

# ENKELE MIDDELEEUWSE MUURSCHILDINGEN TE GENT - I : GEGEVENS OP BASIS VAN KOPIEËN

door

Max. P.J. MARTENS

Verschillende bronnen leveren het bewijs van de huidige of voormalige aanwezigheid van muurschilderingen in verscheidene Gentse gebouwen en sites<sup>1</sup>. Vooreerst vinden wij nog sommige werken op de plaats waar ze eeuwen geleden werden gerealiseerd: de schilderingen in de St-Baafsabdij, in de Bijlokeabdij, Het Dominicanenpand, het Gerard de Duivelsteen, de St.-Baafskathedraal, de St.-Niklaaskerk, het Vleeshuis en in een huis in de Geldmunt.

In de loop van de vorige eeuw of zelfs recentelijk werden sommige muurschilderingen vernield. Men kent de uitvoerige beschrijvingen, de tekeningen, kopieën en de hevige protesten die de toenmalige beschermers van ons cultuurpatrimonium voerden. Men denke hierbij voornamelijk aan het belangrijk ensemble dat zich bevond in het Godshuis van St.-Jan en St.-Pauwel, beter gekend als de Leugemeete in de Brugse Poortstraat, dat in 1911 bij afbraak van de kapel verdween<sup>2</sup>.

Men vindt bovendien meerdere vermeldingen van muurschilderingen en -decoraties in de Gentse archieffondsen.

Van al de Gentse muurschilderingen die men op basis van deze verschillende bronnen vindt, zijn ca. 56 % niet tot ons gekomen. Van bijna de helft van deze verdwenen muurschilderingen kan men zich een beeld vormen aan de hand van kopieën en *calques*. Met andere woorden, een aanzienlijk percentage van de kennis die we van de Gentse muurschilderkunst hebben is gebaseerd op bronnen die gezien hun aard met de grootste nauwgezetheid en omzichtigheid moeten behandeld worden. In deze bijdrage wordt daarom een methode ontwikkeld die toelaat een maximum aan gegevens uit dergelijk materiaal te extrapoleren.

Het spreekt voor zichzelf dat er zich meer muurschilderingen in Gent bevonden dan men nu nog kan achterhalen. Het is echter onmogelijk hiervan een volledig beeld te krijgen. Men kan slechts hopen dat er in de toekomst nog schilderingen aan het licht komen en dat door tot nog toe ongekende bronnen de reeks zou worden aangevuld.

Het besef dat de kennis van de Gentse muurschilderkunst fragmentair is, geeft aanleiding om uitspraken die op algemeen-geldigheid aanspraak

(1) Deze bijdrage is gebaseerd op mijn tot nog toe onuitgegeven licentiaatsverhandeling *De Muurschilderkunst te Gent - XIIde tot XVIde eeuw*, (promotor Prof. Dr. Ir. R.-A. d'Hulst), Rijksuniversiteit Gent, 1983.

(2) Zie voornamelijk A. VAN WERVEKE, *Het Godshuis van St.-Jan en St.-Pauwel te Gent, bijgenaamd de Leugemeete*, in *Handelingen der Maatschappij van Geschied- en Oudheidkunde te Gent*, Gent, 1909. Ik ga hier niet verder in op het ensemble van de Leugemeete. A. Van Werveke deed dit reeds in onderhavig tijdschrift.

maken, te vermijden. Men stelt immers vast dat auteurs zoals Tulpinck<sup>3</sup> en Van Caster<sup>4</sup> zich dikwijls vergisten door alleenstaande feiten te veralgemenen en dat andere, zoals Philippe<sup>5</sup> zich in hun algemene beschouwingen beperkten tot het opsommen van enkele gemeenplaatsen. Hierbij dient te worden opgemerkt dat de genoemde auteurs de muurschilderkunst in België behandelden, en zich niet lokaal beperkten tot de Gentse producten, waardoor een synthetisch beeld op de muurschilderkunst in onze gewesten voor hen gemakkelijker leek. Een synthese van de gegevens die de studie van de muurschilderingen oplevert, is echter gedoemd om door zijn onvolledigheid, de waarheid op grove wijze tekort te doen. Desondanks kan men uit de analyse van de Gentse schilderingen, een aantal gegevens distilleren die niet direct als vaststaande feiten, doch eerder als indicaties voor feiten kunnen gelden.

Wanneer men zich op basis van een kopie een beeld wil vormen van de oorspronkelijke verschijningsvorm van een werk, is het noodzakelijk de kopie op haar getrouwheid te onderzoeken. Het is hierbij belangrijk om de kopieertechniek te achterhalen en minstens even relevant te weten wie de kopiïst was — of in welk milieu men hem kan situeren — alsook wanneer en waarom de kopie gemaakt werd<sup>6</sup>. Zoals verder zal blijken, heeft men bij de studie van de Gentse muurschilderkunst veelal te maken met *calques*<sup>7</sup>. Dit zijn tekeningen op transparant geolied papier die verkregen werden door de bladen aan de muur vast te hechten en zo de contouren van de onderliggende muurschildering over te nemen. Deze *calques* werden dan meestal op doek gekleefd. Aan de hand van deze werkwijze kan men enkele gegevens betreffende de getrouwheid van de calqueertechniek vooropstellen. Deze techniek biedt de garantie dat de verscheidene gecalqueerde fragmenten van de compositie qua proportie en grootte het origineel in sterke mate benaderen. Het spreekt voor zichzelf dat de *calques* een hoofdzakelijk lineair karakter hebben, een eigenschap die, in zoverre het muurschilderingen betreft die vóór de 15de eeuw tot stand kwamen, overeenstemt met de lineaire stijl van het origineel. Toch moet men hierbij enkele bedenkingen in acht nemen. Friedländer

(3) C. TULPINCK, *Etude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la renaissance tant au point de vue des procédés techniques qu'au point de vue historique*, in *Mémoire couronné de l'académie royale de Belgique*, Brussel, 1901, vol. LXI, pp. 1-159; id., *La peinture décorative religieuse et civile en Belgique aux siècles passés*, Brussel, s.d.

(4) P. VAN CASTER, *Rapport sur l'état des peintures murales découvertes en Belgique*, Brussel, 1905.

(5) J. PHILIPPE, *La peinture murale en Belgique des les origines carolingiennes au XVIe siècle*, (doctoraatsverhandeling, K.U.L.), Leuven, 1948.

(6) H. MUND formuleerde in de bijdrage *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Brussel, 1984, pp. 19-31, een voorstel om tot een nauwgezette terminologie te komen aangaande kopieën, replieken, e.d. Deze bijdrage bevat bovendien een uitvoerige bibliografie over deze problematiek.

(7) Deze omstreden franstalige term wordt niet alleen expliciet vermeld, doch ook als enige juiste aanvaard in *Van Dale. Groot woordenboek van hedendaags Nederlands*, Van Dale Lexicografie, Utrecht, Antwerpen, 1984 i.v. *calque*.

stelde reeds: „*Even the best copyist cannot avoid misunderstandings. The master who works direct from nature and realizes his own vision, has taken in much more than he notes down — what he gives in excerpt (...) The copyist has before his eyes the result of a visual action in which he takes no part. A tiny projection or twist of the original line has a cause which the copyist does not know, a significance of which he is ignorant*”<sup>8</sup>. De functie van een lijn kan bijgevolg door de minste onoplettendheid van de kopiïst verkeerd begrepen worden. Ook het karakter van een lijn kan bij het kopiëren ingrijpende veranderingen ondergaan. Het plaatselijk verbreden of verdunnen van de lijnen in het origineel suggereert dikwijls een zeker volume. Deze stilering van de lijnvoering bepaalt het specifiek karakter. Bij de studie van calques moet men zich bijgevolg steeds de vraag stellen of dit karakter gerespecteerd werd door de kopiïst. De kopiïst loopt immers het gevaar dergelijke aspecten uit het oog te verliezen. Temeer daar hij bij het calqueren vrij snel te werk kan gaan. Kleur en volume werden in de calques meestal slechts oppervlakkig aangeduid. Men kan hier weinig conclusies uit trekken. Het hoeft bovendien geen betoog dat de specificiteit van de techniek van de muurschilderkunst volkomen verloren gaat bij calques.

Gelukkig beschikt men over calques van nog bestaande muurschilderingen zoals deze van het ensemble dat zich bevindt in het refectorium van de voormalige St.-Baafsabdij. Men kan hier dus de kopieën met de originelen vergelijken. Deze calques werden gemaakt door Léon Bressers die instond voor bijna alle calques die hieronder ter sprake komen. Dit feit laat toe de calques ook onderling te vergelijken en hun getrouwheid te verifiëren.

In deze bijdrage zullen achtereenvolgens de muurschilderingen van de St.-Baafsabdij, het Gerard de Duivelsteen, de Wolweverskapel, het St.-Jacobsgodshuis en een schildering van Hugo van der Goes, uitvoerig behandeld worden. De technische en materiële gegevens werden achteraan de tekst opgenomen in een catalogus, met het oog op nauwkeurigheid en volledigheid.

### MUURSCHILDINGEN IN DE ST.-BAAFSABDIJ

Het laat 12de-eeuws refectorium van de St.-Baafsabdij wordt aan de N.O.-zijde door drie robuuste rondbogige ramen verlicht. Zowel de dagkanten als de toppen van de rondbogen zijn beschilderd met heiligenfiguren.

Op de linker dagkant van het linker raam is een monumentale, gebaarde heilige aangebracht (cat. nr. 1.A.) (Afb. 1.a.). Hij is gehuld in een roodbruine kazuifel, een licht blauwgroene tuniek, die afgewerkt is met een gele boord, bezet met edelstenen; hieronder draagt hij een groenachtige

(8) M.J. FRIEDLÄNDER, *On Art and Connoisseurship*, (translated from the author's manuscript by Tancred Borenius), derde druk, Londen, 1944, p. 240.

albe. Hij is geschoeid met zwarte sandalen met een kruisvormig motief ; op het hoofd heeft hij een vaalwitte convexe muts, die volgens Béthune een 12de-eeuws type mijter zou zijn<sup>9</sup>, doch eerder affiniteiten vertoont met Byzantijnse liturgische hoofddeksels. In de linkerhand houdt hij een staf, die uitloopt op een zwarte, ijzeren(?) punt. Met de rechterhand maakt hij de zgn. *more latino*-zegening, m.a.w. de hand in een houding waarbij de wijs- en middenvinger gestrekt en de ringvinger en pink geplooid zijn. Het personage staat, zoals alle andere, op gebogen lijnen, die naar alle waarschijnlijkheid wolken voorstellen. Men kan de figuur op basis van het opschrift *SM*, boven zijn hoofd, als de *H.-Macharius* identificeren. Er bestond in de St.-Baafsabdij voor deze heilige een intense devotie<sup>10</sup>. De heilige staat hier niet afgebeeld met zijn gebruikelijke attributen, een steen en drie nagels, zoals dit het geval is in de crypte van de St.-Baafskathedraal. Mogelijk is dit te verklaren door het feit dat de schilderijen in het refectorium van de abdij, enkel door leden van de gemeenschap dienden gezien te worden en bijgevolg enkel als *paradigmata* van het geloof dienst deden en niet als didactische hulp voor een geloofsgemeenschap, zoals dit in een kerk het geval was. Ook het summiere opschrift *SM* moet dusdanig geïnterpreteerd worden. Een vage aanduiding was immers voldoende voor de monniken.

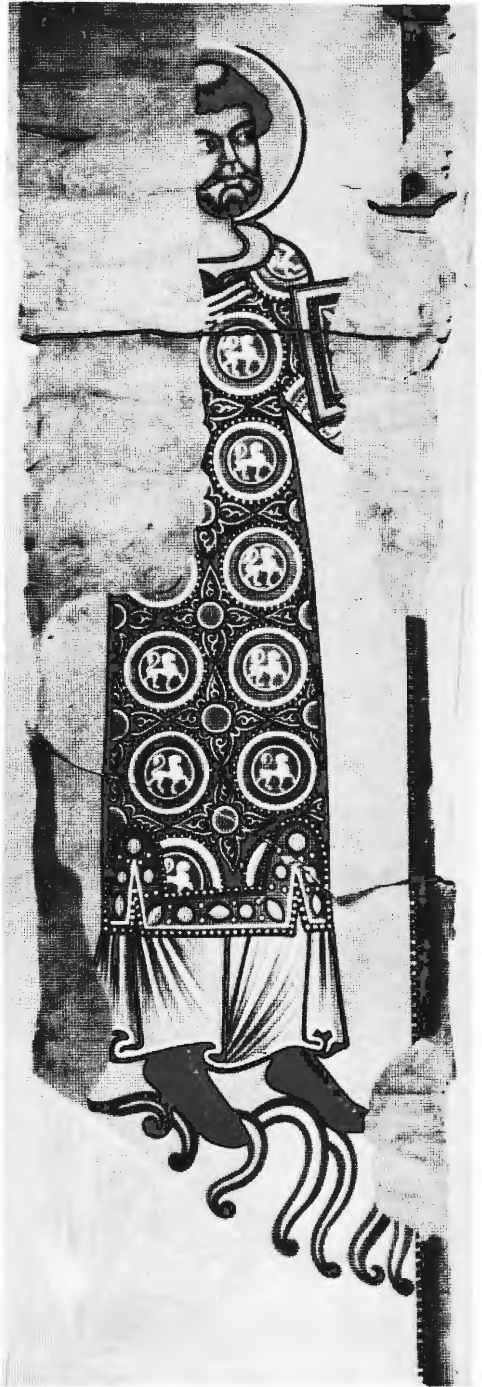
Bij het personage op de rechter dagkant van hetzelfde raam staat geen opschrift (cat. nr. 1.B) (Afb. 1.b). Ook het boek dat hij voor zich houdt, laat niet toe hem te identificeren. Men kan enkel vaststellen dat hij als een diaken is gekleed in een albe en een prachtig gedamascceerde dalmatiek, versierd met blauwe cirkels waarin telkens een wit leeuwjtje tegen een gele grond staat geschreven. Tussen de cirkels werden eenvoudige bladmotieven aangebracht tegen een paarse grond. Béthune merkte eveneens op dat deze diakenfiguur moeilijk te identificeren is<sup>11</sup>.

Beide dagkanten van het raam lopen uit op een rondboog die eveneens beschilderd is. Hierop prijkt een erg geschonden medaillon, waarin men de buste van een personage herkent (cat. nr. 1.C). De resterende letters *Pie* naast de figuur, laten toe hem als *Pietas* (Vroomheid) te identificeren.

(9) J. BETHUNE, *Anciennes peintures murales à St. Bavon*, in *Revue de l'Art chrétien*, Brugge, 1890, p. 363.

(10) Macharius, bisschop van Antiochië, zou na lange omzwervingen in Palestina, waar hij op miraculeuse wijze aan de marteldood ontsnapte, via Beieren en het Rijnland, ca. 1012 in Gent zijn aangekomen op een ogenblik dat de stad door pest werd geteisterd. Hij profeteerde dat zijn dood tevens het einde van de epidemie zou betekenen. Toen deze profetie bewaarheid werd, riep men hem uit tot patroonheilige van de stad en beschermer tegen 'de zwarte dood'. Cf. L. REAU, *Iconographie de l'art chrétienne*, Parijs, 1958, vol. III, 2, p. 845.

(11) J. BETHUNE, *o.c.*, 1890, p. 369. De auteur wees wel op een brief van Othelbold, abt van de St.-Baafsabdij van 1015 tot 1034, aan gravin Otgive, waarin een opsomming wordt gegeven van de heiligen die in de abdij begraven lagen. Hierin is o.m. sprake van een zekere Amantius, diaken van de prelaat St.-Landoald. Daar deze heilige de enige diaken was die Béthune in verband kon brengen met de abdij, stelde hij met enig voorbehoud, dat het Amantius zou kunnen zijn die hier is afgebeeld. Hoewel deze gegevens te weinig overtuigen om de identificatie te bevestigen, moet men toch vaststellen dat ze voorlopig de enige zijn waarover men beschikt.



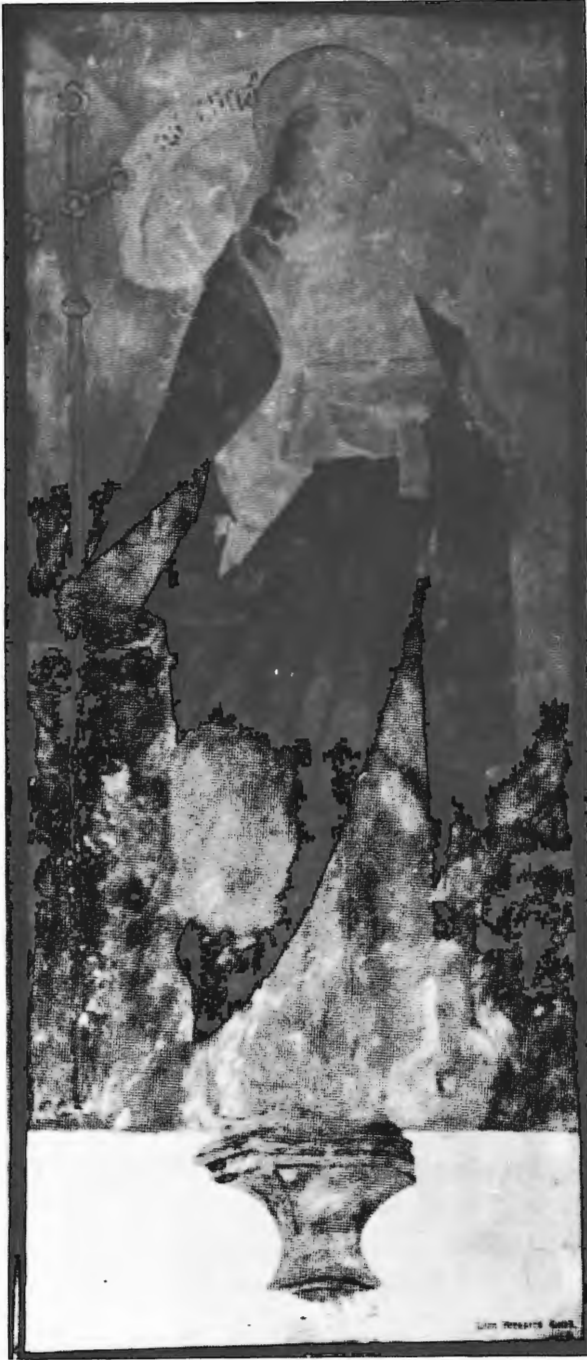
Afb. 1. L. BRESSERS, Kopie naar de *H. Macharius en Diaken* van de St.-Baafsabdij (Gent, Bijlokemuseum).



Afb. 2. L. BRESSERS, Kopie naar de *H.-Brixius* en de *H.-Caphrabilidis* van de St.-Baafsabdij (Gent, Bijlokemuseum).



Afb. 3. L. BRESSERS, Kopie naar de *H. Matheus* van het Gerard de Duivelsteen (Gent, Bijlokemuseum).



Afb. 4. L. BRESSERS, Kopie naar de *H. Johannes de Evangelist* van het Gerard de Duivelsteen (Gent, Bijlokemuseum).



Afb. 5. L. BRESSERS, Kopie naar de *H. Petrus* van het Gerard de Duivelsteen (Gent, Bijlokemuseum).



De overige letters *ites* zijn volgens Bressers restanten van het oorspronkelijk opschrift *Beati Mites* (Zalig de zachtmoedigen)<sup>12</sup>.

Ook de dagkanten van het middenste raam waren met heiligen beschilderd, doch men vond slechts de onderste decoratieve wolken terug, aan beide kanten (cat. nr. 1.D,E).

De figuur op de linker dagkant van het rechter raam staat evenals alle andere op grafisch getekende wolken (cat. nr. 1.F) (Afb. 2.a). Hij houdt een palmtak vast en draagt onder zijn bruinrode mantel een vaal wit, lang kleed. Hij is gemakkelijk te identificeren aan de hand van het opschrift als de *H.-Brixius*<sup>13</sup>.

Zijn moeder, *Caphrahildis*, mag men naar alle waarschijnlijkheid herkennen in de H.-vrouw die op de rechter dagkant van het rechter raam staat afgebeeld (cat. nr. 1.G) (Afb. 2.b). Ze is gehuld in een lange, groene mantel en een gedamasceerde tuniek die een variatie is op deze van de diaken. Er staan hier draken in plaats van leeuwen in de cirkeltjes. Onder deze tuniek draagt ze nog een wit kleed dat tot aan de voeten reikt. Ze houdt zoals haar (vermoedelijke) zoon, een palmtak in de hand.

Ook de top van de rondboog van dit raam is beschilderd met een medaillon waarin men de vage sporen van een buste ziet (cat. nr. 1.H). De kopie van L. Bressers (cat. nr. 1.H, kopie) toont meer dan deze figuur, die men aan de hand van het opschrift als *Sapientia* (Wijsheid) kan identificeren. Op de kopie ziet men onder meer dat de figuur een tekstrol met het opschrift *B(eati) Pacifi(ci)* (Zalig de vreedzamen) vasthield.

In 1888 onderging het refectorium een restauratie. Men verwijderde toen, o.m. onder leiding van E. Laquet, de bakstenen uit de dichtgemetselde ramen en vond hierbij op de dagkanten van de ramen van de N.O.-muur, sporen van muurschilderingen<sup>14</sup>. De schilderingen werden nog in hetzelfde jaar vrijgelegd, gekopieerd en gerestaureerd door L. Bressers. Het is niet geweten hoe hij bij deze restauratie te werk ging, doch fotografische opnames, gemaakt tussen 1905 en 1914<sup>15</sup>, tonen aan dat de

(12) L. BRESSERS, *Een kort overzicht der middeleeuwse muurschilderingen*, in *Jaarboek van de gilde van St.-Lucas en St.-Jozef*, Gent, 1892, jg. I, p. 41.

(13) Béthune merkte op dat noch Brixius van Martana, noch Brixius van Tours hier kunnen bedoeld zijn (J. BETHUNE, *o.c.*, 1890, p. 366). Daar immers de figuur een palmtak draagt als symbool van zijn martelaarschap, en beide bovengenoemde heiligen, bisschoppen en geen martelaren waren, is men genooddakt de locale legende te onderzoeken. In de *Annalen van St.-Baafs* wordt in het kader van de Livinus-legende, melding gemaakt van een blind kind, Brixius genaamd. Livinus gaf het kind het zicht terug. Zijn moeder, Caphrahildis, schonk uit blijk van dankbaarheid, gastvrijheid aan de H.-Livinus. Toen deze laatste de marteldood stierf, zou Caphrahildis het meest gehuild hebben van alle omstaanders. Zowel zij als haar kind werden daarom eveneens vermoord en nadien samen met Livinus begraven. Deze locale legende laat vermoeden dat het deze Brixius is die hier werd afgebeeld. Er dient echter wel gewezen te worden op het feit dat de figuur in het refectorium niet als kind, doch als adolescent werd afgebeeld.

(14) J. BETHUNE, *o.c.*, 1890, p. 361.

(15) BRUSSEL, A.C.L., nrs. B. 95408, B. 1937, B. 18339.

fragmenten tegen de ramen toen reeds verloren waren en door Bressers niet werden aangevuld <sup>16</sup>.

De stijlkritische analyse van de originele schilderijen enerzijds en van de calques van Bressers anderzijds, maakt duidelijk in welke mate deze kopiïst getrouw te werk ging. De schilderijen tonen een overtuigende monumentale conceptie. *Macharius* en de *diaken* hebben strenge gelaatstrekken en ook *Brixius* getuigt, ondanks zijn onmiskenbare jeugdige verschijning, van een analoge expressie. *Capbrabildis* geeft blijk van een zekere zachtmoedigheid, hetgeen niet in het minst afbreuk doet aan haar monumentaal karakter.

De monumentale uitdrukkingen werden voornamelijk bekomen door de strenge en sobere lijnvoering en vormgeving van zowel gelaat, handen, als draperingen. Deze eenvoud uit zich bijvoorbeeld in de tekening van de neus en de wenkbrauw die met eenzelfde lijntje worden weergegeven, in de strenge, smalle mond en het gestileerde haar. De fascinerende wijde ogen vormen een blik gericht op het oneindige. Elke lijn heeft een sterke suggestieve waarde. De expressie van de figuren werd bijgevolg, ondanks de eenvoudige en sobere conceptie, duidelijk gedifferentieerd. *Capbrabildis'* handen zijn goed zichtbaar. Ze werden vlot getekend en de anatomische onjuistheid ervan werkt niet storend, gezien het sierlijke lijnenspel waaruit ze bestaan.

Ook de gewaden werden met dezelfde lineaire halen getekend. Daarenboven zijn alle contouren geaccentueerd door zwarte, zwaardere lijnen. De weergave van de plooiën is decoratief opgevat bij de tuniek van *Macharius*, waarvan de kleine lijntjes onderaan min of meer naar elkaar toe lopen. De hoogsels en de korte streepjes van de mantel van *Brixius* bepalen daarentegen mede de vorm. De dalmatiek van de *diaken* en de tuniek van *Capbrabildis* doen denken aan decoratieve romaanse glasramen door hun volkomen gebrek aan volume en hun strenge geometrische vormgeving.

De vlotte tekening, het coloriet, de gedifferentieerde expressie en de decoratieve en tevens monumentale kracht van de figuren verraden een geoefende hand. Dit is even duidelijk op het schildertechnische gebied.

De calques zijn getrouw wat de algemene vormconceptie betreft. De grootte van de figuren werd volkomen gerespecteerd en elke lijn werd zorgvuldig doorgetekend. Hierdoor behielden de figuren hun monumentaal karakter en hun anatomische stilering. Toch is het fijnzinnig gevoel voor nuancering in de lijnvoering verloren gegaan. Immers, de muurvlakken zijn nergens volkomen egaal. Wanneer de 12de-eeuwse meester zijn penseel liet glijden over de in- en uitstulpingen van de muur, verkregen zijn lijnen als het ware automatisch een gedifferentieerd en speels karakter. De kopiïst kon dit niet overbrengen op zijn egaal vlak calqueerpapier. Zijn lijnen werden stroef en hard bij het doortekenen. Het is bovendien

(16) De schilderijen werden achtereenvolgens nog behandeld door F. Coppejans (1936), Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (1955) en door W. Schudel (1982).

evident dat ook het picturale van de verweerde muur in de kopie verloren ging.

Men kan dus stellen dat de voornaamste verschillen tussen de originelen en de calques te wijten zijn aan het verschil in drager. Met deze opmerkingen dient men rekening te houden bij de analyse van de hierna volgende muurschilderingen.

### MUURSCHILDINGEN IN HET GERARD DE DUIVELSTEEN

Ondanks het feit dat de muurschilderingen in de zgn. *gotische zaal* van de oostvleugel van het Gerard de Duivelsteen gedeeltelijk bewaard bleven, is het praktisch onmogelijk ze te bekijken, daar men er, gezien de huidige functie van het gebouw als rijksarchief, boekenrekken heeft voor geplaatst. Om dezelfde reden, en ook wegens een duidelijk gebrek aan interesse voor deze schilderingen, bleef de literatuur erover beperkt tot enkele vage verwijzingen. Ook hier blijkt de analyse van de 19de-eeuwse kopieën belangrijke aanvullende gegevens te leveren.

Slechts twee schilderingen bleven bewaard, met name *De H.-Matheus* (cat. nr. 2.A) (Afb. 3) en *De H.-Johannes Evangelist* (cat. nr. 2.B) (Afb. 4). *De H.-Matheus* staat op een sokkel en voor een groen eredoek. Hij is gehuld in een rood-bruin kleed en een gele mantel. Zijn kaal hoofd is omringd door een aureool; hij houdt een hellebaard in de rechterhand en wijst met de andere hand naar de tekstrol die achter zijn hoofd zweeft en waarop *Sanctam ecclesiam catholicam communionem sanctorum* te lezen staat. Zoals meer voorkomt in de Gentse muurschilderkunst wordt de apostel hier met een zinsnede uit het Credo voorgesteld. Op basis van deze geloofsbelijdenis kan men hem identificeren als de H. Matheus<sup>17</sup>.

Op een gelijkaardige wijze is *De H.-Johannes de Evangelist* afgebeeld. Hij staat eveneens op een sokkel, doch het eredoek waarvoor hij geplaatst is, is roodkleurig. Hij is getooid in een bruin kleed en een groene mantel, en houdt een kruisstaf in de rechterhand, terwijl in de andere hand een geopend boek rust. Het opschrift op de tekstrol is slechts vaag leesbaar en als volgt te reconstrueren: *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus*. Aan de hand van deze Credopassus kan men de apostel als de H.-Johannes de Evangelist herkennen<sup>18</sup>. Maeterlinck had het dus fout voor, toen hij meende dat deze figuur Johannes de Doper was<sup>19</sup>. Er dient opgemerkt dat de schildering in een slechte toestand verkeert: het aangezicht is volledig verdwenen; de andere vormen zijn nog, zij het vaag, te onderscheiden. Te oordelen naar de calque van L. Bressers (cat. nr. 2.B, kopie a), verkeerde de schildering rond de eeuwwisseling reeds

(17) L. REAU, *o.c.*, vol. II, 2, p. 928.

(18) Idem, vol. II, 2, p. 703.

(19) L. MAETERLINCK, *Une école pré-Eyckienne inconnue*, Brussel, Parijs, 1925, p. 16.

in een dergelijke toestand. Over de kopieën van Bressers dient overigens opgemerkt te worden dat ze een bijzonder grote gelijkenis vertonen met de originelen, terwijl de aquarels die C. Tulpinck ernaar maakte, slechts bij benadering de vormen weergeven.

De afbeelding van *De H.-Petrus* (cat. nr. 2.C) (Afb. 5) bleef niet bewaard, doch ze is gekend door de kopie van Bressers (cat. nr. 2.C, kopie a). De apostel draagt een wijde rode mantel. Zijn kaal hoofd was omgeven door een aureool. Ook bij hem zag men een tekstrol, die als *Credo in Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae* te reconstrueren is. Op basis hiervan kan men hem als Petrus identificeren<sup>20</sup>.

Bij de stilistische analyse van de schilderijen in de *gotische zaal* van het Gerard de Duivelsteen, moet men steeds de materiële toestand voor ogen houden. De schilderijen zijn in een minder gave toestand tot ons gekomen en tonen bijgevolg slechts een vervaagd beeld van hun vroegere verschijning.

De meest opvallende eigenschappen zijn de grote monumentaliteit, de ernst en de afstandelijke uitdrukking van de figuren. Formeel beschouwd lijken ze niet goed geslaagd, doch het vervagen van de oorspronkelijke kleurdégradés is hiervan waarschijnlijk de belangrijkste oorzaak. Zo stelt men vast dat de handen van bijvoorbeeld de Matheusfiguur slechts globaal zijn aangeduid door middel van een aantal lijnen, terwijl zijn neus gemodeleerd is door het uitsparen van de lichtpartij. Het is bovendien opvallend dat de tekstrol achter deze apostel een geloofwaardige schaduwwerking heeft, terwijl dit in het gezicht nauwelijks het geval is. Eens te meer ligt dit aan het ongelijkmatig afslijten van de picturale laag. Doch hieraan zijn niet alle zwakheden te wijten. De sokkels van zowel Matheus als Johannes de Evangelist getuigen van een volslagen gebrek aan perspectiefkennis. Deze minder geslaagde details doen echter geen afbreuk aan de monumentaliteit, die niet alleen bekomen werd door de afmetingen van de schilderijen, doch voornamelijk door de eenvoudige vormconceptie. Het modelé van de draperingen is daarvan het typevoorbeeld. Zo werd bijvoorbeeld de groene mantel van Johannes volledig in groene aarde uitgevoerd, waarbij het licht-donker contrast werd bekomen door een beperkt gamma van tinten van dezelfde kleur. Deze consequent doorgevoerde eenvoud is de basis voor het monumentaal karakter van de schilderijen.

De schilderijen in het Gerard de Duivelsteen leverden volgens Maeterlinck het bewijs dat de Gentse kunst vooruitstrevend was toen de gebroeders Van Eyck zich in de Arteveldestad vestigden<sup>21</sup>. Deze opmerking is niet alleen foutief omdat ze gebaseerd is op een datering waarvoor geen grond bestaat; ook de kwaliteit van de schilderijen werd door Maeterlinck niet naar haar juiste waarde geschat. De schilderijen zijn immers duidelijke exponenten van de traditionele locale vormconceptie. Men denke hierbij aan de opvallende iconografische en formele gelijkenissen met de

(20) L. REAU, *o.c.*, vol. III, 3, p. 1083.

(21) L. MAETERLINCK, *o.c.*, 1925, p. 16.

apostelfiguren in de Wolweverskapel en in de kapel van het St.-Jacobs-godshuis uit dezelfde periode, waarover verder meer.

Het Gerard de Duivelsteen ontstond in het begin van de 13de eeuw<sup>22</sup> en werd reeds vlug genoemd naar zijn bouwheer Geraerd, de zoon van Zeger II, kastelijn van Gent. Het is echter niet duidelijk waarom men deze man *de duivel* noemde. Het gebouw kende een bewogen bouwgeschiedenis en had tevens verschillende functies. In 1429 verwierven de Hiëronymieten het oostelijk gedeelte van het gebouw en richtten het in als klooster. Ze verbleven er, afgezien van een onderbreking tussen 1466 en 1476, tot 1578. Het is zo goed als zeker dat de schilderijen tot stand kwamen tijdens het verblijf van de orde in het steen. Hoewel men sterke vermoedens heeft dat deze Hiëronymieten grondige wijzigingen aan het gebouw aanbrachten<sup>23</sup>, beschikt men toch niet over de documentaire bronnen die deze bouwactiviteiten zouden moeten staven. Ook met betrekking tot de schilderijen en hun ontstaan zijn geen documenten gekend. Op stilistische grond kan men ze zoals gezegd, dateren ca. 1450. Toen de stad door de calvinisten werd bestuurd, richtte men het Gerard de Duivelsteen in als tehuis voor krankzinnigen. Het noordelijk gedeelte van het gebouw werd vanaf 1623 gebruikt als *kulder-* of wezentehuis. Deze vleugel behield deze functie tot 1873 toen de staat die opkocht met de bedoeling er het rijksarchief in onder te brengen. In 1891 kocht de staat de rest van het gebouw.

Hoewel het niet duidelijk is wanneer de schilderijen werden gevonden, gebeurde dit waarschijnlijk toen het gebouw als archief werd ingericht. Daar Bressers in 1892 van deze schilderijen melding maakte<sup>24</sup> kan men vermoeden dat ze rond die datum ontdekt werden.

Het is aannemelijk dat L. Bressers naast het maken van de reeds aangehaalde kopieën, ook instond voor het vrijleggen en de eerste restauratie van de schilderijen.

Van 1898 tot 1908 werd het gehele gebouw grondig herbouwd en gerestaureerd onder leiding van A. Verhaegen. Deze restauratie lokte heel wat kritiek uit door de fantaisistische aard ervan<sup>25</sup>. Tijdens deze werkzaamheden werden de schilderijen opnieuw met kalklagen bedekt en men plaatste boekenrekken voor de wanden. Deze toestand werd reeds in 1909 door Van den Gheyn scherp aangevallen<sup>26</sup>, doch de schilderijen bleven verborgen tot men in 1978 het gebouw opfriste en twee schilderijen her-

(22) De historische gegevens werden geput uit o.m. F. DE POTTER, *Gent van de oudste tijden tot heden*, Gent, 1886-1887, vol. IV, pp. 500-523; L. SANGLET, *Het Geeraard Duivelsteen op de Reep*, Gent, 1957.

(23) L. SANGLET, *De herstellingen aan het Geeraard Duivelsteen te Gent*, in *Handelingen van het 6de congres voor algemene kunstgeschiedenis*, Gent, 1942, p. 32.

(24) L. BRESSERS, *o.c.*, 1892, p. 46.

(25) L. SANGLET, *o.c.*, 1942, pp. 31-48.

(26) G. VAN DEN GHEYN, *Quelles sont les mesures à prendre pour la restauration des fresques anciennes découvertes dans nos églises. Convient-il, oui ou non, de les restaurer?*, in *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, XXIe congrès de Liège, Luik, 1909, p. 230.

ontdekte<sup>27</sup>. W. Schudel werd belast met de conservatie van die werken. Tussen maart en mei 1978 legde hij ze volledig vrij, stopte de gaten en bracht een lichte retouche aan. Hij stelde vast dat de morteldrager zich in een uitstekende toestand bevond, terwijl de picturale lagen reddeloos afgesleten waren. Men aarzelde niet om na deze conservatiebehandeling de rekken weer voor de schilderijen te plaatsen. Bijna niemand, op W. Schudel na, heeft de schilderijen kunnen bekijken. Heden is hierin nog geen verandering gekomen. Een herschikking van de rekken zou echter, zij het enkel onderzoekers, toelaten deze getuigen van ons middeleeuws kunstpatrimonium te bekijken.

### MUURSCHILDERINGEN IN DE WOLWEVERSKAPEL

Ook de muurschilderingen van de voormalige Wolweverskapel worden reeds geruime tijd aan het oog onttrokken. Men plaatste er immers in 1933 houten wanden voor. Hierdoor kan men zich voor de studie ervan enkel steunen op de calques die bij de ontdekking gemaakt werden. In de literatuur hieromtrent treft men niet meer aan dan vage vermeldingen en een opsomming van de schilderijen.

Op de westmuur van de kapel stond een *Kruisiging* (cat. nr. 3.A) (Afb. 6), die te oordelen naar de kopie, nauw aansloot bij de traditie: in het midden hangt Christus aan het kruis; Hij draagt een lendendoek en Zijn hoofd is gekroond met een doornenkroon en omgeven door een kruisareool. Links staat de Maagd, gehuld in een mantel en het hoofd devoot gebogen. Rechts trof men Johannes de Evangelist aan met naast hem de sporen van een klein figuurtje waarvan de betekenis niet duidelijk is. Het tafereel vertoont compositorische en stilistische verwantschappen met de talrijke voorbeelden in de grafschilderkunst, waarbij meestal de westzijde van het graf versierd was met een dergelijk kruisigingstafereel<sup>28</sup>. De opvallendste gelijkenis is de zin voor het essentialiseren. De kruisiging bood de middeleeuwse kunstenaar de ideale gelegenheid om te ontroeren en in te spelen op de, sinds de 13de eeuw opbloeiende, volksdevotie voor de lijdende Christus en Zijn *vijf wonden*<sup>29</sup>.

(27) *Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief der provinciën. Jaarverslag 1978*, Brussel, 1978, pp. 61-62.

(28) Enkele Gentse exemplaren van dergelijke kruisigingstafereelen werden ontdekt in graven in de St.-Baafsabdij, St.-Niklaaskerk, St.-Pietersabdij en abdijkerk te Drongen. De iconografie van de grafschilderkunst wordt grondig behandeld in W. DEZUTTER, *Grafschilderingen, Iconografie en religieuze spiritualiteit*, in *Maria van Bourgondië. Een archeologisch historisch onderzoek in de O.-L.-V.-kerk*, Brugge, 1982, pp. 179-206.

(29) Cf. o.m. J.H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk, 1979; J. HUIZINGA, *Herfstij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, dertiende druk, Groningen, 1975 (eerste druk 1919), pp. 149-152.

In een drielob op een in de literatuur niet nader gespecificeerde muur, bevond zich een *Annunciatie* (cat. nr. 3.B) (Afb. 7). De kopie toont dat men slechts vage sporen van het tafereel had teruggevonden: van de Maagd was enkel het hoofd en een tekstrol bewaard. Boven haar ziet men een duif en links boven enkele sporen van mogelijk een God de Vaderfiguur. Rechts staat de aartsengel Gabriël met de vleugels verticaal opwaarts gericht. Hij is gehuld in een zware mantel en houdt een tekstrol in de hand. De personages worden van elkaar gescheiden door twee decoratieve banden, waardoor ze elk in een nis lijken te staan. Tussen de decoratieve banden ziet men van boven naar onder: een Grieks kruis, gevat in een cirkel, enkele gestileerde bloemen en een vaas.

De zuidmuur van de kapel was versierd met een beeltenis van *De H.-Jacobus-de-Meerdere* (cat. nr. 3.C) (Afb. 8.a.). Deze figuur, die men herkent aan zijn pelgrimsstaf waaraan een St.-Jacobsschelp hangt, stond ook in een drielobbige nis. Zijn hoofd is omringd door een aureool, versierd met spijker motieven. Hij houdt een tekstrol vast waarvan de tekst vervaagd is, doch naar analogie met de teksten bij de apostelfiguren in het Gerard de Duivelsteen en in de kapel van het St.-Jacobsgodshuis mag men veronderstellen dat op de tekstrol het, bij Jacobus de Meerdere passende, geloofsartikel van het Credo stond: *Qui conceptus est de spiritu sancto ex Maria Virgine*<sup>30</sup>. De vlekken op de achtergrond laten vermoeden dat de oorspronkelijke grond met verschillende kleuren was beschilderd.

De kopie van deze figuur werd samen met een *Genadestoel* (cat. nr. 3.D) (Afb. 8.b) en enkele *Decoratieve kruismotieven* (cat. nr. 3.E) (Afb. 8c) op één doek gekleefd. De *Genadestoel* toont een reusachtige God de Vaderfiguur die een kruis vasthoudt, waaraan het levenloze lichaam van Zijn Zoon hangt. De decoratieve kruisen, waarvan de kruisarmen elk uituitlopen op drie gestileerde blaadjes, zijn gevat in een cirkel.

Op de N.-muur stond een tafereel dat *St.-Joris en de draak* voorstelde (cat. nr. 3.F) (Afb. 9). De kopie toont hiervan de vage resten. De ruiter en zijn paard zijn in profiel weergegeven. St.-Joris doorprijemt met zijn lans de draak, die haast niet meer zichtbaar is. Op de achtergrond ziet men een kasteel of een stadspoort met ervoor prinses Cleodolinda, die voor zich de handen in aanbidding gevouwen houdt en vergezeld is van een hondje. In dit tafereel wordt, via een voorbeeld van de in de middeleeuwen gangbare hoofse ridderlijke moraal, een allusie gemaakt op de overwinning van de *Ecclesia Militans*<sup>31</sup>.

In het koor van de kapel trof men verscheidene schilderijen aan, waarvan nog twee gekend zijn door kopieën, met name *De H.-Adrianus* (cat. nr. 3.G) (Afb. 10) en *De H.-Victor van Marseille* (cat. nr. 3.H) (Afb. 11). *De H.-Adrianus* was rechtstaand op een sokkel en tussen twee kandelaars voorgesteld. Onder de sokkel is een trapconstructie met

(30) J.J.M. TIMMERS, *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum, 1974, p. 267.

(31) J. HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York, 1974, pp. 136-137.

geometrische motieven afgebeeld. De heilige draagt onder zijn wijde mantel een korte tuniek. Boven zijn hoofd, dat omgeven is door een aureool, is een tekstrol afgebeeld waarop het opschrift (*Adri)æen* te lezen staat. De H.-Adrianus houdt zijn attributen, een zwaard en een aambeeld vast. Het zwaard verwijst naar zijn ridderlijke status, daar hij een Romeins officier was<sup>32</sup>; het aambeeld verwijst naar zijn vreselijke marteldood, waarbij zijn benen werden gebroken op een aambeeld en zijn handen werden afgehakt. Hij werd aanroepen tegen de pest. De devotie voor deze heilige was heel levendig in Oost-Vlaanderen en voornamelijk in Geraardsbergen, waar zijn relieken werden bewaard. De leeuw aan zijn voeten zou, volgens Réau<sup>33</sup>, wijzen op dit verband met Vlaanderen. Adrianus werd in de 15de eeuw meermaals afgebeeld. Hans Memling stelde hem voor op het linkerluik van *Het Lamentatie-altaarstuk* (1480) dat zich in het St.-Janshospitaal te Brugge bevindt<sup>34</sup>. Geertgen tot St.-Jans plaatste hem op het linkerluik van *De Aanbidding van de Koningen*, momenteel in de Narodni Galerie te Praag<sup>35</sup>. In beide gevallen is Adrianus voorgesteld met zijn attributen en draagt hij een harnas — in tegenstelling tot de tuniek waarin hij op de muurschildering is gehuld.

*De H.-Victor van Marseille*, de tweede heilige die men op een muurschildering in het koor van de Wolweverskapel aantrof, werd minder vaak door de middeleeuwse kunstenaars afgebeeld<sup>36</sup>. Hij draagt een harnas en zijn aangezicht is verborgen achter het dichtgeklapte helmvizier. Zijn zwaard dat hij in de rechterhand houdt, is vertikaal omhoog gericht. Achter de heilige staat zijn attribuut, een windmolen. De H.-Victor werd immers verpletterd tussen twee molenstenen en daarom door de molenaars als patroonheilige vereerd. Boven hem zweeft een klein figuurtje dat eveneens een zwaard en een miniatuur-molentje vasthoudt. De betekenis hiervan is niet duidelijk.

Het is opmerkelijk dat de drie heiligen, wier beeltenis hierboven werd besproken, allen militaire heiligen waren en in deze functie het kwaad bestreden. Ze zijn bijgevolg allen te beschouwen als exempla van de *Ecclesia Militans*.

Walgrave<sup>37</sup> en De Potter<sup>38</sup> maakten melding van nog enkele andere

(32) E. KIRSCHBAUM, W. BRAUNFELS, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome, Freiburg, Wenen, 1973, vol. V, pp. 26-37; L. REAU, *o.c.*, vol. III. 1, pp. 23-24; J.J.M. TIMMERS, *o.c.*, p. 228.

(33) L. REAU, *o.c.*, vol. III. 1, p. 23.

(34) HANS MEMLING, *Lamentatie-altaarstuk*, Brugge, St.-Janshospitaal; olieverf op paneel, 44:36-44:14; cf. M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting* (geannoteerd door N. Véronée-Verhaegen), Leiden, 1971, vol. VI. a, cat. nr. 5, pl. 18-21.

(35) Tg. GEERTGEN TOT ST.-JANS, *Aanbidding van de koningen*, Praag, Narodni Galerie, olieverf op paneel, 111:69 - 70:38; cf. M.J. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, (geannoteerd door G. Lemmens), Leiden, 1968, vol. V, cat. nr. 4, pl. 4-6.

(36) E. KIRSCHBAUM, W. BRAUNFELS, *o.c.*, 1976, vol. VIII, pp. 557-558; L. REAU, *o.c.*, vol. III. 3, pp. 1319-1321.

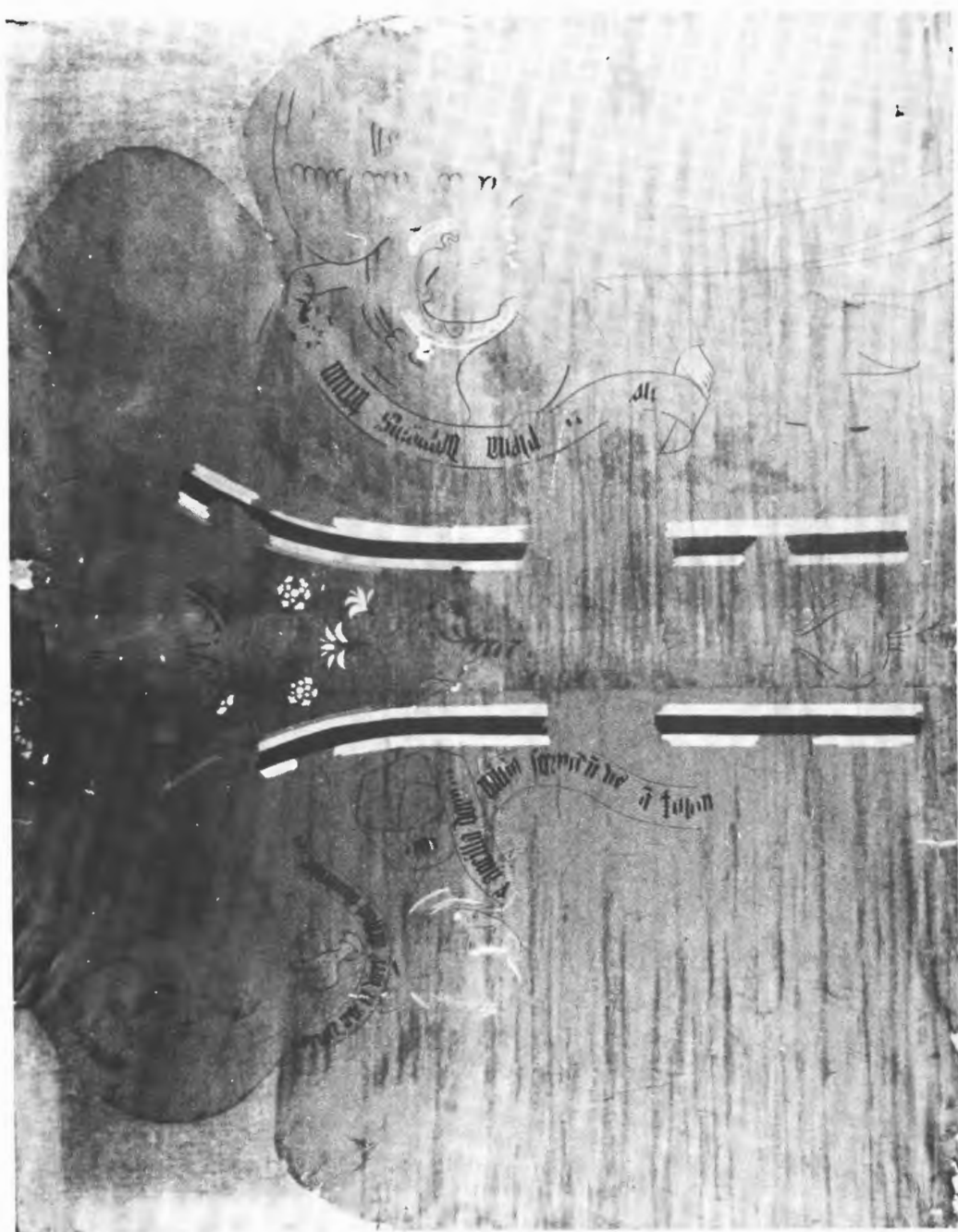
(37) A. WALGRAVE, *Oude Muurschildering*, in *Rond den Heerd*, Gent, 1880, jg. XV, p. 80.

(38) F. DE POTTER, *Gent van de oudste tijden tot heden*, Gent, 1886-1887, vol. IV, pp. 437-438.





Afb. 6. A. BRESSERS-BLANCHAERT, Kopie naar *Kruisiging* van de Wolweverskapel (Gent, Bijlokemuseum).



Afb. 7. A. BRESSERS-BLANCHAERT, Kopie naar de *Annunciatie* van de Wolweverskapel (Gent, Bijlokemuseum).



Afb. 8. A. BRESSERS-BLANCHAERT, Kopie naar de *H.-Jacobus de Meerdere*, Genadestoel en decoratief kruismotief van de Wolweverskapel (Gent, Bijlokemuseum).



Afb. 9. A. BRESSERS-BLANCHAERT, Kopie naar *St.-Joris en de draak* van de Wolweverskapel (Gent, Bijlokemuseum).

muurschilderingen in het koor. Hiervan vonden A. Bressers - Blanchaert en zijn zoon L. Bressens in 1894 waarschijnlijk geen sporen meer terug, daar ze er geen calques van maakten. In de koormuur zaten drie nissen die elk met een heiligenfiguur beschilderd waren. In de middenste rondboognis was een *Zegenende heilige* met een opengeslagen boek in de linkerhand voorgesteld (cat. nr. 3.I). Het personage stond voor een veelkleurige achtergrond en boven zijn hoofd was een schriftrol afgebeeld, waarvan de tekst bij de ontdekking niet meer leesbaar was.

In de linker spitsboognis stond *De H.-Christoffel* (cat. nr. 3.J). De heilige steunde op een staf en droeg het Christuskind op de schouders.

De rechter spitsboognis was versierd met een *H. Johannes de Doper* met zijn lam (cat. nr. 3.K). Het is niet onwaarschijnlijk dat deze heiligen enige gelijkenis vertoonden met deze in het refectorium van de Bijloke te Gent.

Op de boogzwikken tussen de nissen bevond zich het *Wapenschild van Vlaanderen* (cat. nr. 3.L).

In de literatuur treft men verder nog vermeldingen van schilderingen aan die zich waarschijnlijk nooit in de kapel hebben bevonden. Zo vermeldde Goossens een *Verrijsenis* waarvoor geen andere bewijsgrond gevonden werd<sup>39</sup>. Philippe vermeldde in zijn opsomming van de muurschilderingen in deze kapel een *H.-Cornelis*<sup>40</sup>. Het is duidelijk dat de auteur hierbij verwarde met een afbeelding van deze heilige in het St.-Jacobshospitaal.

De stilistische analyse van de schilderingen van de Wolweverskapel wordt bemoeilijkt door het feit dat men moet voortgaan op de kopieën die bovendien onvolledig zijn en in een slechte materiële toestand verkeren. Heins stelde evenwel dat de kopieën getrouw waren<sup>41</sup>, doch dit neemt niet weg dat alles wat men ervan meent te kunnen afleiden, slechts een relatieve graad van zekerheid bevat. Hierbij dient verder te worden opgemerkt dat volgens De Potter<sup>42</sup> en Heins<sup>43</sup> de schilderingen verscheidene malen werden overschilderd. De Potter noemde de in 1879 gevonden resten '*broddelwerk van latere verbeteraars*'. Het is duidelijk dat de kopieën bijgevolg de reproductie zijn van dit '*broddelwerk*', waardoor de analyse van de oorspronkelijke schilderingen praktisch onmogelijk wordt.

De personages lijken weinig of geen gevoel uit te drukken: *Jacobus de Meerdere*, de God de Vader-figuur van de *Genadestoel* en *Adrianus* staan er bijzonder apatisch bij.

(39) M. GOOSSENS, in *Catalogus Gent, 1000 jaar Kunst en Cultuur*, Gent, 1975, vol. I, p. 40. In de fichier van het A.C.L.-Brussel staat de kopie van C. Tulpinck naar *De verrijsenis* in de Leugemeete foutief vermeld als zijnde een muurschildering in *La chapelle des Tisserands*.

(40) J. PHILIPPE, *o.c.*, 1948, p. 176.

(41) A. HEINS, in *Bulletijn van de Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent (B.M.G.O.-Gent)*, Gent, 1895, jg. II, p. 121.

(42) F. DE POTTER, *o.c.*, vol. IV, p. 438.

(43) A. HEINS, *o.c.*, p. 120.

Compositorisch zocht men eenvoud en duidelijkheid. Zoals reeds werd opgemerkt beperkte de auteur van *De Kruisiging* zich tot de essentie van het tafereel. In *De Annunciatie* staat de figuratie symmetrisch opgesteld, wat bovendien nog wordt versterkt door de twee decoratieve banden die de personages omsluiten. *Adrianus* en *Victor van Marseille* imponeren door de monumentaliteit die hen een zekere waardigheid verleent. Het ligt, gezien de afmetingen, voor de hand dat *Jacobus de Meerdere* hierbij aansloot, doch zekerheid hierover bestaat niet, daar slechts zijn buste kon worden gekopieerd.

Het meest boeiende tafereel is *St.-Joris en de draak*, daar zowel het paard als de ruiter in volle beweging werden afgebeeld. Het gehele voorplan wordt ingenomen door het essentiële van de gebeurtenis: het doden van de draak. Spijtig genoeg zijn de weinige lijnen die van dit monster nog resten ontoereikend om een idee van het oorspronkelijk beeld te geven. De architectuur werd weergegeven door middel van een decoratief lijnenspel. De vorm werd hier en daar met een witte lijn geaccentueerd. Een gelijkaardig decoratief spel treft men aan in de kleding van *Adrianus*, waarbij de lijnen eerder sierlijke bewegingen dan wezenlijke plooiën voorstellen. Het gemis aan modelé en coloriet in de schilderijen — met uitzondering van *De Kruisiging* — is opvallend. Men moet echter de mogelijkheid voor ogen houden dat de kopiïsten deze elementen achterwege hebben gelaten, en zich beperken tot de weergave van de resterende contouren.

Walgrave opperde het vermoeden dat de schilderijen in *buon-fresco* waren uitgevoerd<sup>44</sup>. Hij heeft zich hierbij waarschijnlijk laten leiden door het matte uiterlijk, doch trok hieruit, zoals dikwijls gebeurde, een foutieve conclusie. Het ligt, op basis van analogieën met gelijktijdig schilderwerk, voor de hand dat hier tempera werd gebruikt.

Er werd reeds gezinspeeld op verwantschappen met schilderijen in het St.-Jacobshospitaal en het Gerard de Duivelsteen. Den denke hierbij voornamelijk aan de monumentaliteit van de figuren en de afbeelding van apostelen met een tekstrol. Er dient echter gewezen te worden op de zwakkere plastische verwezenlijking, de apathische uitdrukking en de zuiver lineaire tekenstijl van de muurdecoraties in de kapel van de Wolwevers, die de hand van een zwak kunstenaar verraden. In enkele details ziet men nog overeenkomsten met andere Gentse muurschilderingen. De plooi aan de halsuitsnijding van het kleed van *Jacobus de Meerdere* is volkomen gelijk aan deze bij de figuren in het refectorium van de Bijloke. De aureool van hetzelfde personage lijkt een interpretatie van de aureolen van de figuren in het refectorium van het Dominicanenpand. De wild krullende haarlokken van *St.-Adrianus* trof men ook aan bij *De drie koningen* in de Leugemeete. Het valt echter op dat de figuren in de Wolweverskapel meer 'gewicht' hebben dan de genoemde voorbeelden van de 14de eeuw.

Uit dit alles kan men concluderen dat de schilderijen in het gebedshuis van de Wolwevers waarschijnlijk niet ouder dan 15de-eeuws zijn.

(44) A. WALGRAVE, *o.c.*, p. 80.

Daar ze enerzijds affiniteit vertonen met 14de-eeuwse producten, doch anderzijds neigen naar schilderingen die rond het midden van de 15de eeuw tot stand kwamen, kan men ze — mits enig voorbehoud — in de eerste helft van de 15de eeuw situeren. Ook Walgrave<sup>45</sup> en Heins<sup>46</sup> kwamen — weliswaar zonder argumentatie — tot deze conclusie.

De historische gegevens betreffende de kapel vervolledigen onze kennis over de muurschilderingen slechts in geringe mate.

De Wolwevers wijdden hun bedehuis op 8 april 1372 toe aan de H.-Leonardus<sup>47</sup>. Het huis van de nering bestond toen reeds geruime tijd, daar het in de stadsrekeningen voor het eerst voorkomt in het rekenjaar 1342-1343<sup>48</sup>. Na de officiële openstelling begon men de kapel te decoreren. Zo bestelde men bijvoorbeeld op 23 januari 1373 (n.s.) een altaartafel met twaalf profeten, St.-Leonardus en St.-Lieven aan de schilder Joos Waytop<sup>49</sup>. Volgens Maeterlinck<sup>50</sup> en De Potter<sup>51</sup> zouden deze schilderingen enige jaren nadien ontstaan zijn; ze dateren ze beiden ca. 1380. De stilistische analyse en in het bijzonder de vergelijking met andere Gentse muurschilderingen toont echter aan dat de schilderingen waarschijnlijk pas in de eerste helft van de 15de eeuw tot stand kwamen.

Het is niet precies geweten wanneer men de schilderingen onder kalklagen verborg, doch men kan wel een aantal datums opgeven waarop het had kunnen gebeuren. Op 1 juli 1578 preekten de Calvinisten in de Wolweverskapel. Niet zelden betekende hun aanwezigheid het verdwijnen van heiligenafbeeldingen. Een tweede, even plausibele datum is 1705. Een opschrift onder de schilderingen in het koor gaf te kennen dat:

*Anno 1705 dese capelle is doen berwitten bij Ser Joost  
van Risseghem, hooftman van de vrij neiringhe van...*

De kapel bleef haar functie behouden tot 1794<sup>52</sup>. In 1799 werd ze overgedragen aan de *Commissie van Burgerlijke Godshuizen*, die ze in 1816 verhuurde als openbare verkoopzaal. In 1821 werd er het *Klein Vleeshuis* in ingericht en acht jaar nadien verbouwde — lees: verminkte — men de voorgevel. Het gebouw werd tot 1871 als vleeshuis gebruikt en fungeerde dan dertien jaar als halle voor eetwaren. In 1884 richtte men er een volkstheater '*Café chantant Eden*' in op, en in 1933 werd het verbouwd tot bioscoop (*Savoy*). In 1984 werd de ruimte getransformeerd tot schoenzaak.

In 1879 ontdekte men per toeval een aantal muurschilderingen in het koor van de kapel (cat. nrs. 3.I, J, K, L), doch het duurde tot 11 april

(45) Idem.

(46) A. HEINS, *o.c.*, p. 120.

(47) Cf. Stadsarchief Gent, *Archief der Burgerlijke Godshuizen, Charterboek der Wevers*, 1330-1767, f° 3 v°; gepubliceerd door F. DE POTTER, *o.c.*, vol. IV, pp. 433-434.

(48) F. DE POTTER, *o.c.*, vol. IV, p. 433. De auteur gaf geen folioverwijzing.

(49) Cf. Stadsarchief Gent, *Jaarregister van de Keure*, reeks 301-4, f° 15 v°; gepubliceerd door o.m. F. DE POTTER, *o.c.*, vol. IV, p. 437.

(50) L. MAETERLINCK, *o.c.*, 1925, p. 15.

(51) F. DE POTTER, *o.c.*, vol. IV, p. 437.

(52) Idem, p. 450.

1894 eer A. Heins een brief richtte aan de voorzitter van de *Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde van Gent*, waarin werd aangedrongen om de *Administratie van de Hospitalen* te verzoeken de andere wanden van de kapel ook vrij te leggen<sup>53</sup>. A. Bressers-Blanchaert en zijn zoon L. Bressers namen de taak op zich. Ze ontdekten sporen van beschildering onder verscheidene kalklagen en maakten calques van hun vondsten. De belangrijkste gedeelten werden bedekt met schilderingen en nadien terug herkalkt<sup>54</sup>. In 1933 plaatste men houten wanden voor de muren<sup>55</sup>. Het hoeft geen betoog dat dit een barbaarse conservatiemethode is. De schilderingen konden immers sindsdien ongezien aftakelen. Toen men in 1957 bij herstellingswerken in de bioscoop de valse wanden doorbrak, bleken de schilderingen inderdaad in een erbarmelijke toestand te verkeren. Desondanks heeft men tot nu toe geen enkele maatregel getroffen om deze sporen van het Gents verleden te conserveren. Men kan slechts de hoop uitdrukken dat eerlang het nodige voor die conservatie wordt gedaan.

#### MUURSCILDERINGEN IN HET ST.-JACOBSGODSHUIS

Er werd hierboven reeds meerdere malen gezinspeeld op de muurschilderingen in het St.-Jacobsgodshuis. Deze werken werden ca. 1860 in de kapel van de stichting ontdekt en verdwenen bij de afbraak van het gebouw in 1894. A. Bressers-Blanchaert maakte er calques (kopie a) en kopieën in olieverf (kopie b) naar. Deze kopieën zijn de enige bronnen waarover men nog beschikt met betrekking tot deze schilderingen.

Een eerste schildering stelde een zittende paus voor die men, aan de hand van zijn attriboot, een hoorn, als *De H.-Cornelis* kan identificeren (cat. nr. 4.A) (Afb. 12). Hij is gehuld in een blauw kleed en een karmijnrode mantel, die dichtgehouden wordt met een vierlobbige borstspeld. Hij draagt een pauselijke tiara en houdt een kruis staf in de rechterhand. De heilige staat afgebeeld in de bovenste geleding van een gotische nis; in het onderste compartiment zit een tweede heilige, die men moeilijk kan identificeren, daar zijn attriboot verdwenen is. Siret<sup>56</sup> maakte gewag van een apostelfiguur die zou aansluiten bij de andere twee apostels (cf. infra). Het is niet uitgesloten dat hiermee de zittende heilige onder Cornelius bedoeld werd. De H.-Cornelius werd vereerd als patroon van het vee<sup>57</sup>. Zijn attriboot, dat volgens Timmers eerst vanaf de 15de eeuw voorkomt, is afgeleid van zijn naam (*Cornelius - cornu*)<sup>58</sup>.

(53) A. HEINS, *o.c.*, p. 118.

(54) Idem, p. 122.

(55) M. GOOSSENS, *o.c.*, p. 40.

(56) M. SIRET, *Rapports annuels des comités provinciaux. Province de Flandre Orientale*, in *Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie*, Brussel, 1865, jg. IV, p. 67.

(57) J.J.M. TIMMERS, *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum, 1974, p. 248.

(58) Idem, p. 248; E. KIRSCHBAUM, W. BRAUNFELS, *o.c.*, 1974, vol. VII, pp. 340-341.



De tweede schildering stelt een heilige voor op een sokkel en voor een eredoek. Aan de hand van het opschrift uit het Credo op de tekstrol boven hem, *Inde Venturus iudicare (vivos) et mortuos*, kan men hem als *De H. Philippus* identificeren (cat. 4.B) (Afb. 13)<sup>59</sup>. Hij is gehuld in een zware mantel en houdt een kruisstaf in de linkerhand. In de andere hand hield hij een voorwerp, dat niet meer zichtbaar is, doch daar Filipus meestal een steen bij zich heeft, ligt het voor de hand dat dit voorwerp hier werd afgebeeld. De gewoonte om een apostel met een artikel uit het Credo voor te stellen, gaat terug op de legende die verhaalt dat de apostelen, voor ze uiteen gingen om het evangelie te prediken, een laatste maal bijéén kwamen en elk van hen de essentie van het geloof in één zin trachtte samen te vatten, waardoor het Credo ontstond<sup>60</sup>.

Een derde heilige staat eveneens op een sokkel en voor een eredoek (cat. nr. 4.C) (Afb. 14). Te oordelen naar de kopie werden weinig resten van deze figuur aangetroffen. Zowel zijn gelaat als zijn attributen ontbreken, doch men kan hem als *De H.-Jacobus de Mindere* identificeren aan de hand van de fragmentair bewaarde tekst boven zijn hoofd, *Ascendit ad (caelos, sedet ad dexteram Patris Omnipotentis)*. Deze tekst is eveneens afkomstig van het Credo. Jacobus de Mindere, die omwille van zijn bloedverwantschap met Christus, *Adelphoteos* of *Frater Domini* werd genoemd, wordt meestal met gelijke fysiologische trekken als zijn Meester afgebeeld<sup>61</sup>. Zijn gebruikelijk attribuut is een volderstang, daar hij nadat hij nog enige tekenen van leven toonde na gestenigd te zijn, met een dergelijke stang de genadeslag kreeg. Daar op de schildering zijn rechterarm gebogen was, is het mogelijk dat hij nog een schijf met een ingeschreven wijdingskruis vasthield.

Er werd reeds gewezen op het feit dat Siret<sup>62</sup> vermeldde dat er naast *Cornelius*, drie apostelfiguren werden gevonden. Zoals gesteld, is het mogelijk dat met de derde apostel de figuur onder *Cornelius* werd bedoeld, doch de mogelijkheid dat de auteur een figuur bedoelde waarover nu geen bronnen meer bestaan, is niet uitgesloten. Siret stelde bovendien dat oorspronkelijk twaalf apostelen waren afgebeeld<sup>63</sup>. Carlvant<sup>64</sup> meende, op basis van haar studie over de 13de-eeuwse miniatuurkunst in Gent en Brugge, dat de twaalf apostelen een geliefd thema waren in de Gentse middeleeuwse kunst. Als één van de vroegste voorbeelden hiervan, haalde ze een 12de-eeuwse psalter aan, dat zich momenteel in de kapittelbibliotheek te Doornik bevindt<sup>65</sup>. De twaalf apostelen kwamen trouwens ook

(59) E. KIRSCHBAUM, W. BRAUNFELS, *o.c.*, 1976, vol. VIII, pp. 198-205; J.J.M. TIMMERS, *o.c.*, p. 292; L. REAU, *o.c.*, vol. III, 3, pp. 1068-1069.

(60) J.J.M. TIMMERS, *o.c.*, p. 160.

(61) Idem, p. 267; L. REAU, *o.c.*, vol. III, 2, pp. 702-704; E. KIRSCHBAUM, W. BRAUNFELS, *o.c.*, vol. VII, pp. 47-51.

(62) M. SIRET, *o.c.*, p. 67.

(63) Idem, p. 67.

(64) K. CARLVANT, *Thirteenth-Century Illumination in Bruges and Ghent* (doctoraatsverhandeling), Columbia University, 1978, p. 284.

(65) *Gents Psalter*, Doornik, Bibliothèque Capitulaire, ms. A. 15; cf. o.m. K. CARLVANT, in *Catalogus Gent, 1000 jaar Kunst en Cultuur*, Gent, 1975, vol. II, p. 340, cat. nr. 562.

voor op de kolommen van het schip in de St.-Jacobskerk (13de eeuw) en op die in de St.-Elisabethbegijnhofkerk (14de eeuw), op de wanden van de kapel van het kasteel te Laarne (1350 - 1400) <sup>66</sup> en in het Gerard de Duivelsteen (ca. 1450). Met deze laatste schilderijen hebben de apostelfiguren in de kapel van het St.-Jacobsgodshuis niet alleen het thema, maar ook de monumentaliteit, de plaatsing van de figuren op een sokkel en de sierlijk krullende tekstrollen gemeen. De ontstaansdatum van de schilderijen moet daarom ook ca. 1450 gesitueerd worden.

De wijde, zware mantels geven gewicht aan de personages. De zin voor essentialisering, zowel in de draperingen als in de aangezichten, de attributen en de sokkels, is een opvallend stijlkenmerk. Zowel het gewicht van de figuren, als de geëssentialiseerde stijl waarmee ze gerealiseerd werden, dragen bij tot hun monumentale beeldingskracht.

Vooraleer in te gaan op de historiek van de locatie, is het noodzakelijk te wijzen op een verwarring in de literatuur omtrent de kapel van het St.-Jacobsgodshuis. De kapel werd immers steeds aangeduid met '*O.L.V.-ter-Zwaluwen*', de volksnaam die men er in de 19de eeuw aan gaf. De oorspronkelijke naam van de kapel was echter *O.L.V.-ter-Nood Gods*, terwijl de oorspronkelijke *O.L.V.-ter-Zwaluwenkapel* het bedehuis van het klooster der Tempeliers was. Dit laatste klooster werd afgebroken in 1798 <sup>67</sup>. Het was gelegen tussen de St.-Margrietstraat, de Lange Steenstraat en de Groene Briel, en grensde aan het Augustijnenklooster. Daar het beeld van O.L.Vrouw-ter-Zwaluwen na de afbraak van het klooster der Tempeliers naar het St.-Jacobsgodshuis overgebracht werd, gaven de Gentenaars de naam van dit beeld aan de kapel van het godshuis, dat gelegen was tussen het Godshuishammeke en het Nieuwland. In de loop der 19de eeuw vergat men het bestaan van het afgebroken Tempelhof en daarom vermeldde men in de literatuur over bovengenoemde schilderijen steeds *O.L.V.-ter-Zwaluwen.*, zonder notie te hebben van die naamverwarring. Dat het in die literatuur steeds om de schilderijen van het St.-Jacobsgodshuis gaat, blijkt uit het feit dat ze pas ca. 1860 ontdekt werden, terwijl het klooster der Tempeliers toen reeds 62 jaar met de grond was gelijk gemaakt. Desondanks meenden Maeterlinck <sup>68</sup> en Goossens <sup>69</sup> — blijkbaar ook niet op de hoogte van de genoemde verwarring — dat de schilderijen de kapel van het Tempelhof sierden.

Over het St.-Jacobsgodshuis is weinig geweten <sup>70</sup>. Het werd gesticht op het einde van de 13de eeuw door Hendrik Goethals <sup>71</sup> en deed dienst als tehuis voor blinden. Diericx meende ten onrechte dat het pas ca. 1370

(66) M. GOOSSENS, *o.c.*, pp. 59-62.

(67) Cf. Stadsarchief Gent, *Atlas Goetghebuer*, Lade 50/2-6 (nieuwe nummering); C.L. DIERICX, *Mémoires sur la ville de Gand*, Gent, 1815, vol. II, p. 495.

(68) L. MAETERLINCK, *L'énigme des primitifs français*, Gent, 1923, p. 183.

(69) M. GOOSSENS, *o.c.*, p. 39.

(70) Het grondplan toont dat het een éénbeukige kapel was met vijf traveeën en een driezijdige koorafsluiting; cf. Stadsarchief Gent, *Atlas Goetghebuer*, D. 91. F. 158/8.

(71) *Inventaris van het cultuurbezit in België. Bouwen door de eeuwen heen. Stad Gent*, Gent, 1976, vol. 4nb, p. 313.

tot stand kwam<sup>72</sup>. Het behield zijn functie tot 1862 - 1863, toen het afgeschafte werd en onder beheer van de *Administratie van Burgerlijke Godshuizen* werd gesteld. Rond dezelfde tijd ontdekte men de muurschilderingen. Uit vrees dat de kapel spoedig zou worden afgebroken, gelastte de *Commission royale d'art et d'archéologie* in 1874<sup>73</sup> A. Bressers-Blanchaert calques te maken van de muurschilderingen. Kort nadien werd het gebouwencomplex in verscheidene kavels verkocht en in 1894 werd het volledig gesloopt. In hetzelfde jaar maakte A. Bressers-Blanchaert olieverfschilderingen naar de calques die hij dertig jaar eerder gemaakt had. De oudste kopieën gingen verloren; de olieverfschilderingen worden bewaard in het Bijlokemuseum en zijn de laatste bronnen omtrent dit vergeten godshuis.

### MUURSCHILDING IN HET HUIS WEYTENS AAN DE MUIDE

Geïnspireerd door een muurschildering van Hugo van der Goes die *De Geschiedenis van David en Abigaël* voorstelde, schreef Lucas de Heere (1534 - 1584) in 1565 volgend sonnet<sup>74</sup>:

Sonnet van het excellent stick van schilderyen,  
staende in het huus van Jacob Weytens te Ghent.  
Een van de gheschilderde vrouwkens spreekt.

Wy zijn geschildert hier, al schinen wi te levne  
Bi Hugues van der goust, een meester exellent  
Die in ons sijn const' was tooghende en uutgevende,  
Ter liefden van eene onder ons eerbaer en gent.  
Uut welcke men de liefde, die hi daer drough, kent  
Zomen uut de beelde van Phryna mogt anschauwen  
De liefde die Praxiteles haer drough ten hent :  
Want si neent uut buten alles ons dochters en vrouwen  
Hoe wel het isser al constigh in alder vauwen,  
Tsi mannen, vrouwen, esels (welke sijn ghemeene)  
Tsi peerden oft tschoon couleur gheduerigh en reene.  
Maer voor al tooghde hi an ons sijn constigh ingien :  
Want niet en faelt doch an ons dan de sprake alleene  
Welcke faulten zelden is in vrouwen gesien.

(72) C.L. DIERICX, *o.c.*, vol. II, pp. 571-587.

(73) J. DUGNIOLLE, *Résumé du proces-verbal. Peinture, sculpture, ouvrages anciens*, in *Bulletin de la Commission d'art et d'archéologie*, Brussel, 1864, jg. III, pp. 416; M. SIRET, *o.c.*, p. 67.

(74) Cf. LUCAS DE HEERE, *Den Hof en Boomgaard der Poësen, inhoudende menigherley soorten van poëtijelicke blommen: dat is divaersche materien, gheestelicke, amoureuse, boerdighe etc. oock divaersche schoon sententien, inventien ende manieren van dichten, naer d'exemplen der Griecsche, Latijnsche, en Fransoische poëten, en in summa alzulcx dat een yghelick daer yet in vinden zal dat hem diend, oft behaeghd*, Gent, 1565, p. 61.

Hierin kan men enkele belangrijke gegevens terugvinden : Het schilderij bevond zich in het huis van *Jacob Weytens te Ghent*. Het was een werk van *Hugues van der Goust* (sic).

Negen jaar nadien vermeldde ook Marcus van Vaernewijck het werk <sup>75</sup>. Hij schreef erover dat ze op een schouwmantel in een huis aan *tmuyden brughsken* te zien was, Hugo was nog een *ionckman* toen hij het werk maakte. Zijn geliefde, de dochter des huizes, inspireerde hem. Hij portretteerde haar onder de vrouwen op het werk. Van Vaernewijck geeft ook voor het eerst aan dat het hier om *De Geschiedenis van David en Abigail* gaat.

Karel van Mander gaf nog meer bijzonderheden <sup>76</sup>. Hij vertelde dat het huis van Jacob Weytens omwaterd was. Het werk was uitgevoerd in olieverf. Hij bewonderde de zedigheid van de vrouwen en tevens *de teyckeninghe, inventie, actien en effecten*, die hij toeschreef aan het feit dat *Cupido de pinceelen heeft helpen stieren*. Verder haalde hij het sonnet van Lucas de Heere aan. Sanderus zou enige jaren nadien, in zijn werk over beroemde Bruggelingen, Van Mander parafraseren <sup>77</sup>.

Uit deze literaire bronnen blijkt dus dat het huis waar de muurschildering zich bevond, gelegen was aan de Muidebrug, dat het omgeven was door water en dat het toebehoorde aan Jacob Weytens.

T. Van Frimmel toonde in 1896 het verband aan tussen deze muurschildering en een 16de-eeuwse *Geschiedenis van David en Abigail*, die nu bewaard wordt in de Narodni Galerie te Praag (cat. nr. 5, kopie b) <sup>78</sup>. Hymans bracht twee jaar later een bijna identiek werk in de belangstelling, dat zich nog steeds in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Brussel bevindt (cat. nr. 5, kopie a) (Afb. 15) <sup>79</sup>. Beide auteurs zagen deze doeken terecht als 16de-eeuwse kopieën naar de muurschildering van Hugo van der Goes. Deze kopieën laten toe een gedetailleerde beschrijving te geven van de oorspronkelijke schildering.

Op de schouwmantel die zich eertijds in het huis aan de Muide bevond, was in een heuvelachtig landschap *De Geschiedenis van David en Abigail*

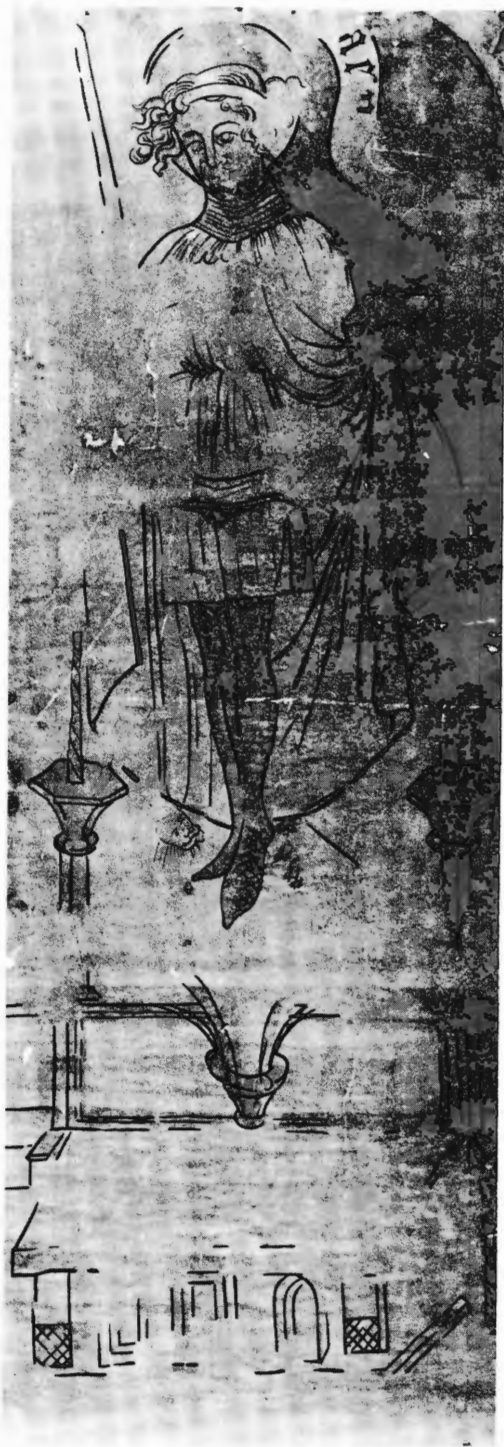
(75) Cf. MARCUS VAN VAERNEWIJCK, *De historie van Belgis die men anders namen mach : den Spieghel der Nederlantscher audtheyt. Waer innen men zien mach als in eenen claeren spieghel / veel wonderlicke gheschiedenissen / die van alle oude tyden / over al die weerelt gheschiet zijn : maer bysonder in die Nederlanden...*, Gent, 1574, f° 119-132 v°.

(76) Cf. KAREL VAN MANDER, *Het Schilder-boeck waer in voor eerst de leerlustige lueghi den grondt der Edel Vry Schilderconst in verscheyden deelen wort voorgedraghen. Daer na in dry deelen 't Leven der vermaerde doortluchtighe Schilders des ouden en nieuwen tyds. Eynilyck d'wilegginghe op den Metamorphosen pub. Ovidi Nasonis. Oock daerbeneffens uitbeeldinghe der figuren. Alles dienstich en nut den schilders, Constbemindeers en dichters oock allen staten van menschen*, Haarlem, 1604, f° 203v°-204r°.

(77) A. SANDERUS, *De Brugensibus Eruditionis Fama claris Libri duo*, Antwerpen, 1624, pp. 39-40.

(78) T. VAN FRIMMEL, *A propos d'une ancienne copie d'après Hugo van der Goes*, in *Cronique des arts et de curiosités*, 1896, pp. 157-158.

(79) H. HYMANS, *Une peinture détruite de Hugo van der Goes*, in *Gazette des Beaux-Arts*, Parijs, 1898 (II), pp. 347-349.



Afb. 10. A. BRESSERS-BLANCHAERT,  
Kopie naar de *H. Adrianus* van de Wolwevers-  
kapel (Gent, Bijlokemuseum).



Afb. 11. A. BRESSERS-BLANCHAERT,  
Kopie naar de *H. Victor van Marseille* van de  
Wolweverskapel (Gent, Bijlokemuseum).



Afb. 13. A. BRESSERS-BLANCHAERT, Kopie naar de *H. Filippus* van de kapel van het St.-Jacobsgodshuis (Gent, Bijloke museum).



Afb. 12. A. BRESSERS-BLANCHAERT, Kopie naar de *H. Cornelis* en *heilige (apostel ?)* van de kapel van het St.-Jacobsgodshuis (Gent, Bijloke-museum).



Afb. 14. A. BRESSERS-BLANCHAERT, Kopie naar de *H. Jacobus de Mindere* van de kapel van het St.-Jacobsgodshuis (Gent, Bijloke-museum).



Afb. 15. Anoniem, Kopie naar Hugo van der Goes' *David en Abigail*, Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (in depot Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel).



in beeld gebracht (I Sam., XXV, 3-44). Toen koning David op zijn tocht naar de Paranwoestijn hoorde dat Nabal, een rijke Kalebiet, die 3000 schapen en 100 geiten bezat, zijn schapen schoor, zond hij tien man naar Nabal om dit verhaal te verifiëren en hem giften te vragen. Dit staat links achteraan op de kopieën afgebeeld. Rechts ziet men de gezanten van David bij Nabal, die weigert hen iets te geven. Een groep slaven van Nabal kijkt toe, terwijl naast hen een paar schapen worden geslacht. Deze twee achterste taferelen zijn gesitueerd in een dicht begroeid bos. De boompartij wordt, zowel links als rechts, door een bijzonder toneelmatige architectuur begrensd. Wanneer David vernam dat Nabal hem niets wou geven, gelastte hij zijn soldaten wraak te nemen. De drie ruiters op het middenplan volgen dit bevel op. Twee van hen dragen banieren. Het voorste paard galoppeert wild; de ruiter hierachter daarentegen, laat zijn ros een fiere paradepas aannemen. Ondertussen had Abigaïl, de verstandige vrouw van Nabal, gehoord hoe haar echtgenoot zich als een dwaas had aangesteld. Om de woede van de koning te koelen, gaat ze naar hem toe, vergezeld van verscheidene lastezels, beladen met tweehonderd broden, vijf maten geroosterd koren, honderd rozijnekoeken en tweehonderd klompen vijgen. Rechts op het voorplan biedt ze knielend deze giften aan de koning, die hier als een ruiter is voorgesteld. Ze is vergezeld van drie personages, waarvan de vrouw achter haar, de toeschouwer aankijkt. Het gezelschap is omringd door zes beladen ezels. David wordt gevolgd door een vijftal andere ruiters. In de verte komen tussen de heuvels twee prattende lieden naar het gezelschap toe. Ook zij zijn vergezeld van ezels. David, vertederd door de daad van de vrijgeveige vrouw, ziet van zijn wraakplannen af. Thuis gekomen vertelt Abigaïl haar man wat er gebeurd is; deze krijgt hiedoor een hartaanval en sterft. Wanneer David dit hoort, vraagt hij Abigaïls hand. Deze laatste staat links vooraan afgebeeld. Hier knielt Abigaïl weer voor David. Hij buigt naar haar toe en houdt haar hand vast, alsof hij haar gebiedt recht te staan. Achter de gekroonde staan een oude gebaarde man en een jongeling. Achter Abigaïl zitten, evenals zij, vijf vrouwen geknield.

Nu is de opstelling van de verschillende taferelen duidelijk. De narratieve volgorde begint links achteraan en loopt over een zig-zaglijn, via rechts achteraan, het middenplan, rechts voor, naar links voor, waar de verloving van David en Abigaïl plaats vindt.

De afbeelding van *De Geschiedenis van David en Abigaïl* treft men reeds aan in de hoge middeleeuwen, met name in de *Bijbel van Stephan Harding* (ca. 1100)<sup>80</sup>. Vanaf de 14de eeuw ontwikkelde zich het type zoals men rechts op de muurschildering kon zien: de Davidfiguur te paard en Abigaïl, knielend voor zijn voeten, vergezeld van hun gevolg, paarden en beladen ezels. Een voorbeeld hiervan is een miniatuur in de

(80) *Bijbel van Stephan Harding*, Dijon, Musée de la ville, ms. 14, vol. III, f° 13. Dit en de andere voorbeelden in deze passus over de iconologie zijn gebaseerd op AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wenen, 1959, vol. I, pp. 16-17.

*Wenzelbijbel*<sup>81</sup>. Typologisch staat, volgens de *Speculum Humanae Salvationis*, de Abigaïlfiguur voor de Maagd, als bemiddelaarster bij het Laatste Oordeel. De *Biblia Pauperorum* legt enkel het verband tussen het gehele tafereel en de dood van Maria. Het lijkt aanlokkelijk om in het werk van Hugo van der Goes deze typologie als verklaring voor het tafereel aan te nemen. In het laatste derde van de 15de eeuw won eerder het humanistisch-burgerlijk karakter van dergelijke taferelen aan belang. Abigaïl stond dan voor de zachtmoedigheid en de wijsheid van de Moeder Gods enerzijds, maar anderzijds gaven dergelijke scènes aanleiding om een hoofse wereld in beeld te brengen, waardoor de intrinsieke inhoud een tweederangsplaats kreeg toebedeeld. Réau stelde, bij dit alles aansluitend, dat Abigaïl ook als een beeld van voorzichtigheid en vrouwelijke diplomatie kan gezien worden<sup>82</sup>.

Uit bovenstaande gegevens blijkt voldoende dat men op basis van de 16de-eeuwse kopieën, een vrij volledig beeld kan krijgen van het origineel werk van Van der Goes. Het is zelfs mogelijk in te gaan op de iconografische en iconologische elementen van het werk.

Wanneer men calques voor ogen heeft is het, zoals reeds bleek, bovendien mogelijk, mits de nodige reserve, het één en ander over de stijl van het verloren origineel te zeggen. Bij kopieën in olieverf, zoals deze hier, is dit veel moeilijker. Het is immers bijna onmogelijk uit te maken in hoeverre de kopiïst zijn voorbeeld getrouw volgde of het vrij interpreteerde. Bovendien werden de hierboven besproken calques meestal in het kader van een conservatieproces gemaakt. Ze waren geconcipieerd als historische bron. Men vreesde immers terecht dat de originelen verloren zouden gaan, wat in veel gevallen ook gebeurde. Het is zo goed als zeker dat de 16de-eeuwse olieverfkopieën niet als dusdanig waren opgevat. De kopiïst was daarom minder gedwongen zo getrouw mogelijk te werk te gaan.

In vergelijking met de Brusselse kopie is de Praagse versie links iets breder, waardoor de jongere figuur er volledig opstaat en men in de achtergrond, achter de heuvels, een stad ziet. De gelaatstrekken van de meeste figuranten zijn soepeler geschilderd. De koning links vooraan lijkt veel jonger.

Enkel door de gelaagdheid van de plans wordt de weinig doorzichtige compositie enigszins gestabiliseerd. Doch de veelheid aan figuratie, zowel mensen als dieren, maakt het schilderij onoverzichtelijk. De verschillende groepen hebben blijkbaar geen uitstaans met elkaar. Het is enkel het narratief verband dat hen samenbrengt. De iconografische verklaring maakt dit duidelijk.

De Brusselse kopie is volgens de meeste auteurs, deze die meest bij de

(81) *Wenzelbijbel*, Wenen, Nationale Bibliotheek, vol. II, f° 66.

(82) L. REAU, *o.c.*, vol. II, pp. 271-272. Réau verwijst voor de iconografie naar I Koningen, 25. Dit is foutief. Het moet zijn zoals vroeger vermeld: I Samuel, XXV, p. 3-44.

stijl van Hugo van der Goes aansluit<sup>83</sup>. De voor hem zo typische vrouwenfiguren, met hoog voorhoofd, aristocratisch uiterlijk en ranke gestalte, zijn hier onmiskenbaar aanwezig. Er moet op gewezen worden dat de vrouwengelaten in het Praagse exemplaar beter geschilderd zijn. Het Brusselse exemplaar laat, schilderkunstig gezien, te wensen over<sup>84</sup>. De vrouwelijke gelaten zijn, hoewel ze de typische Van der Goes-vorm hebben, zwak opgebouwd. Eén enkele schaduwpartij, lopende van de slaap tot aan de kin geeft in de meeste gevallen de ronding van het hoofd weer. Bepaalde harde, ijzerdraadachtige lijnen accentueren hier en daar een vorm. Bij de Abigaïlfiguur vooraan, is dit het geval aan de ronding van de kin, de wenkbrauwen en het borststuk van het kleed. Bij de figuren die de hoofdpersonages begeleiden, valt dit zeer schematisch modelleren nog meer op.

Opvallend in het gehele schilderij is de stoffelijkheid die wordt gesuggereerd. Voornamelijk de dames vooraan impressioneren op dat punt. Ze zijn getooid in zware stoffen, die lang achter hen gespreid liggen, en zo in monumentale plooiën vallen. Ondanks deze monumentaliteit zijn deze draperingen qua opbouw duidelijk vereenvoudigd.

Bij de originele Van der Goes-werken is de plooiënweergave veel levendiger en realistischer. Zo getuigen de plooiën van de knielende koning in het *Monforte-altaarstuk*<sup>85</sup> van een grootse virtuositeit. De precisie en suggestieve kracht van de stofweergave is een opvallend kenmerk van deze kunst.

Een stilistisch pluspunt is de manier waarop de onderlinge verhoudingen zijn weergegeven. Waar de manke weergave van de carnaties duidelijk de hand van een minder begaafd meester verraaft, is de perspectiefweergave, en de daarmee gepaard gaande verhoudingen, een vinding van Van der Goes zelf. Dit wordt getrouw gevolgd door de kopiist, van wie te betwijfelen valt dat hij iets dergelijks zelfstandig zou hebben gekund.

Boomslag en landschapswaergave verraden 16de-eeuwse invloeden<sup>86</sup>. Sommige dieren zijn weer te vinden in andere werken van Hugo, zoals het rechtoplopend paard in het middenplan, dat men in spiegelbeeld ziet op het reeds genoemde *Monforte-altaarstuk* links in de achtergrond<sup>87</sup>. Hieruit zou men kunnen afleiden dat gebruik is gemaakt van ateliersteke-

(83) J. DESTREE, *Hugo van der Goes*, Brussel, Parijs, 1914, p. 70 ; M.J. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, (geannoteerd door N. Véronée-Verhaegen), Leiden, Brussel, 1969, vol. IV, p. 37 ; F. WINKLER, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlijn, 1964, p. 95.

(84) De schilder- en tekenkunstige analyse is vooral gebaseerd op de detailopnames gepubliceerd in F. WINKLER, *o.c.*, pp. 96-97.

(85) *Monforte-altaarstuk of de aanbidding van de drie koningen*, Berlijn, Staatliche Museen ; olieverf op paneel, 150:247 ; cf. M.J. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, vol. IV, cat. nr. 17, pl. 28-31.

(86) T. VAN FRIMMEL, *o.c.*, p. 157. Van Frimmel dateert de kopie, wegens analogie in de boomslag met werken van Gillis van Coninxloo en Roeland Savery, ca. 1600. J. DESTREE, *o.c.*, pp. 69-70, volgt hem hierin.

(87) A. EVRARD, R. VAN ELSLANDE, *Van der Goes' muurschildering David en Abigail*, in *Gentsche Tydinghen*, Gent, 1983, nr. 1, pp. 41-46.

ningen of -schetsen. P.A. Baert<sup>88</sup> vermeldde in 1781 in een opsomming van kopieën naar het werk *quelques têtes originales du même tableau*. Is hier sprake van originele kopstudies voor het werk? Wanneer men dit zou aannemen kan men stellen dat Van der Goes gebruik maakte van ateliertekeningen om dit werk op te bouwen. Daar het gebruikelijk was dat schilders zich steunden op cartons of schetsen bij het maken van muurdecoraties, ligt het bestaan van dergelijke tekeningen voor de hand.

Mirande en Overdiep<sup>89</sup> twijfelen eraan of het hier wel om een muurschildering in stricto-sensu gaat. Ze vermoedden uit de formulering van Van Vaernewijck<sup>90</sup> dat hier eerder sprake was van een houten paneel, dat de schouw bedekte. *Lambrosieren, mantel en cave* werden in de tekst dan respectievelijk als *paneelwerk, houten bekleding en schouw* hertaald. Deze hypothese is zwak, en gespeend van verdere evidentie. Van Mander spreekt immers duidelijk van ... *gedaen voor een schouwe oft schoorsteen op den muer...*<sup>91</sup>.

J.P. van Male<sup>92</sup> stelde dat Jacob Weytens de eigenaar van het huis was toen Van Mander erover schreef. Dit is niet juist. De man wordt immers vernoemd in een document van 1490, waarin sprake is van het feit dat *Jacob de Goux* zijn huis, *jeghen over thoobhuus Jacob Weyts* (sic)<sup>93</sup>, verkocht. Deze *de Goux*, wordt in andere documenten *Jacob van der Goes* genoemd<sup>94</sup>. Dit doet het vermoeden rijzen dat Jacob van der Goes mogelijk familie was van Hugo en dat de kunstenaar door hem de besteller Weytens leerde kennen.

Het is niet makkelijk te bepalen wanneer de schildering, en ook het gehele huis verdween. Van Mander schreef ... *Het is bijzonder te verwonderen wat... te sien is*<sup>95</sup>. De formulering, en voornamelijk de tegenwoordige tijd waarin dit is uitgedrukt, laat veronderstellen dat hij het werk gezien had. Sanderus is op dit punt niet duidelijk<sup>96</sup>. Hij parafraseert eenvoudig Van Mander, hoogstwaarschijnlijk zonder de gegevens te verifiëren. J.P. van Male doet dit ook<sup>97</sup>, doch hij stelt, *dan voor alles zoude*

(88) P.A. BAERT, *Oeuvres d'art à Tournai, Courtrai, Bruges, Gand, Ypres, Valenciennes etc...*, Brussel, Kon. Bibliotheek, ms. II. 9225. Gepubliceerd door E. DUVERGER, *Catalogus Imaginair Museum Hugo van der Goes*, Gent, 1982, p. 86, doc. LXXIV.

(89) A.F. MIRANDE, G.S. OVERDIEP, *Het schildersboek van Carel van Mander: Het leven der doorluchtige nederlandsche en hoogduitsche schilders in bedendaags Nederlands overgebracht*, Amsterdam, Antwerpen, 4de druk, 1950, p. 75.

(90) M. VAN VAERNEWIJCK, *o.c.*, f° 129 v°.

(91) K. VAN MANDER, *o.c.*, f° 204.

(92) J.P. VAN MALE, *Prael-Thoneel van de vermaarde en geleerde Bruggelingen, Brugge 1713-1723*, f° 100, Brugge, Privébezit. Gepubliceerd door E. DUVERGER, *o.c.*, p. 83, doc. LXIII.

(93) Cf. Stadsarchief Gent, *Jaarregister van de Keure*, 1490-1491, reeks 301-61, f° 49 r°.

(94) Bv. in Stadsarchief Gent, *Staten van Goederen*, 1489-1490, f° 6; cf. E. DUVERGER, *o.c.*, p. 53, noot 77.

(95) K. VAN MANDER, *o.c.*, f° 203 v°.

(96) A. SANDERUS, *o.c.*, pp. 39-40.

(97) J.P. VAN MALE, *o.c.*, f° 100.

*aenmerkelijk geweest hebben...* Uit de verleden tijd van deze zinssnede, kan men extrapoleren dat het werk niet meer bestond. Het moet bijgevolg verdwenen zijn tussen 1604 en 1713 - 1723. Zou men aan de hand van de datering van de verscheidene kopieën meer gegevens hieromtrent kunnen verzamelen? Het lijkt niet dat dit een preciezere datering van de verdwijning kan geven. Immers, volgens Friedländer zijn de meeste kopieën naar andere kopieën, en dus niet naar het origineel gemaakt<sup>98</sup>. Hieruit volgt, logischerwijs, dat het maken van deze kopieën de aanwezigheid van het origineel niet impliceert.

Wat de datering van het origineel betreft, bestaan ook weinig gegevens. Van Vaernewijck en Van Mander stellen respectievelijk dat Van der Goes een *ionckman* en een *vry gheselle* was. Men weet enkel dat het werk moet gemaakt zijn na 1467, toen hij vrijmeester werd in de Gentse schildersgilde<sup>99</sup> en vóór 1478, toen hij koos voor het conversenleven in het Rode Klooster te Oudergem<sup>100</sup>. Friedländer dateerde op stilistische basis vóór 1475<sup>101</sup>. Winkler stelde voor het werk gelijktijdig met het *Portinari-altaarstuk* te dateren, m.a.w. rond 1475<sup>102</sup>. Thijs vermoedt vóór 1471<sup>103</sup>. Hij stelt dat er in dat jaar een Elisabeth Weytens in het Jerichoklooster binnentrad. Door deze vrouw te identificeren als de dochter van Jacob Weytens, meent hij deze datering te kunnen aannemen, daar de vrouw op de muurschildering zou voorgesteld zijn. Deze identificatie lijkt mij echter onvoldoende grond.

In de literatuur werd verder zeer veel aandacht geschonken aan het aan De Heere ontleende gegeven, dat Hugo hier een portret maakte van zijn geliefde. Dit leidde tot allerlei speculaties in verband met de identificatie op de schildering van deze vrouw<sup>104</sup>. Men wilde zelfs in de David een zelfportret van Van der Goes herkennen. Daar men eerder de relevantie, dan de oplossing van dergelijke problemen moet zoeken, wens ik hier verder niet op in te gaan.

De kopieën zijn hoogstwaarschijnlijk inferieur aan het verloren origineel. Het moet een belangrijk werk geweest zijn, dat, zoals Van Mander stelde... *van alle constenaers en constverstandighe niet vergeefs seer geprezen is...*<sup>105</sup>.

(98) M.J. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, vol. IV, p. 37.

(99) Cf. Stadsarchief Gent, *Jaarregister van de Keure*, 1466-1467, reeks 301-49, f° 131; gepubliceerd door E. DUVERGER, *o.c.*, p. 61, doc. II.

(100) A. DE SCHRYVER, *Hugo van der Goes' laatste jaren te Gent*, in *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, Gent, 1955-1956, vol. XVI, p. 195.

(101) M.J. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, p. 37.

(102) F. WINKLER, *o.c.*, p. 99.

(103) M. THIJS, *Het verblijf van Hugo van der Goes in het Rood-Klooster te Oudergem*, in *De Brabantse Folklore*, 1976, nr. 209, pp. 123-128.

(104) E. VAN EVEN, in *Messageur des Sciences Historiques de Belgique*, Gent, 1867, p. 292; H. HYMANS, *o.c.*, p. 348; J. DESTREE, *o.c.*, p. 68. Hymans ziet in de vrouw in het midden, in profiel gezien, de geliefde van Hugo. Destrée merkt terecht op dat Hymans meer zijn eigen voorkeur laat spreken dan iets meer te vertellen over Van der Goes.

(105) K. VAN MANDER, *o.c.*, f° 204.

Het valt ten eerste te betwijfelen of dit van alle muurschilderingen die hierboven werden besproken kon gezegd worden. Integendeel, men moet ze eerder beschouwen als uitingen van een zeker traditionalisme. Toch is het bijzonder te betreuren dat deze werken in het verleden met weinig respect werden behandeld. Het verloren gaan van sommige exemplaren of het moedwillig verbergen van andere getuigt hiervan. Recente conservatieprojecten wijzen op een veranderende houding. Toch zou men meer kunnen doen, zoals het toegankelijk maken van de bewaarde muurschilderingen en het nemen van conservatiemaatregelen voor de schilderingen die reeds meer dan vijftig jaar verborgen zitten in de voormalige Wolweverskapel. Ook de erbarmelijke materiële toestand waarin sommige van de hier besproken calques zich bevinden, vraagt om dringende zorgen. Hun historische waarde als bron werd hier voldoende aangetoond. Ze verruimen immers aanzienlijk onze kennis van de middeleeuwse muurschilderingen in Gent.

## C A T A L O G U S

## CAT. NR. 1.

## MUURSCILDERINGEN IN DE ST.-BAAFSABDIJ

Cat. nr. 1.A. *H. Macharius*

Afb. 1.a.

Refectorium, N.O.-muur, linker raam, linker dagkant  
Caseïnetempera op kalkmortel; langwerpig, onderaan afgeschuind en boven aan overlopend in cat. nr. 1.C., uiterste afmetingen 351 : 107 cm, op ca. 281 cm boven vloerpeil; grote lacune rechts over de gehele lengte, verder goede bewaringstoestand.

OPSCHRIFT : boven nimbus *S M*

FOTO : A.C.L. B.95408, B.157572, B.157573.

KOPIEEN : a./ L. BRESSERS, calque, 1889, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4087; gouache op geolied papier, oorspronkelijke afmetingen ca. 361 : 107 cm; erg slechte bewaringstoestand : in verschillende stukken, verbrokeld, waarvan verscheidene fragmenten verdwenen zijn.

b./ C. TULPINCK, aquarel, Brussel, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis; gesigneerd rechts onderaan; opschrift onderaan *Gand | abbaye de St. Bavon, Ste. Brigitte et trois Saints XIIIe sle.*

ONTDEKT : 1889 door E. Laquet.

REST. : 1889 door L. Bressers, 1936 door F. Coppejans, 1955 door K.I.K., 1982-1983 door W. Schudel.

BIBL.: J. BETHUNE, *o.c.*, 1890, pp. 361-372; L. BRESSERS, *o.c.*, 1892, pp. 41-42; G. VAN DEN GHEYN, *Fresques de l'abbaye de St. Bavon à Gand*, in *Inventaire Archéologique de Gand*, Gent, 2-2-1897; N. DE PAUW, *Les premiers peintres et sculpteurs gantois*, in *Bulletijn van de Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent (B.M.G.O. Gent)*, Gent, 1899, jg. VII, p. 241; C. TULPINCK, *o.c.*, 1901, p. 76; P. VAN CASTER, *o.c.*, 1904, p. 45; P. BERGMANS, *Les ruines de l'abbaye de St. Bavon à Gand*, Gent, 1908, pp. 28-29; L. MAETERLINCK, *L'école primitive gantoise avant Van Eyck*, in *B.M.G.O. Gent*, Gent, 1913, jg. XXI, p. 88; idem, *o.c.*, 1925, p. 9; L. NINANE, *L'abbaye de St. Bavon à Gand. Etude archéologique*, Brugge, 1930, pp. 44-47; E. BONTINCK, *Microchemische analyse der muurschilderingen van de St.-Baafsabdij te Gent*, in *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten, (K.A.W.L.S.K.), Klasse der Wetenschappen*, Brussel, 1940, nr. 13; J. PHILIPPE, *o.c.*, 1948, pp. 55-57; idem, *La peinture murale du XIIIe siècle en Belgique. Extrait des Annales de la fédération historique et archéologique de Belgique*, 35e congrès, Kortrijk, 1955, p. 581; M. GOOSSENS, *o.c.*, 1975, pp. 43-46.

Cat. nr. 1.B. *Diaken*

Afb. 1.b.

Refectorium, N.O.-muur, linker raam, linker dagkant  
Caseïnetempera op kalkmortel; langwerpig, onderaan afgeschuind en bovenaan overlopend in cat. nr. 1 C., uiterste afmetingen 361 : 107 cm,

op ca. 281 cm boven vloerpeil ; grote lacunes aan bovenste helft links en rechts van de romp van de figuur, verder goede bewaringstoestand.

FOTO : A.C.L. B.157575, B.1937, B.157576

KOPIEEN : a./ L. BRESSERS, calque, 1889, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4088 ; gouache op geolied papier, 361 : 100 cm ; op twee plaatsen over de breedte gescheurd, aan de randen verbrokkeld.

b. / cf. cat. nr. 1. A, kopie b.

ONTDEKT : cf. cat. nr. 1. A.

REST. : cf. cat. nr. 1. A.

BIBL. : cf. cat. nr. 1. A.

Cat. nr. 1.C. *Pietas-medailon*

Refectorium, N.O.-muur, linker raam, top rondboog

Caseïnetempera op kalkmortel ; cirkelvormig, ca. 105 cm ø ; lacune ter hoogte van het hoofd van de figuur.

OPSCHRIFT : naast de figuur *Pie[ta]s* ; op tekstrol [Beati M]ites

FOTO : A.C.L. B.157578

KOPIE : L. BRESSERS, calque, 1889, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4089 ; gouache op geolied papier, 105 : 107 cm ; op verschillende plaatsen gescheurd en aan de zijanten afgebrokkeld.

ONTDEKT : cf. cat. nr. 1.A.

REST. : cf. cat. nr. 1.A.

BIBL. : cf. cat. nr. 1.A.

Cat. nr. 1.D. *Sporen van een personage*

Refectorium, N.O.-muur, middenste raam, linker dagkant

Caseïnetempera op kalkmortel ; oorspronkelijk analoge vorm als cat. nrs. 1.A,B,F,G ; verdwenen

KOPIE : L. BRESSERS, calque, 1889, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4090 ; gouache op geolied papier, 81 : 75 cm ; slechts fragmentair bewaard, op verschillende plaatsen gescheurd en aan de randen afgebrokkeld.

ONTDEKT : cf. cat. nr. 1.A.

Cat. nr. 1.E. *Sporen van een personage*

Refectorium, N.O.-muur, middenste raam, rechter dagkant

Caseïnetempera op kalkmortel ; oorspronkelijk analoge vorm als cat. nrs. 1.A,B,F,G ; verdwenen

KOPIE : L. BRESSERS, calque, 1889, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4091 ; gouache op geolied papier, 82 : 76 cm ; over de lengte doormidden gescheurd en ontbrekend fragment links onder.

ONTDEKT : cf. cat. nr. 1.A.



Cat. nr. 1.F. *H. Brixius*

Afb. 2.a.

Refectorium, N.O.-muur, rechter raam, linker dagkant

Caseïnetempera op kalkmortel; langwerpig, onderaan afgeschuind en overlopend in cat. nr. 1.H., uiterste afmetingen 361 : 107 cm, op ca. 281 boven vloerpeil; grote lacune rechts over gehele lengte, voornamelijk aan het hoofd van het personage, verder goede bewaringstoestand.

OPSCHRIFT: boven figuur *S. Bric[ius]*

FOTO: A.C.L. B.157563, B.18339, B.157564

KOPIEEN: a. / L. BRESSERS, calque, 1889, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4092; gouache op geolied papier, 361 : 107 cm; op verschillende plaatsen gescheurd

b. / cf. cat. nr. 1.A., kopie b.

ONTDEKT: cf. cat. nr. 1.A.

REST.: cf. cat. nr. 1.A.

BIBL.: cf. cat. nr. 1.A.

Cat. nr. 1.G. *H.-Capbrabildis(?)*

Afb. 2.b.

Refectorium, N.O.-muur, rechter raam, rechter dagkant

Caseïnetempera op kalkmortel; langwerpig, onderaan afgeschuind en boven aan overlopend in cat. nr. 1.H., uiterste afmetingen 361 : 107 cm, op ca. 281 cm boven vloerpeil; grote lacune links over gehele lengte, verder goede bewaringstoestand.

FOTO: A.C.L. B.95400, B.157566, B.95405

KOPIEEN: a. / L. BRESSERS, calque, 1889, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4093; gouache op geolied papier, 361 : 107 cm; op verschillende plaatsen gescheurd en aan de randen afgebrokkeld

b. / cf. cat. nr. 1.A., kopie b.

ONTDEKT: cf. cat. nr. 1.A.

REST.: cf. cat. nr. 1.A.

BIBL.: cf. cat. nr. 1.A.

Cat. nr. 1.H. *Sapientia-medailon*

Refectorium, N.O.-muur, rechter raam, top rondboog

Caseïnetempera op kalkmortel; cirkelvormig, ca. 105 cm  $\varnothing$ ; op de cirkelvorm na bijna volledig verlorenOPSCHRIFT: naast figuur *Sapie[ntia]*; eertijds op tekstrol *B[cati] Pacifi[ci]*

FOTO: A.C.L. B.157569

KOPIE: L. BRESSERS, calque, 1889, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4094; gouache op geolied papier, 105 : 107 cm; op verschillende plaatsen gescheurd en een aantal fragmenten verloren

ONTDEKT: cf. cat. nr. 1.A.

REST.: cf. cat. nr. 1.A.

BIBL.: cf. cat. nr. 1.A.

## CAT. NR. 2.

## MUURSCHILDINGEN IN HET GERARD DE DUIVELSTEEN

Cat. nr. 2.A. *H.-Matheus*

Afb. 3.

Oostvleugel, zgn. gotische zaal

Tempera (?) op kalkmortel, ca. 248 : 105 cm ; picturale laag op sommige plaatsen vervaagd, kalkmortel in goede toestand

OPSCHRIFT : op tekstrol *Sancta ecclesi[am] catholicam communionem sanctorum*KOPIEEN : a./ L. BRESSERS, olieverfkopie, ca. 1892, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 795 ; olieverf op doek, 248 - 105 cm ; nagedonkerd en verkleurd door stof, voornamelijk in de groene partijen schimmelvorming ; gesigneerd rechts onderaan *Léon Bressers, Gand*b./ C. TULPINCK, kopie, Brussel, Kon. Musea voor Kunst en Geschiedenis ; aquarel en inkt op papier ; samen met cat. nr. 2.C, kopie b. op één blad ; opschrift onderaan *Château de Gérard le Diable - deux apôtres (St.-Mathieu et St.-Pierre) XVe sle* ; gesigneerd rechts onderaan C. Tulpinck ; FOTO : A.C.L. B. 7698

ONTDEKT : vóór 1892

VERDWENEN : ca. 1903

HERONTDEKT : februari 1978

REST.: maart - mei 1978 door W. Schudel

BIBL.: L. BRESSERS, *o.c.*, 1892, p. 46 ; G. VAN DEN GHEYN, *o.c.*, 1909, p. 230 ; L. MAETERLINCK, *L'énigme des primitifs français*, Gent, s.d.(1921), p. 182 ; idem, *o.c.*, 1925, p. 16 ; L. SANGLET, *o.c.*, 1942, pp. 31-48 ; idem, *o.c.*, 1957 ; M. GOOSSENS, *o.c.*, 1975, p. 41 ; *Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief der provinciën, Jaarverslag 1978*, Brussel, 1978, pp. 61-62.Cat. nr. 2.B. *H. Johannes de Evangelist*

Afb. 4.

Oostvleugel, zgn. gotische zaal

Tempera (?) op kalkmortel, ca. 248 : 105 cm ; picturale laag op sommige plaatsen zoals gelaat en de tekstrol vervaagd, kalkmortel in goede bewaringstoestand

OPSCHRIFT : op tekstrol [Passus sub Pontio Pilato,] *crucifixus*, [mortuus et sepultus]KOPIE : L. BRESSERS, olieverfkopie, ca. 1892, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 661 ; olieverf op doek, 248 : 105 cm ; nagedonkerd door stof, schimmelvorming in groene partijen ; gesigneerd rechts onderaan *Léon Bressers, Gand*

ONTDEKT : cf. cat. nr. 2.A.

VERDWENEN : cf. cat. nr. 2.A.

HERONTDEKT : cf. cat. nr. 2.A.

REST.: cf. cat. nr. 2.A.

BIBL.: cf. cat. nr. 2.A.

Cat. nr. 2.C. *H.-Petrus* (verdwenen)

Afb. 5

Oostvleugel, zgn. gotische zaal

Tempera (?) op kalkmortel, ca. 248 : 105 cm ; verdwenen

OPSCHRIFT : op tekstrol [Cre]do [in] pat[rem omnipotentem factorem caeli et terrae]

KOPIEEN : a./ L. BRESSERS, olieverfkopie, ca. 1892, Gent, Bijloke-museum, inv. nr. 4085 ; olieverf op doek, 167 : 48 cm ; slechts fragmentair bewaard, op groene partijen schimmelvorming

b./ cf. cat. nr. 2.A. kopie b.

ONTDEKT : cf. cat. nr. 2.A.

VERDWENEN : cf. cat. nr. 2.A.

BIBL.: cf. cat. nr. 2.A.

## CAT. NR. 3.

## MUURSCHILDINGEN IN DE WOLWEVERSKAPEL

*(Korte Dagsteeg)*Cat. nr. 3.A. *Kruisiging*

Afb. 6

W.-muur

Tempera (?) op kalkmortel, 109 : 89 cm

KOPIE : A. BRESSERS-BLANCHAERT, L. BRESSERS, calque, 1894, Gent, Bijloke-museum, inv. nr. 629 ; olieverf en inkt op calqueerpapier nadien op doek gekleefd, 109 : 89 cm ; opschrift links onder *Petite Boucherie - 1894*, rechts onder *A. Bressers-Blanchaert et fils, Gand* ; papier is verdonkerd, verrot en ter hoogte van Christus' knie gescheurd ; verworven door aankoop, juli 1899

ONTDEKT : 1894 door A. Bressers-Blanchaert

VERBORGEN : 1933 bij inrichting bioscoop

BIBL. : A. HEINS, in *B.M.G.O. Gent*, Gent, 1895, jg. II, pp. 117-122 ; L. MAETERLINCK, *o.c.*, 1913, p. 89 ; idem, *o.c.*, s.d. (1921), pp. 178-181 ; J. PHILIPPE, *o.c.*, 1948, p. 176 ; M. GOOSSENS, *o.c.*, 1975, p. 40 ; *Inventaris van het cultuurbezit in België. Bouwen door de eeuwen heen. Stad Gent*, Gent, 1976, vol. 4na, p. 245.Cat. nr. 3.B. *Annunciatie*

Afb. 7

Tempera (?) op kalkmortel, drielobbig, uiterste afmetingen 361 : 258 cm

KOPIE : A. BRESSERS-BLANCHAERT, L. BRESSERS, calque, 1894, Gent, Bijloke-museum, inv. nr. 796 ; olieverf en inkt op calqueerpapier nadien op doek gekleefd, 361 : 258 cm ; opschriften links boven (...) *super* (...) *irte et viert* (...) *alrissimi obumbration* (...), links [Av]e *ancilla domin*(...), rechts [A]ve [Maria] *plena dominus tecum* (...); papier is verdonkerd, verrot en aan de randen afgebrokkeld ; verworven door aankoop, juli 1899

ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.A.

VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.

BIBL. : cf. cat. nr. 3.A.

Cat. 3.C. *H.-Jacobus de Meerdere*

Afb. 8.a.

Z.-muur

Tempera (?) op kalkmortel

KOPIE : A. BRESSERS-BLANCHAERT, L. BRESSERS, calque, 1894, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4078 ; olieverf en inkt op calqueerpapier nadien op doek gekleefd samen met cat. nr. 3.D, kopie en 3.E, kopie, 76 : 108 cm ; papier is verdonkerd, verrot en voornamelijk aan bovenrand afgebrokkeld ; verworven door aankoop, juli 1899

ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.A.

VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.

BIBL. : cf. cat. nr. 3.A.

Cat. nr. 3.D. *Genadestoel*

Afb. 8.b.

Tempera (?) op kalkmortel, ca. 80 : 56 cm

KOPIE : A. BRESSERS-BLANCHAERT, L. BRESSERS, calque, 1895, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4079 ; olieverf en inkt op calqueerpapier nadien op doek gekleefd samen met cat. nr. 3.C, kopie en 3.E, kopie, 80 : 56 cm ; opschrift links onderaan *A. Bressers-Blanchaert et fils, Gand* ; papier is verrot, verdonkerd en voornamelijk aan linkerzijkant afgebrokkeld ; verworven door aankoop, juli 1899

ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.A.

VERBORGEN : cat. nr. 3.A.

BIBL. : cf. cat. nr. 3.A.

Cat. nr. 3.E. *Decoratief kruismotief*

Afb. 8.c.

Tempera (?) op kalkmortel

KOPIE : A. BRESSERS-BLANCHAERT, L. BRESSERS, calque, 1894, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4080 ; olieverf en inkt op calqueerpapier nadien op doek gekleefd samen met cat. nr. 3.C, kopie en 3.D, kopie, 103.5 : 75 cm ; opschrift rechts onderaan *Petite Boucherie 1894* ; papier is verrot, verdonkerd en onderaan en aan rechterzijde afgebrokkeld ; verworven door aankoop, juli 1899

ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.A.

VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.

BIBL. : cf. cat. nr. 3.A.

Cat. nr. 3.F. *St.-Joris en de draak*

Afb. 9.

N.-muur

Tempera (?) op kalkmortel, ca. 203 : 337 cm

KOPIE : A. BRESSERS-BLANCHAERT, L. BRESSERS, calque, 1894, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4064 ; olieverf en inkt op calqueerpapier

nadien op doek gekleefd, 203 : 337 cm ; papier vooral in centraal gedeelte verdonkerd, vertikale strepen op ca. 25 cm van elkaar door verkeerd opplooiën, aan randen erg afgebrokkeld ; verworven door aankoop, juli 1899

ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.A.

VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.

BIBL. : cf. cat. nr. 3.A.

Cat. nr. 3.G. *H. Adrianus*

Afb. 10

Koor

Tempera (?) op kalkmortel, ca. 245 : 88 cm

KOPIE : A. BRESSERS-BLANCHAERT, L. BRESSERS, calque, 1894, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4077 ; olieverf en inkt op calqueerpapier nadien op doek gekleefd, 249 : 88 cm ; opschrift bovenaan rechts [*Adri-] aen* ; papier verrot en aan zijkanten afgebrokkeld ; verworven door aankoop, juli 1899

ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.A.

VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.

BIBL. : cf. cat. nr. 3.A.

Cat. nr. 3.H. *H.-Victor van Marseille*

Afb. 11.

Koor

Tempera (?) op kalkmortel, cr. 230 : 89 cm

KOPIE : A. BRESSERS-BLANCHAERT, L. BRESSERS, calque, 1894, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 630 ; olieverf en inkt op calqueerpapier nadien op doek gekleefd, 258 : 89 cm ; papier verrot en aan zijkanten afgebrokkeld ; verworven door aankoop, juli 1899

ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.A.

VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.

BIBL. : cf. cat. nr. 3.A.

Cat. nr. 3.I. *Zegenende Heilige*

Koor, rondboognis, midden

Tempera (?) op kalkmortel

ONTDEKT : 1879

VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.

BIBL. : A. WALGRAVE, *o.c.*, 1880, p. 80 ; F. DE POTTER, *o.c.*, 1886-1887, vol. IV, pp. 429-459

Cat. nr. 3.J. *H. Christoffel*

Koor, spitsboognis, links

Tempera (?) op kalkmortel

ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.I.

VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.

BIBL. : cf. cat. nr. 3.I.

Cat. nr. 3.K. *H. Johannes de Doper*

Koor, spitsboognis, rechts  
 Tempera (?) op kalkmortel  
 ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.I.  
 VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.  
 BIBL.: cf. cat. nr. 3.I.

Cat. nr. 3.L. *Wapenschild van Vlaanderen*

Koor, op zwik tussen nissen  
 Tempera (?) op kalkmortel  
 ONTDEKT : cf. cat. nr. 3.I.  
 VERBORGEN : cf. cat. nr. 3.A.  
 BIBL.: cf. cat. nr. 3.I.

CAT. NR. 4.

*MUURSCILDERINGEN IN HET ST.-JACOBSGODSHUIS*

Cat. nr. 4.A. *H.-Cornelis en een heilige (apostel?)* (verdwenen) Afb. 12.

Tempera (?) of olieverf (?) op kalkmortel  
 KOPIE : a./ A. BRESSERS-BLANCHAERT, calque, 1864-1865 (verdwenen)  
 b./ A. BRESSERS-BLANCHAERT, kopie naar a., 1894, GENT, Bijlokemuseum, inv. nr. 4082 ; olieverf op doek, 257 : 107 cm ; verkleurd ; verworven door aankoop, 1 augustus 1894  
 ONTDEKT : ca. 1860  
 VERDWENEN : 1894 bij afbraak van de kapel  
 BIBL.: J. DUGNIOLLE, *o.c.*, 1864, p. 416 ; M. SIRET, *o.c.*, 1865, p. 67 ; *Verslag Stad Gent*, 1890, pp. 177-178 ; L. BRESSERS, *o.c.*, 1892, p. 45 ; J. PHILIPPE, *o.c.*, 1948, inv. ; M. GOOSSENS, *o.c.*, 1975, pp. 39-40 ; *Inventaris van het cultuurbezit in België. Bouwen door de eeuwen heen. Stad Gent*, Gent, 1976, vol. 4nb, p. 313 ; K. CARLVANT, *o.c.*, 1978, p. 284.

Cat. nr. 4.B. *H. Filippus* (verdwenen) Afb. 13.

Tempera (?) of olieverf (?) op kalkmortel  
 KOPIE : a./ cf. cat. nr. 4.A., kopie  
 b./ A. BRESSERS-BLANCHAERT, kopie naar a., 1894, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4083 ; olieverf op doek, 197 : 118 cm ; opschrift op tekstrol *Inde venturus iudicare [vivos] et mortuos*, zijkant rechts *N.D. aux Hirondelles* ; verkleurd ; verworven door aankoop, 1 augustus 1894  
 ONTDEKT : cf. cat. nr. 4.A.  
 VERDWENEN : cf. cat. nr. 4.A.  
 BIBL.: cf. cat. nr. 4.A.

Cat. nr. 4.C. *H. Jacobus de Mindere* (verdwenen)

Afb. 14.

Tempera (?) of olieverf (?) op kalkmortel

KOPIE : a./ cat. nr. 4.A., kopie

b./ A. BRESSERS - BLANCHAERT, kopie naar a., 1894, Gent, Bijlokemuseum, inv. nr. 4084; olieverf op doek, 163 : 78 cm; opschrift op tekstrol *Ascendit ad [caelos, sedet ad dexteram Patris omnipotentis]*; verkleurd; verworven door aankoop, 1 augustus 1894

ONTDEKT : cf. cat. nr. 4.A.

VERDWENEN : cf. cat. nr. 4.A.

BIBL.: cf. cat. nr. 4.A.

#### CAT. NR. 5.

#### MUURSCHILDERING IN HET HUIS WEYTENS AAN DE MUIDE

Cat. nr. 5. *De Geschiedenis van David en Abigail* (verdwenen) Afb. 15.

door Hugo VAN DER GOES (ca. 1430/1432 - 1483)

Schoonsteenmantel van de leefkamer

Olieverf op kalkmortel, rechthoekig

KOPIEEN : a./ Anoniem, 16de eeuw, Brussel, Kon. Muea voor Kunst en Geschiedenis, in depot Brussel, Kon. Museum voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 755; olieverf op doek, 172 : 232 cm; herkomst : Gent, Oud Begijnhof bij Begijntje Matheken. Bibl. : KERVIJN DE VOLKAERSBEKE, *o.c.*, p. 324; H. HYMANS, *o.c.*, pp. 347-348; J. DESTREE, *o.c.*, pp. 71-72; M. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, p. 72; F. WINKLER, *o.c.*, p. 95; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47.

b./ Anoniem, 16de eeuw, Praag, Narodni Galerie; inv. nr. 0.5531; olieverf op doek, 95 : 130 cm; herkomst : Praag, J.V. Novák coll., inv. nr. 30, daar in verband gebracht met Pieter II Bruegel, verbleef er sinds 1896 door aankoop; Bibl.: T. VAN FRIMMEL, *o.c.*, pp. 157-158; H. HYMANS, *o.c.*, pp. 347-349; (neemt afmetingen verkeerd over van Frimmel); J. DESTREE, *o.c.*, pp. 69-70; M. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, p. 72; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47.

c./ Anoniem, 16de eeuw, Wiesbaden, verz. G. Hülsemann; olieverf op doek; Bibl.: M. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, p. 72; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47.

d./ Lucas I FLOQUET, 1617, Londen, Christie's, verkoop 29 oktober 1965, cat. nr. 28; olieverf op doek; 137 : 167 cm; herkomst : Nortwick Park, Spencer Churchill coll., inv. nr. 101, daar toegeschreven aan Lucas Van Leyden; verworven door Jack Linsky, New York in 1956, die het in 1965 bij Christie's verkoopt. Bibl. : FRIEDLÄNDER, *o.c.*, p. 72; F. WINKLER, *o.c.*, p. 95; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47

e./ Anoniem, eind 16de eeuw, Brussel, J. Elion coll., olieverf op doek; 148 : 240 cm. Bibl.: J. DESTREE, *o.c.*, p. 71; M. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, p. 72; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47

f./ Anoniem, Keulen, verz. Merzenick, Bibl.: J. DESTREE, *o.c.*, p. 71 ; M. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, p. 72 (vermeldt verkeerdelijk Aken als verblijfplaats) ; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47.

g./ Anoniem, St.-Pieters-Maastricht, De Torentjes-kasteel, veiling 17 - 19 juni 1935, cat. nr. 16 ; herkomst : verz. N.H.C.G. Gilison. Bibl.: EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47

h./ Anoniem, eind 16de eeuw, Aken, verz. Larich ; 128 : 210 cm. Bibl.: J. DESTREE, *o.c.*, p. 233 ; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47

i./ Anoniem, Brussel, M.E. Spelmans coll. ; herkomst : Brussel, kunsthandel, 1907. Bibl.: J. DESTREE, *o.c.*, pp. 71, 233 ; M. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, p. 72 ; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47

j./ Anoniem, Engeland, kunstmarkt, 1917. Bibl.: M. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, p. 72 ; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47 (neemt datum verkeerd over)

k./ Anoniem, Barcelona, Tomas coll.. Bibl.: F. WINKLER, *o.c.*, p. 95 ; EVRARD, VAN ELSLANDE, *o.c.*, p. 47

P.A. Baert vermeldde in 1781 nog twee kopieën waarvan de ene in Brugge bij M. Bernard en de andere in Gent, St.-Pietersabdij. Deze twee exemplaren zijn mogelijk gelijk aan één van de bovenstaande. Verder vermeldde hij *quelques têtes originales du même tableau*, wat mogelijk op originele kopstudies voor het origineel werk slaat.

VERDWENEN : tussen 1604 en 1713-1723.

BIBL.: LUCAS D'HEERE, *o.c.* 1565, p. 61 ; MARCUS VAN VAER-NEWIJCK, *o.c.*, 1574, f° 119-132 v° ; CAREL VAN MANDER, *o.c.*, 1604, f° 203 v°-204 ; A. SANDERUS, *o.c.*, 1624, pp. 39-40 ; J.P. VAN MALE, *o.c.*, 1713-1723, f° 100 ; P.A. BAERT, *o.c.*, 1781 ; KERVIJN DE VOLKAERSBEKE, *Eglises de Gand*, Gent, 1857, vol. II, p. 324 ; E. VAN EVEN, *o.c.*, 1867, p. 292 ; A. WAUTERS, *Hugo Van der Goes, sa vie et ses oeuvres*, Brussel, 1872, pp. 9-10 ; T. VAN FRIMMEL, *o.c.*, 1896, pp. 157-158 ; H. HYMANS, *o.c.*, 1898, pp. 347-349 ; C. TULPINCK, *o.c.*, 1901, p. 101 ; L. MAETERLINCK, *o.c.*, 1913, pp. 80-82 ; J. DESTREE, *o.c.* 1914, pp. 66-73, 74, 233, 249, pl. pp. 96-97 ; FIERENS - GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVIème siècle*, Brussel, Parijs, 1927, pp. 41-44, pl. XXIX ; A.F. MIRANDE, G.S. OVERDIEP, *o.c.*, 1950, pp. 75-81 ; L. REAU, *o.c.*, 1956, vol. II, p. 272 ; AURENHAMMER, *o.c.*, 1959, pp. 16-17 ; F. WINKLER, *o.c.*, 1964, pp. 95-99, pl. 68-70 ; M.J. FRIEDLÄNDER, *o.c.*, 1969, pp. 37, 71-72, aff.19, a, b, cat. nr. B.19 ; J.P. DE BRUYN, *De schilderkunst van de 15de tot de 17de eeuw*, in *Catalogus Gent, 1000 jaar Kunst en Cultuur*, Gent, 1975, vol. I, pp. 125, 178, cat. nr. 18 ; M. THIJS, *o.c.*, 1976, nr. 209, pp. 123-128 ; E. DUVERGER, *o.c.*, 1982, pp. 52-54 ; A. EVRARD, R. VAN ELSLANDE, *o.c.*, 1983, pp. 41-46.



## SUMMARY

SOME MEDIEVAL WALLPAINTINGS IN GHENT,  
I : DATA BASED ON COPIES

A large part of the lost wallpaintings in Ghent are known through copies. It is obvious that such sources should be verified in their reliability with the greatest conscientiousness. It is necessary to know who the copyist was, which techniques he applied, when and why the copy was made.

In most cases the copies are tracings, made at the end of the 19th century by L. Bressers and his father, A. Bressers-Blanchaert.

The analysis of the tracings, made after the preserved paintings in the refectory of the St.-Baafsabbey, makes it clear that a lot of information can be derived from these copies.

This article proves that there were at least three wallpaintings in the Gerard de Duivelsteen. Only two of them were preserved.

The walls of the former chapel of the Ghent wool-weavers were decorated with several paintings. When they were hidden behind wooden panels in 1933, they could crumble away unnoticed. Nevertheless, the author expresses the hope that the necessary steps would be taken to conserve these precious medieval paintings.

In 1894 the St.Jacobsgodshuis was demolished. With it, the paintings which decorated the walls of this building, got lost. Formerly, this building was wrongly called '*O.L.V.-ter-Zwaluwen*'.

The last painting here discussed, is a work of Hugo van der Goes in a house at the Muide. Apart from some written sources, this painting is known through several oilcopies, made in the 16th century. Of course, the problem of source-criticism is different here compared to the previous cases. Still, a rather complete idea can be formed of the lost original.

These data show that the discussed copies are important sources. They enlarge considerably our knowledge of medieval wallpainting in Ghent.

In an appendix to this article, a catalogue of the discussed paintings is included.