER M.J., Der Meister von Frankfurt, in Die altniederländische Malerei, Quinten Massijs, vol. VII, P. Cassirer, Berlin, **1929**, pp.105-111

GENARD, Graf en Gedenkschriften in de St.-Jacobskerk te Antwerpen, Antwerpen, **1863**, p. 230

GEUDENS E., L'Hopital St.-Julien et les Asiles De Nuit à Anvers depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours, Anvers, **1887**

GEUDENS E., Recherches historiques sur l'origine des Hospices des Aliénés et des Enfants trouvés, Anvers, **1896**

GEUDENS E., Plaatsbeschrijving der straten van Antwerpen en omtrek, Donk-Ekeren, **1906**

GEUDENS E., Plaatsbeschrijving der Straten van Antwerpen en omtrek, Donk-Ekeren, **1913**

GODDARD S.H., The Master of Frankfurt and his Shop in Verhandelingen van de Kon. Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, jg. 46, -38, **1984**, p. 13 - 168

GROSSHANS R., Critische lezing van Goddard in Kunstchronik, jg. 41, München, **1988**, p. 120-125

HOOGWERFF G.J., Noord-Nederlandse Schilderkunst, 3, 21, Den Haag, **1937-1947**

HUVENNE P., De Schilderkunst der Lage Landen, Amsterdam, **1997**

INVENTARIS VAN HET KUNSTPATRIMONIUM VAN DE PROVINCIE ANTWERPEN, **1996**

IMPELLUSO L., De natuur en haar symbolen, eds. Ludion, **2005**

KINSCHOTS, Anvers et ses faubourgs, Guide historique et description des monuments, Brugge **1885**

KOLDEWEIJ J., Geloof en Geluk, Sieraad en Devotie, Arnhem, **1977**

LODWICK M., De Kunstgids: Symboliek en thematiek van klassieke, bijbelse en religieuze schilderkunst, Kerckdriel, **2004**

MANNAERTS R., De Sleutel ter openbaring van de Sint-Jacobskerk te Antwerpen, eertijds de vermaarde collegiale, Antwerpen **2008**

MERCIER J., Twintig eeuwen geschiedenis van het Vaticaan, Brugge-Nijmegen, **1978**

MOELANS L., Synthèse 2, Jaar oefening FOW19a, Fase 2 Bachelor Kunstwetenschappen, KUL, 2011-**2012**

MOLLARET H.H. en BROSELET J., La peste, source méconnue d'inspiration artistique, in Jaarboek KMSKA, **1965**, p. 84

MÜLLER J., Confraternity and Art in the St Jacob's church, Antwerp: A Case of Study of the Altar of the Brotherhood of St Rochus in Concept, design & execution in Flemish painting (1550-1700) eds. Brebols-R, **2000**, p.97-110 (& in vtn. 42, De Bosschere J., De kerken van Antwerpen, Antwerpen-Den Haag, 1910)

NUTGENS P., (o.l.v.), 50 Eeuwen bouwkunst, van Mastaba tot Massabouw, Constantijns Basiliek, eds. Icob, **1981**

PAÏS-MINNE E., Antwerpen in de 16^{de} eeuw, Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, Weldadigheidsinstellingen in Antwerpen Antwerpen, **1975**, p. 181-189

PRIMS F., De Rochusschilderijen in de Collegiale Kerk van Sint Jacob te Antwerpen, met reproductie der 12 schilderijen en hunner 6 grisailles, Antwerpen, **1933**

PRIMS F., De Sint-Rochusverering te Antwerpen, in Antwerpiensia 1932. Losse bijdragen tot de Antwerpse Geschiedenis, Antwerpen, ed. **1933**, p. 261- 269

PRIMS F., Geschiedenis van Antwerpen, heruitg. **1981**, dl. VI-B

SANDER J., Niederländische Gemälde im Städel 1400 – 1550, Mainz am Rhein, **1933**, p.p. 368-392

SAEN G., Gilbert Van Schoonbeke achterna, in Antwerpsche Tydinghen, jg. 30, 4, **2009**, p. 119-131

SCHMITZ-EICHHOFF M.-TH., St.-Rochus. Iconographische und medizin-historische Studien, Köln, **1977**

SOURNIA J;-CH., Histoire de la medecine et des medecins, ed. Larousse **1991**

STEENMEIJER R., Restauratiedossier interieur St.-Jacobskerk, Stad Antwerpen, **2002**

TENTST. CAT., Tussen Hemel en Hel, **2010-11**

THIEME & F. BECKER U., Aldegrevier Biographie in Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler, dl. I, **1907**, p. 204-243

TIMMERS J.J.M., Christelijke symboliek en iconografie, eds. Unieboek B.V., Bussum **1974**

VANDENBROECK P., Catalogus Schilderkunst 14^{de} -15^{de} eeuw in Jaarboek KMSKA, Antwerpen, **1985**, p. 93-105

VANDENBROECK P., Stephen H. Goddard, The Master of Frankfurt and his shop, in Bijdragen tot de Geschiedenis, jg. 71, 1-2, Antwerpen, **1988**, p. 100-101

VAN DEN NIEUWENHUIZEN J. E.a., Bouwhistorisch onderzoek St.-Jacobskerk Antwerpen, dl. I, Algemene studie, Antwerpen **1997**

VAN DE VELDE C., De Schilderkunst in Antwerpen in de XVIde eeuw, Antwerpen, **1975**, pp. 419-445

VAN DER COLLEN P. & LAMMERTSE F., ttst. Cat. De ontdekking van het dagelijkse leven van Bosch tot Bruegel, Museum Boijmans Van Beuningen, eds. Rotterdam, **2015**

VAN DER LINDEN S., De heiligen, Amsterdam-Antwerpen, **1999**

VAN DER STRAELEN J.-B., Jaarboek der vermaerde en kunstrijke Gilde van St.-Lucas binnen de stad Antwerpen, Antwerpen, **1855**, pp. 22-40

VAN GERWEN CH., De neogotische beeldhouwkunst in de Onze-Lieve- Vrouwekathedraal van Antwerpen, eds. Deventer Antwerpen, **1977**

VAN LERIUS T., Notice des Oeuvres d'Art de l'église paroissiale et ci-devant insigne collégiale de St.- Jacques à Anvers, Borgerhout-Antwerpen, **1855**

VAN ROEY J., a) Jan Van Wueluwe, schilder en Rederijker, in Nationaal Biografisch Woordenboek IV, **1970**, kol. 977- 980

b) De Antwerpsche herkomst van Hans van Mildert, in Jaarb., KMSKA **1966**, p. 181/191

c) Een onbekende Antwerpse schilder: Jan van Wueluwe (ca.1484-14 oktober 1550, in Jb. KMSKA, **1954-1960**, pp. 65/72

VILLE PH., Guide des Etrangers dans la Ville d'Anvers ou description succinte de tous les principaux objets d'Art, de peinture, de sculpture...., Anvers, **1822**, p. 30

VILLE PH., Leydsman der vremdelingen, Antwerpe **1825**

WESTENENG TOM, Symboliek van planten (internet)

WUYTS L., Laatgotische Schilderkunst te Antwerpen, in Aspecten van de Laatgotiek in Brabant, Leuven, **1971**, p.p. 100-106