

••••• OPENBAAR KUNSTBEZIT IN VLAANDEREN 1997-3

OKW

vijfdeertigste jaargang
juli/augustus/september 1997
nr. 3
driemaandijks tijdschrift
voor inwijding in de beeldende
kunsten onder de auspiciën van
de Vlaamse provincies
en i.s.m. de BRTN
Afgiftekantoor: Gent

250,-BF / 15,-NLG



Lucas
Faydherbe,
1617-1697

door Heidi De Nijn en Patrick De Greef

Inhoudsopgave

Lucas Faydherbe 1617-1697

door Heidi De Nijn en Patrick De Greef

Lucas Faydherbe

- 3 Leven
- 5 De leerjaren
- 6 De eeuw van Faydherbe: contrareformatie en barok
- 8 Faydherbe als beeldhouwer

Het spoor van Faydherbe in Mechelen

- 18 1 Sint-Janskerk
- 21 2 Sint-Katelijnekerk
- 22 3 Begijnhofkerk
- 24 4 De Korenbloem
- 25 5 Sint-Romboutskathedraal
- 32 6 Leliëndael
- 35 7 Pitseburg
- 36 8 Hanswijk



Vormgeving

Rob Buytaert
Annemie Vandezande
Carl Cruysberghs

Correctie

Hans Devisscher

Coördinatie en eindredactie

Rudy Vercruyse

Productie

Rudy Vercruyse
Geert Verstaen

Druk

Die Keure, Brugge

Pre-press



GRAFISCH BUREAU GEERT LEFEVRE
Molenstraat 152
8501 Heule

Copyright OKV
Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorgaande toestemming van de uitgever.



p r o v i n c i e l i m b u r g



Lid van de Unie
van de Uitgevers van
de Periodieke Pers

Lucas Faydherbe

Woord vooraf

Aan het werk van Lucas Faydherbe wordt te Mechelen van 13 september tot 16 november 1997 een grote tentoonstelling gewijd. Met dit initiatief herdenkt de stad het overlijden van haar meest gekende beeldhouwer en architect, juist 300 jaar geleden. De catalogus van deze tentoonstelling bevat, naast de afbeelding en de wetenschappelijke beschrijving van alle tentoongestelde stukken, een bundel wetenschappelijke studies die het recente onderzoek over deze kunstenaar en zijn werk in kaart brengen. Deze bijdragen zijn van de hand van Prof. Dr. Hans Vlieghe, Prof. Dr. Krista De Jonge, Sandra Van Riet, Jaak Jansen, Iris Kockelbergh, Annemie De Vos en Linda Van Langendonck.

De derde aflevering van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen 1997 is in hoge mate op deze studies gebaseerd. Ze bestaat uit twee grote delen. Het eerste biedt een korte biografische schets, aangevuld met een cultuurhistorische situering van Lucas Faydherbe, en een globale voorstelling van het sculpturaal werk van de kunstenaar, zoals dat zich vanuit Rubens' invloed ontplooidde tot een eigen stijl. Het tweede deel beschrijft Faydherbes sculpturaal en architecturaal werk in een aantal Mechelse kerken. Deze beschrijving maakt van dit nummer *de aangewezen gids* bij het bezoek aan het tweede luik van de Mechelse tentoonstelling. Dat bestaat met name uit een wandelparcours doorheen de stad om werk van Faydherbe te ontdekken dat zich nog op de plaatsen bevindt waarvoor het oorspronkelijk gecreëerd werd.

De stad Mechelen prijst zich gelukkig met het initiatief van Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen om dit nummer tot stand te brengen. Maar ook een zeer brede groep kunstliefhebbers en geïnteresseerden zal deze voldoening delen: deze aflevering kan en zal ook letterlijk de poort openen naar openbaar kunstbezit dat – hoe dagelijks het ook aanwezig is – toch verborgen, ongekend of onopgemerkt blijft.

Lucas Franchoy's de Jonge
Portret van Lucas
Faydherbe
1635-1637
olieverf op doek
75 x 53 cm
Mechelen, Hof van Busleyden
foto: Jerry Maris



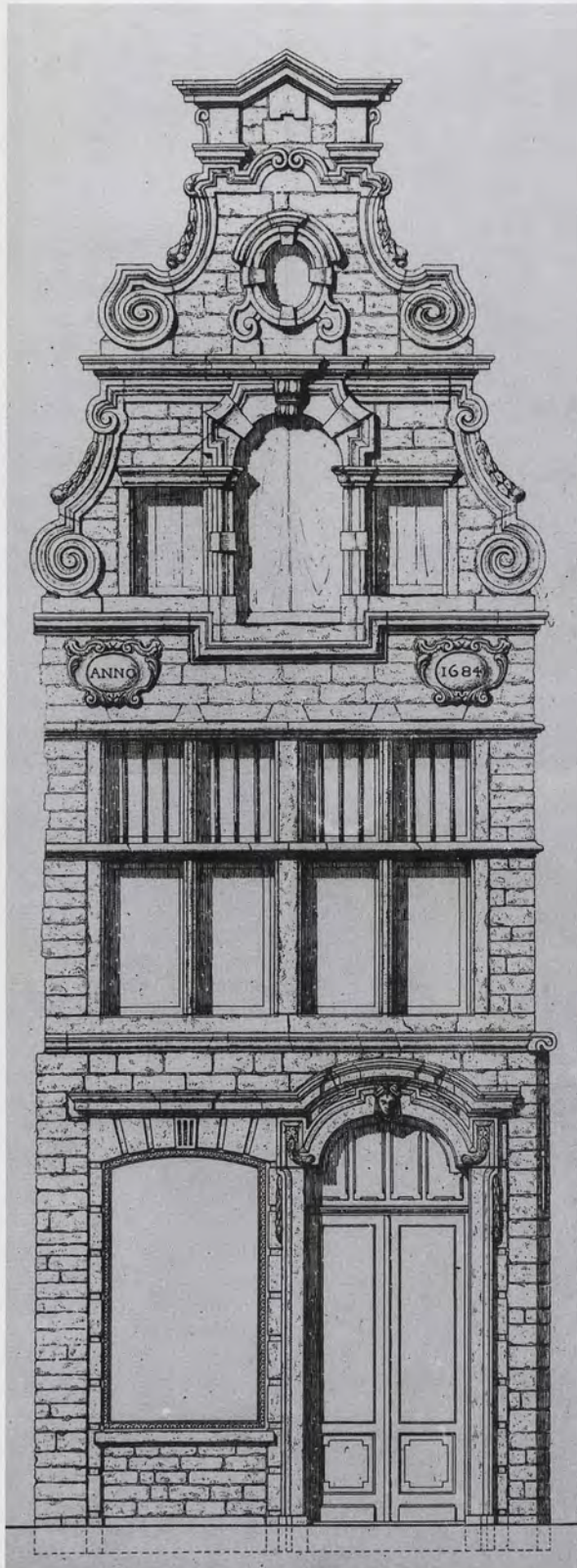
Leven

Op 19 januari 1617 werd Lucas Faydherbe te Mechelen geboren als eerste zoon van Hendrik Faydherbe en diens tweede vrouw Cornelia Franchoy's. Zijn vader, die een atelier leidde voor decoratieve sculptuur en albastsnijwerk, stierf toen Lucas nauwelijks twaalf jaar oud was. Een jaar later hertrouwde zijn moeder met de beeldhouwer Maximiliaan Labbé.

De talentvolle jongeman was negentien toen hij werd aanvaard als leerling in het atelier van Peter Paul Rubens te Antwerpen: een enorm voorrecht gezien de honderden kandidaten voor een beperkt aantal plaatsen. Lucas was Rubens zeer genegen en werd door zijn leermeester als kunstenaar hoog gewaardeerd. Na een volle drie jaar verliet hij vrij onverwacht het atelier in Antwerpen om te huwen met Maria Snyers die van hem een kind verwachtte. Een Italiëreis, toen een vaste component van een opleiding in de beeldende kunst, viel daardoor in het water. Faydherbe vestigde zich meteen te Mechelen en

werd er, dankzij de voorspraak van Rubens, al snel vrijmeester. Zijn gezin breidde zich uit tot twaalf kinderen. Een ervan, Jan-Lucas, zou als beeldhouwer in het spoor van zijn vader treden.

In 1658 overwoog Faydherbe even om zich in Brussel te vestigen, wellicht door gebrek aan opdrachten in zijn geboortestad. Ten slotte zag hij van dit voornemen af en na zijn beslissing definitief te Mechelen te blijven, volgden van 1659 tot 1675 zijn grote succesjaren als beeldhouwer, altairbouwer en architect. In deze laatste functie bleek zijn enthousiasme al te vaak zijn technische competentie te overstijgen, wat vaak tot conflicten leidde met zijn opdrachtgevers.



Faydherbe vestigde zijn atelier eerst in 'De koning van Spanje' aan de Steenweg, en nadien in 'De Korenbloem' in de Katelijnestraat. Problemen met het plaatselijke Sint-Lucasgilde maakten hem tot een van de vurigste voorvechters van de oprichting van een academie in Mechelen, naar het voorbeeld van Brussel en Antwerpen. Voorlopig tevergeefs, want pas in de achttiende eeuw zou die er komen.

Vanaf de jaren tachtig geraakte Faydherbe als kunstenaar geleidelijk uitgeblust. In 1693 stierf zijn vrouw en drie jaar later, op 31 december 1697, hijzelf, versuft en geheel opgeleefd.

Jan-Antony Coxie
Portret van de familie
Faydherbe
(detail: Lucas Faydherbe)

niet gedateerd
olieverf op doek
Londen, privé-verzameling
foto: n.g.

Geveltekening
"De Korenbloem"

1918
Mechelen, Stadsarchief
foto: Jerry Maris

De leerjaren

De opleiding van Faydherbe bestond, zoals toen de regel was, uit een leertijd in de ateliers van erkende meesters. Eerst was hij een tijdlang aan de slag in het werkhuis van zijn vader en stiefvader, op het thuisfront dus, later in het befaamde atelier van Rubens.

Mechelen was in de vroege zeventiende eeuw een beroemd centrum voor beeldsnijkunst. Al zorgde de heraankeuring van kerken en kloosters tijdens de Contrareformatie voor heel wat opdrachten, toch zou het ambacht er op achteruitgaan. Hoe dan ook, de jonge Lucas was thuis van jongs af vertrouwd met het beeldsnijdersbedrijf. Zijn vader had bovendien een belangstelling die zich niet beperkte tot zijn ambachtelijke activiteiten. Naast polychromeerder en albastsnijder was deze immers ook bedrijvig in de rederijderskamer 'De Pioene', waarvoor hij onder meer sonetten schreef. Zijn tante was de artistiek zelfbewuste – ze signeerde al haar werken, wat toen helemaal niet gebruikelijk was – en getalenteerde beeldsnijdster Maria Faydherbe. Zij durfde het zelfs aan de eerbiedwaardige leden van het Sint-Lucasgilde als 'dozijnwerkers' af te doen, tegenover wie zij zichzelf als een bekwamer meester wilde affirmeren. Ze werkte vernieuwend, beoogde meer natuurlijkheid en gevoel in haar beelden en stimuleerde zo de vroegbarokke sculptuur in Mechelen. Een oom van Lucas, Antoon Faydherbe, verkreeg het alleenrecht om Onze-Lieve-Vrouwebeeldjes te snijden uit het hout van de eik van het wonderbare beeld in Scherpenheuvel. En ten slotte was er zijn stiefvader Maximiliaan Labbé, die wellicht een verdienstelijker beeldhouwer was dan tot voor kort werd aangenomen.

In dit familiale milieu kreeg Lucas Faydherbe dus zijn eerste opleiding thuis, blijkbaar toch niet tot zijn eigen voldoening. In 1636 solliciteerde hij met gunstig gevolg bij Rubens. Het is niet zo merkwaardig dat hij bij een schilder in dienst trad en niet bij een beeldhouwer. Rubens had reeds – onder Italiaanse invloed – schilderkunst en sculptuur in zijn atelier geïntegreerd, onder meer bij de uitvoering van altaar- en gevelontwerpen. Als schilder dacht hij zeer plastisch en Faydherbe erfde van hem een blijvende picturale ingesteldheid. Rubens schilderde grisailleontwerpen voor kleinsculptuur met profane erotisch-mythologische motieven die Faydherbe en andere leerlingen zoals de Duitser Georg Petel, uitvoerden in ivoor, zilver of brons.

Maria Faydherbe
Maria met het Kind
ca. 1625–1630
bukshout
15 cm
privé-verzameling
foto: Jerry Maris

Georg Petel
Beker met bacchanaal
vóór 1634
ivoor, verzilverd
hoogte: 32 cm
Karlsruhe, Badisches
Landesmuseum
foto: Badisches Landesmuseum,
Thomas Goldschmidt, Karlsruhe



Alle ivoorsculpturen die aan Faydherbe worden toegeschreven, stammen uit die vroege tijd, onder meer het reliëf *Amoretten dansend rond een beeld van Pan* dat zich in het Prado te Madrid bevindt.

De leerjaren bij Rubens leverden ook, naast voorspraak van de meester zelf, belangrijke contacten op met opdrachtgevers en andere kunstenaars. Zo leerde Faydherbe de architect Jacques Francart kennen, van wie hij, wegens diens ziekte, de decoratieve afwerking van de Mechelse begijnhofkerk op toch nog erg jonge leeftijd mocht overnemen.

De eeuw van Faydherbe: Contrareformatie en barok

De zeventiende eeuw was in de katholieke gebieden een gunstige tijd voor beeldhouwers. Het Concilie van Trente wou krachtig weerwerk bieden op de reformatie. De roomse Kerk herdefinieerde haar sacramentenleer en trok daarnaast zeer militant ten strijde tegen het protestantisme. De creatie van de materiële infrastructuur – kerken, kerkdecoratie en kerkmeubilair – voor de vernieuwde liturgie en voor de geactiveerde godsdienstpraktijken opende grote mogelijkheden voor de beeldende kunsten. In het algemeen moesten de liturgie en de hele visueel-materiële omkadering ervan het traditionele katholieke geloofsgoed in alle duidelijkheid verkondigen én tegelijk de gelovigen door directere emotionele aanspraak beroeren.

De eucharistie werd centraal gesteld in de geloofspraktijk. Dat zorgde voor een groeiende opmaak van de altaren, die zowel de bewaarschrijnen voor het sacrament als middelen ter verkondiging van het geloof werden, dankzij een sterk visuele vormen- en beeldentaal die de aandacht van de gelovigen onmiddellijk naar zich toe moest trekken. Het benadrukken van de rol van de eucharistie leidde tot het ontstaan van communiebanken. Deze worden al snel sterk doorwrochte en rijk geornamenteerde sculptuurwerken. Dat is eveneens het geval met de biechtstoelen die in deze periode aan belang winnen in samenhang met de grotere rol van het biechtsacrament.

Op hun beurt worden zij de dragers van een door-gedreven aanschouwelijke geloofsverkondiging: de aanvankelijk eenvoudige ornamentiek maakt geleidelijk plaats voor soms uitgebreid suggestief beeldhouwwerk.

Van op de preekstoel werd het protestantisme met het woord bestreden. In dienst daarvan evolueerde dit kerkmeubel tijdens de tweede helft van de zeventiende eeuw tot een theatraal barok monument met veel emotionerende realistische details.

Portretbust van Gaspar de Crayer ca. 1640
terracotta
51 cm
Amsterdam, Rijksmuseum
foto: Rijksmuseum foundation, Amsterdam



Grafmonument van Jehan de Marchin en zijn echtgenote Jeanne de la Vaulx-Renard ca. 1675
wit marmer
Modave, Sint-Martinuskerk
foto: Jerry Maris

In Mechelen drong de nieuwe vormentaal van de barok slechts geleidelijk binnen in de beeldhouwkunst. De ouderwetse maniëristische stijl zou er pas rond 1650 uitdoven. Het statische en hiëratische verdween, lossere en meer plastische draperingen, gespierde figuren die bewegen en emoties uitdrukken kwamen in de plaats. Deze evolutie manifesteerde zich vlugger bij meesters die in steen en albast werkten dan bij de houtsnijders. De schilderkunst, die al eerder deze nieuwe wegen was opgegaan, fungeerde daarbij als voorbeeld.

De bekende religieuze creaties van Faydherbe omvatten, naast de architectuur en de leiding voor de bouw van twee Mechelse kerken, de realisatie van een achttal barokaltaren, vier praalgraven, een hele serie beelden, beeldengroepen en bustes, enkele monumentale reliëfs naast enkele kleinere exemplaren, en ten slotte twee reliekkasten. In het begin van zijn carrière werkte hij af en toe in ivoor, maar alle andere sculpturen zijn in marmer, steen of terracotta.

Ook ander kerkmeubilair kreeg hetzelfde nieuwe elan: beelden en beeldengroepen, praalgraven en andere grafmonumenten.

In de latere zeventiende eeuw werd ook de niet-religieuze, profane sculptuur belangrijk, geënt als zij was op de ontplooiing van een elitair-aristocratische cultuur. Dat leidde tot de creatie van veel kleinplastiek in ivoor of (edel)metaal met allegorisch-mythologische taferelen. Ook de opkomst van staatsieportretten en van decoratieve sculptuur om huizen en tuinen op te smukken, moet binnen dezelfde context worden begrepen.

Beeldhouwers werden aldus steeds belangrijker en zelfbewuster. Hun aantal steeg sterk ook binnen de groep van beeldende kunstenaars namen ze proportioneel gezien ook een groter aandeel in. Zij sloten zich steeds meer aan bij het Sint-Lucasgilde, dat wil zeggen bij een gilde van kunstenaars, en niet langer bij de metselaars-ambachten. Om de uitwijking van de beste kunstenaars uit onze streken naar groeiende culturele centra in Europa tegen te gaan, werd in Antwerpen in 1663 de 'academie der schilders ende beltsnijdersconste' gesticht. Dat in deze naam ook de beeldhouwkunst voorkomt, is veelzeggend.



Omgeving van Lucas Faydherbe Fortuna
ca. 1630-1640
ivoor
19 cm
Wenen, Kunsthistorisches Museum
foto: Kunsthistorisches Museum, Wenen

Sedes-Sapientiae-altaar
ca. 1649-1650
Leuven, Sint-Pieterskerk
foto: KIK, Brussel



Faydherbe als beeldhouwer

Eerste periode: onder de invloed van Rubens

Meer dan drie jaar werkte Faydherbe in het atelier van Rubens. Hij evolueerde er van begaafd beeldsnijder tot zelfbewust kunstenaar. Uit brieven blijkt dat Rubens veel aandacht en oprechte waardering had voor Faydherbes werk. Omgekeerd nam de leerling veel van de stijl en de thematiek van de meester gretig in zich op. Rubensiaanse invloeden karakteriseren zijn werk tot een eind in de jaren veertig.

Rubens was als weinig andere kunstenaars vertrouwd met antieke beelden en thema's. Ze vormen het uitgangspunt voor vele van zijn composities, wat niet wegneemt dat hij ze steeds op een persoonlijke en creatieve manier wist te bewerken. Zijn figuren moesten geen types zijn, maar mensen van vlees en bloed. Vandaar Faydherbes *picturale* ingesteldheid. De beeldhouwer leerde van de schilder. De sculptuur wordt daardoor steeds minder decoratief, maar meer narratief en de sculpteur wordt een kunstenaar die vertelt.

Faydherbe beitelde in deze Rubensiaanse periode, althans voorzover dit vroege werk bewaard is gebleven, vooral enkele grote madonnabeelden, bijna alle opgesteld in Mechelse kerken: *Madonna van Smarten* in de begijnhofkerk, *Regina Coeli* in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw over de Dijle, *Anna en Maria* in de Sint-

Romboutskathedraal en de *Mater Dolorosa*, eveneens in de kathedraal. Ook de *Mater Dolorosa* in Rubens' grafkapel in de Sint-Jacobskerk te Antwerpen hoort bij die groep.

De *Madonna van Smarten* uit de begijnhofkerk mag hier als prototype dienen. Rubens zelf schreef erover: "de welke hy alleen tot mijnen huise (sonder datter iemandt anders sijne handt heeft aenghesteken) soo uytnemende fraey heeft uytgewerckt". 'Uitnemend fraai': de meester vindt in het werk van de leerling immers veel van zijn eigen stijl, zoals een volle vlezige vrouwenfiguur, eerder sensuele gelaatstrekken, een levendig plooienspel van het gewaad.

In dezelfde periode creëerde Faydherbe met de *Heilige Joachim en de engel* (Mechelen, Sint-Romboutskathedraal) en met het beeld van de *Heilige Andreas* in de Sint-Michielskathedraal te Brussel, enkele karakteristieke mannenfiguren.

Deze vroege beelden van Faydherbe zijn nog gekenmerkt door een wat plechtstatig aandoende monumentaliteit: zware draperingen met weinige maar grote plooiën die het lichaam volledig verbergen, met weinig detail en zo goed als geen differentiatie in de weergave van de nochtans verschillende stoffen. Hierin zal verandering komen.

Madonna van Smarten

ca. 1640
marmor
200 cm
Antwerpen, Sint-Jacobskerk,
Grafkapel Rubens
foto: KIK, Brussel





Sint-Jozef met het Kind

1655
 marmer
 170 cm
 Doornik, klooster van de paters
 redemptoristen
 foto: Jerry Maris

Tweede periode: een overgang

Voor hij rond 1656 zijn artistiek hoogtepunt bereikte, evolueerde Faydherbe tijdens de tien jaren die eraan voorafgingen, naar een meer persoonlijke expressiviteit. Zijn werk wordt plastischer: de vormgeving wordt rijker en verfijnder, beelden en reliëfs spreken sterker aan. Deze stijlevolutie uit zich onder meer in de menselijkere en psychisch gevoeliger uitbeelding van de personages. Dat wordt mooi geïllustreerd door de specifieke verschillen tussen twee marmeren beeldengroepen waarvan de datering niet ver uit elkaar ligt: *Sint-Jozef met het Kind op de wereldbol* (1652–1655; Mechelen, Sint-Romboutskathedraal) en *Sint-Jozef met het Kind* (1655); Doornik, paters redemptoristen). Faydherbe leek hier op een tweesprong te staan, waarbij hij duidelijk de richting koos van de stijl van het Doornikse beeld. Het Mechelse beeld refereert nog volop aan Rubens, zoals blijkt uit de drapering die met grote plooiën in de breedte van het lichaam weggolft, en de nadrukkelijke gebaren, met de ene hand het Kind aanrakend, de andere ver van het lichaam weg. De Sint-Jozef in Doornik daarentegen is een verticaal geaccentueerd beeld. De drapering blijft dicht bij het lichaam, de armen en handen zijn neerwaarts gericht. Het Kind staat bijna geheel los van Sint-Jozef, zodat in de plaats van één gesloten beeldengroep met een monumentale breedte, een lossere ensemble

Jezuskind ca. 1652
 marmer
 58,5 cm
 Mechelen, Hof van Busleyden
 foto: KIK, Brussel

van twee verticale figuren ontstaat. De hele houding van Sint-Jozef is meer ingehouden. Hij kijkt eerder van op afstand, met een zekere reserve naar het Kind en zijn handen raken het niet. Het geheel boet echter niets in aan subtiliteit. Integendeel, de relatie tussen beiden wordt intiemer en gemoedelijker. De man lijkt een vaderfiguur, zoals een Van Dijck die zou schilderen. De Mechelse Sint-Jozef is daarentegen een sterke, heilige beschermer.

Waar uit de eerste periode vooral vrouwenfiguren bekend zijn, vinden we in deze overgangperiode hoofdzakelijk beelden van mannen. Opvallend is dat Faydherbe een type creëerde dat hij later meermaals zou hernemen. Deze mannengestalte is breed en krachtig opgevat, zonder echter zwaar monumentaal te worden. Het gelaat is fijner dan in de vorige periode, met een rechte neus en een gekrulde, puntige baard. Het spel van licht en schaduw in de diepe oogkassen en op de smalle maar geprononceerde mond – mede dankzij de soms licht geopende lippen – geeft het gelaat een intense expressie die toch ongeforceerd aandoet. Het haar laat in het midden het voorhoofd vrij, maar omvat vaak uitdrukkelijk de slapen, bijna tot aan de buitenste ooghoeken, en golft rustig door tot op de schouders en de rug. Altijd is er een natuurlijke torsie in het lichaam die de figuur als geheel een spanning geeft.

Dit type werkte Faydherbe voor het eerst uit in de *Salvator Mundi* van de begijnhofkerk te Mechelen. Het is geheel of gedeeltelijk herkenbaar in de apostelenbeelden van *Jacobus de meerdere* en *Simon* in de Sint-Michielskathedraal te Brussel en in bovengenoemde *Sint-Jozef met het Kind* van Doornik.

Van het Jezuskind uit de beeldengroep uit de Sint-Romboutskathedraal maakte Faydherbe ook nog een zeer mooi afzonderlijk marmeren beeldje, bewaard in het Stedelijk Museum Hof van Busleyden te Mechelen. Al is het hoofdje een latere kopie en neigt het wellicht meer naar beneden dan het oorspronkelijke, toch onderstreept het schitterend de gevoelige plasticiteit waarnaar Faydherbe evolueerde. In de armpjes en beentjes van het knaapje, hoe mollig ook, spreekt een spanning die verdervloeit in de gehele houding: het buigt het bekken naar links waardoor het lichaam onder een zekere druk komt. De spanning blijft echter ver van elke sentimentaliteit of van elk maniërisme omdat ze speelt onder controle wordt gehouden door de parallelle maar tegengestelde richting van de neiging van het hoofd en het linkeronderbeen.

In enkele reliëfs die hij in deze periode maakte, komt het picturale karakter van Faydherbes sculptuur bijzonder duidelijk naar voren. Een reliëf in de Mechelse kerk van Sint-Jan de Doper en Sint-Jan de Evangelist, gevat in het epitaaf van kanunnik Rumoldus Huens, toont Maria als voorspreekster voor de afgestorvene bij de Heilige Drievuldigheid. Het tafereel is zo levendig in beeld gebracht dat de kijker bijna vergeet dat het om een hoogrelief en niet om een vrijstaande beeldengroep gaat. Een ander reliëf met *De kruisoprichting*, in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw over de Dijle te Mechelen, is om verschillende redenen typerend voor Faydherbe.

Het illustreert zowel de plasticiteit en het narratieve van zijn barokkunst als zijn banden met Rubens en Van Dijck. De compositie is grotendeels overgenomen van Van Dijcks *Kruisoprichting* in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Kortrijk, die op haar beurt teruggaat op Rubens' schilderij met de *Kruisoprichting* uit de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal te Antwerpen, maar dan in spiegelbeeld. Het tafereel leeft in de volle spanning van het moment: de directheid waarmee het de toeschouwer moet aanspreken, wordt verhoogd door van de personages eigentijdse volkse mensen te maken. Dit zijn echte, gevoelige betrokkenen, geen antieke of bijbelse typefiguren. Faydherbe kopieert Rubens en Van Dijck niet, maar herinterpreteert zowel het thema van de voorstelling als de plaats en de opdracht van de kunstenaar midden de tijdsomstandigheden waarin hij zelf werkt.

Dat Faydherbes naam intussen ruimer weerklank vond, is af te leiden uit de opdracht een hoogaltaar te bouwen voor de Onze-Lieve-Vrouw-Hemelvaartkerk in Watervliet (1652). Ook in Oudenaarde bouwde hij een, inmiddels verdwenen, altaar. In de constructie te Watervliet verwerkte Faydherbe beelden die duidelijk verwant zijn met beelden die hij eerder voor Mechelse kerken realiseerde. Het Christusbeeld verwijst naar dat van de *Regina Coeli* in Onze-Lieve-Vrouw over de Dijle, Maria herinnert aan de Heilige Anna van de Sint-Rombouts-kathedraal en de engelen zijn bijna identiek aan die van het Sint-Jozefsaltaar in de Sint-Katelijnkerk.

Derde periode: hoogtepunt

Eigen stijl in beelden en beeldengroepen

Het talent van Faydherbe kwam rond 1655 tot volle bloei. Dat uitte zich onder meer in de creatie van een tweetal nieuwe beeldentypes, maar ook in de gevoelvolle uitbeelding van de mannenfiguur.

In de Sint-Romboutskathedraal te Mechelen vinden we een prachtig voorbeeld van elk type, vlak bij elkaar opgesteld in het grafmonument van aartsbisschop Cruesen (1659–1666). Rechts staat Christus, een mooi beeld dat in vele opzichten nog letterlijk naar Rubens verwijst. De figuur links is meer van Faydherbe zelf. Ze stelt Chronos voor, of de Tijd die ook staat voor de Dood die toeslaat 'als de tijd gekomen is'. De Tijd wordt hier getoond als een oude man, de ogen liggen diep in de oogkassen en de lichtgebogen neus steekt scherp uit boven de snor, die opgaat in de golvende, puntige baard. De drapering sluit nauw aan bij het lichaam en beklemtoont de verticaliteit van het beeld. Dat doen ook de armen die allebei naar rechts gericht zijn en daardoor de lichte torsie van het lichaam, veroorzaakt door de plaatsing van de benen, onderstrepen. Het hoofd is in de tegengestelde richting gewend. Dit contrast doet een bijzonder expressieve spanning ontstaan, zonder dat de kunstenaar daarvoor een beroep moet doen op grote gebaren of mimiek. Dit beeld leert veel over Faydherbe. De verticaliteit staat tegenover het brede en volumineuze van de meer door Rubens beïnvloede beelden. Het type van de oude man zal de kunstenaar meermaals hernemen, onder meer in de *bustes van Ambrosius en Augustinus* in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk te Mechelen.



Maria met het Kind

ca. 1670–1675

marmor

68 x 36 x 40 cm

Antwerpen, Rockoxhuis

foto: Kredietbank Rockoxhuis,

Antwerpen

Het werd overigens al aangekondigd in het vroege beeld van de apostel *Simon* in de Sint-Michielskerk te Brussel.

De *Madonna met het Kind*, een deel van de beeldengroep van het marmeren grafmonument van de familie Berthout, opgesteld in de kooromgang van de Mechelse Sint-Romboutskathedraal, vormt een kenmerkend voorbeeld van het tweede type dat Faydherbe in deze bloeiperiode creëerde. Maria zit op een bankje en houdt het Kind dat naar Sint-Ignatius toeneigt, op haar schoot. Vanuit zijaanzicht ontstaan elkaar snijdende diagonale lijnen. Het beeld oogt licht door deze wegluchtende schuine beweging van het Kind en de rustig naar voren neigende moeder, én tegelijk compact door de bijna vierkante vorm van het geheel. De drapering is subtiel uitgewerkt met een driedubbele, in elkaar overvloeiende gelaagdheid, bestaande uit het onderkleed, het bovenkleed en de mantel. De halsuitsnijding is los en vrij diep, het hoofddoek valt over de rechterschouder. Het haar blijft naast het gelaat zichtbaar en het geeft de madonna een menselijkheid en een ongedwongen rust. Wie recht in het gelaat van Maria kijkt, ziet een jonge, gelukkige vrouw, genietend van haar levendig Kind. Met dit beeld voor ogen herkennen we meteen enkele andere madonna's van Faydherbe: de bijzonder mooie *Maria met het Kind* in het Rockoxhuis te Antwerpen, de beeldengroep *Maria met het Kind en de Heilige Johannes* in de kerk van Modave, de Mariafiguur in het reliëf van *De aanbidding der herders* in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk te Mechelen. Hoezeer dit madonnatype verschilt van Faydherbes vroege werk, wordt duidelijk als men het beeld vergelijkt met de *Mater Dolorosa*, links vooraan in de kooromgang in de Sint-Romboutskathedraal. Toch is het Mariatype uit deze late jaren ook al aangekondigd in het vroege werk: de verwantschap met het beeld *Heilige Anna en Maria* achteraan in dezelfde kerk is frappant.

Al deze madonna's dateren van de jaren zeventig. Niet zo lang voordien, rond 1665, had Faydherbe nog twee sterk op elkaar gelijkende beelden gemaakt van een rechtopstaande *Maria met het Kind*, thans bewaard in het Stedelijk Museum van Sint-Niklaas en het Hof van Busleyden te Mechelen. De stijlevolutie is duidelijk herkenbaar. De eerder strenge madonna's zijn verticaal uitgewerkt, de nog grove drapering blijft immers vrij dicht tegen het lichaam. Het gelaat van de madonna heeft de typische, eerder rechthoekige vorm van het vroegere werk. Ook de opmerkelijk brede hals, de rechte neus en de vrij smalle geprononceerde lippen zijn uit het vroegere werk bekend.

De figuur van de volwassen man van de Doornikse beeldengroep met *Sint-Jozef met het Kind* herkent men ook nog in enkele beelden en bustes van de jaren zestig en zeventig. Bij Christusfiguren, zoals de *Zegenende Christus* in de kooromgang van de Sint-Romboutskathedraal, is het gelaat fijner: de neus is smaller, de baard kort en spits, en de golvende, vrij dicht tegen elkaar liggende haren komen achteraan in de nek samen. De verticaliteit van de Sint-Jozeffiguur vinden we terug in de beelden van de heilige Rumoldus, in de bekroning van het hoofdaltaar van de Sint-Romboutskathedraal, en van Carolus Borromeus in

de *Heilige Carolus Borromeus met de pestlijder*, in dezelfde kerk. Het accent ligt op de nauwkeurige differentiatie van de stoffen en de precieze picturale weergave van de tekening in de albeboord en stola. Ook staat de ongelukkige pestlijder grotendeels los van de Carolus Borromeus, wat een indruk van te zware monumentaliteit vermijdt.

De schuine lijnen, gevormd door armbewegingen en blikrichtingen, voorzichtig contrasterend met de rechte lijnen van de onderste helft van het lichaam van beide figuren, versterken de opgaande spanning van het geheel.

Altaren

Faydherbe had tussen 1648 en 1654 de opdracht gekregen acht barokaltaren te bouwen. In de jaren zestig en tachtig komen er daar nog eens vijf bij: o.a. in de Sint-Niklaaskerk te Sint-Niklaas (1662), de Sint-Romboutskathedraal (1665), de kerk van Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk (1680) en de kerk van Onze-Lieve-Vrouw van Leliëndaal (1681), deze laatste alle drie te Mechelen. Een evolutie is onmiskenbaar en ligt geheel in de lijn van de ontwikkeling in zijn beeldhouwkunst: een toenemende soberheid, eenvoudigere verticaliteit, dankzij een klare, meer geometrische vormtaal en minder toevoeging van grillige, spiraalvormige decoratieve elementen. De vroegere altaren krijgen iets oppervlakkigs in vergelijking met de gecontroleerde overzichtelijkheid – hoe barok ook – van de latere. Het schitterende hoogtepunt hiervan is ongetwijfeld het hoofdaltaar van de Sint-Romboutskathedraal, waarvan de strenge horizontale en verticale lijnen meesterlijk harmoniëren met het barokke fronton erboven. De voor Faydherbe typische zwartwitcontrasten, worden hier verrijkt met de subtiele lijnen van het goudgeel veguldsel.

Maria met het Kind en de heilige Johannes

ca. 1675
marmer
120 cm
Modave, Sint-Martinuskerk
foto: Jerry Maris





Reliëfs

Het is niet alleen door de bouw van altaren dat Faydherbes sculpturale werk ingevoegd wordt in de religieuze doelstellingen van de barokarchitectuur. Reeds bij de afwerking van de begijnhofkerk te Mechelen had hij de voorgevel versierd met een reliëf. Mede om architecturale problemen op te vangen, creëerde hij twee enorme hoogreliëfs voor de koepel van de kerk van Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk: een *Aanbidding der herders* en een *Kruisdraging*. Faydherbe treedt hier vooral op als verteller, die niet alleen een religieus belangrijk gebeuren visualiseert maar ook het verhaal integreert in de concrete leefwereld van de gelovige. Hij deelt het tafereel op in verschillende plans. De figurengroepen op de voorgrond worden uitgewerkt tegen een achtergrond die met precieze details het leven van de mensen in en buiten de stad op het hoofdgebeuren betreft, bijvoorbeeld door suggestieve details met een bijbelse maar tegelijk dagdagelijkse connotatie, zoals een kraaiende haan of een ladder. Het is op zijn minst merkwaardig dat Faydherbe, die intussen stilistisch toch sterk van Rubens was losgekomen, de hoofdfiguren en hun onderlinge opstelling bijna letterlijk overneemt van twee van diens schilderijen met de voorstelling van de *Aanbidding der herders*, waarvan er één zich toen in de Mechelse Sint-Janskerk bevond (nu in Marseille).

Enkele reliëfs met bijbelse tafereelen kwamen niet in kerkinterieurs terecht. In de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel bevindt zich een terracotta reliëf met de *Rust op de vlucht naar Egypte*. Het Stedelijk Museum Hof van Busleyden te Mechelen bezit een reliëf met hetzelfde thema en dezelfde groepering van de hoofdfiguren: Jozef die Maria met het Kind voorzichtig van de ezel helpt afstijgen. Het is kwalitatief wat zwakker en minder uitgewerkt en daarom misschien niet van Faydherbe zelf. Onzekerheid is er ook over de authenticiteit van twee andere reliëfs, de *Kruisiging van Christus* (Parijs, Louvre) en de *Piëta* (Gent, Museum voor Schone Kunsten). De dode Christus van deze Piëta is anderzijds anatomisch wel zeer verwant met een ander mooi reliëf in het Stedelijk Museum Hof van Busleyden, *Christus aan de geselzuil*, terwijl het hoofd van Maria opvallend verwijst naar een marmeren Mariabuste uit een privé-collectie in Rijnmenam.

Christus aan de geselzuil

ca. 1680
82 x 60,5 cm
terracotta
Mechelen, Hof van Busleyden
foto: KIK, Brussel

Grafmonumenten

Tussen 1672 en 1675 maakte Faydherbe voor de kerk van Modave het grafmonument van Jehan de Marchin en zijn eerste vrouw Jeanne de la Vaulx-Renard. Ongeveer gelijktijdig ontstond het grafmonument van Gilles Othon en zijn tweede echtgenote Jacqueline de Lalaing in de Sint-Martinuskerk van Trazegnies. Beide monumenten bestaan uit twee naast elkaar liggende figuren, man en vrouw, de handen in een devote gebedshouding, het hoofd op een kussen en aan de voeten respectievelijk een leeuw (Modave) en een hond (Trazegnies). De beelden in hoogreliëf komen voor als realistische afbeeldingen van de afgestorvenen, zij het in een wat antiquiserende, stijve houding, met nauwkeurige weergave van gelaat en kleding. In feite zijn er grote en stereotiepe gelijkenissen tussen de militaire uitrusting van de mannenfiguren en is



bij de vrouwen de drapering van de mantel zowat identiek. In het gelaat van de dame in Modave herkent men een bekend madonnatype van Faydherbe. De vrouw was immers reeds lang voordien gestorven, zodat Faydherbe ze zeker niet naar het leven geportretteerd kan hebben. Deze grafmonumenten – en dat is ongetwijfeld een van hun belangrijkste aspecten – bewijzen de bekwaamheid van de kunstenaar in het levensecht en precies portretteren. Veel andere getuigen zijn daar niet van overgebleven. Het mooiste portret in het geheel van Faydherbes bekend kerkelijk werk is zeker dat van aartsbisschop Cruesen, het middenste beeld van de hoger reeds beschreven groep.

Grafmonument Gilles Othon en zijn tweede echtgenote Jacqueline de Lalaing

ca. 1672-1677
marmer
Trazegnies, Sint-Martinuskerk
foto: Jerry Maris



Herculesbuste

1640-1650
terracotta
87 x 66,5 cm
Londen, Victoria and Albert
Museum
foto: V&A Picture Library, Londen

Profane sculptuur

Van Faydherbe bleven heel wat minder profane dan religieuze werken bewaard, maar toch is hun aantal nog opmerkelijk groot in vergelijking met hetgeen men van zijn tijdgenoten kent. Het gaat over kleinere beelden in terracotta en in ivoor. Tot de terracotta's behoren enerzijds een achttal bustes met een antiek-mythologisch personage en één portretbuste. Anderzijds zijn er twee terracotta reliëfs en twee terracotta beeldjes. Van de ivoorsculpturen die doorgaans op zijn naam worden geplaatst, kan slechts van een drietal de authenticiteit echt worden aanvaard. Wie de literatuur er op naslaat, zal op naam van Faydherbe veel meer profane sculptuur aantreffen dan wij geneigd zijn aan te nemen. Vele toeschrijvingen zijn echter problematisch. Ofwel zijn ze stilistisch niet houdbaar ofwel hebben zij betrekking op stukken die intussen verdwenen of niet meer lokaliseerbaar zijn.

Bustes

De grootste groep wordt gevormd door terracotta bustes van mythologische figuren. Drie ervan stellen Hercules voor, drie andere Omphale, verder zijn er nog een Bacchus en een sater. De Hercules- en Omphalefiguren zijn zo geconcipeerd dat ze bij elkaar horen. De grote lijnen van hun compositie vormen elkaars spiegelbeeld, maar telkens doorbreekt het detail op speelse, levendige wijze deze symmetrie. Het Stedelijk Museum Hof van Busleyden te Mechelen bewaart twee pendants, waarvan één zelfs gesigineerd is, wat meteen een belangrijk element vormt voor de toeschrijving van de overige exemplaren. De Mechelse *Hercules-* en *Omphalebuste* zijn twee schitterende stukken met veel specifieke kenmerken die we al van Faydherbes religieuze sculpturen kennen: levendige picturale uitwerking van details, verfijnde drapering, golvende haren, puntig uitlopend tot op de schouders bij de man, naar achteren omhoog bijeengebonden bij de vrouw, smalle mond, rechte neus, stevige hals. Het geheel vormt telkens een harmonische compositie, bijna even breed als hoog, met de hoofden in een lichte torsie naar elkaar toegewend. Dit accentueert op rustige wijze de ingehouden ironisch-berekenende psychische spanning tussen de krachtige held en zijn ongenaakbare, triomferende verleidster. Men vermoedt dat dergelijke beeldenparen bestemd waren om vrij hoog en op geen al te grote afstand van elkaar opgesteld te worden in een ruime kamer.

Een bijna identieke, minder verfijnde maar des te krachtiger ogende *Herculesbuste* is in het bezit van het Victoria and Albert Museum in Londen. In dit beeld zijn de leeuwenmuil als hoofdbedekking en de klauwen op de linkerschouder geen decoratieve elementen. Ze rivaliseren en harmoniëren met de heftige kracht die van deze Hercules uitgaat. De pendant ervan, de *Omphalebuste* in het Ashmolean Museum in Oxford, is ook wat minder verfijnd maar expressiever dan die van Mechelen. Haarnaald, oorbellen en medaillon op de schouder maken er plaats voor een vrij soliede halsketting met medaillon. Een derde paar *Hercules-* en *Omphalebustes*, telkens zeer gelijkend én met relevante verschillen, is in privé-bezit.

De twee andere mythologische bustes van Faydherbe zijn een *Saterbuste* in het Rubenshuis te Antwerpen en een *Bacchusbuste* in het Stedelijk Museum Hof van Busleyden te Mechelen. Faydherbe paste zich hier aan de aard van zijn personages aan door een ruwere en meer hoekige vormgeving en door de directe, lachend-brutale expressie die uit het gelaat spreekt.

Een recent toegeschreven portretbuste is die van de schilder Gaspar de Crayer, bewaard in het Rijksmuseum te Amsterdam. Faydherbe en de Crayer waren geen onbekenden voor elkaar. De schilder vervaardigde immers het altaarstuk van het hoofdaltaar in het Sint-Pietersgasthuis te Brussel, waarvoor Faydherbe twee engelen leverde.



Bacchusbuste

1640-1650
terracotta
81 cm
Mechelen, Hof van Busleyden
foto: KIK, Brussel

Reliëfs

In de *Bliksemende Jupiter*, een van de authentieke terracotta reliëfs die van Faydherbe is bewaard gebleven (thans in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel), lijkt het gelaat van Jupiter zeer sterk op dat van de Chronos in het grafmonument van aartsbisschop Cruesen. Zeer kenmerkend zijn de forse neus, de zware wenkbrauwen en de diepliggende ogen. Een tweede reliëf, *Pan laat puttini dansen*, in het bezit van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel, gaat rechtstreeks terug op Rubens' schilderij *Venusfeest* (Wenen, Kunsthistorisches Museum), waarbij Venus wordt vervangen door een fluitspelende Pan. Ook hier vinden we weer de typische levendige plasticiteit en de gedetailleerde uitwerking van de achtergrond, geheel geïntegreerd in het hoofdgebeuren, zodat er echt een verhaal ontstaat. In dezelfde collectie bevindt zich ook *De stoet van de dronken Sileen*, een terracotta reliëf waarvan de toeschrijving aan Faydherbe stilistisch echter niet vol te houden is.



Pan laat puttini dansen

vóór 1640
terracotta
33 x 69 cm
Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis
foto: KIK, Brussel

Rondplastiek

Naast bustes en reliëfs telt het profane terracottawerk van Faydherbe ook twee vrijstaande *Hoornblazende putti die op dolfin(en) rijdt (rijden)*, beide bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel. Waarschijnlijk zijn het ontwerpen voor sculpturale decoratie van een fontein, die buiten in een tuin stond opgesteld. Hun plasticiteit en spontaneïteit en het feit dat ze behoorden tot de kunstwerken verkocht na de dood van de laatste afstammeling van de kunstenaar in 1840, laten weinig twijfel over de authenticiteit.



Ivoor

Zijn er van Faydherbe nog heel wat terracotta's overgebleven, dan is het aantal nog bestaande profane werken in ivoor bijzonder beperkt. Het Prado in Madrid bezit de reeds vernoemde *Amoretten dansend rond een beeld van Pan*, een slecht bewaard reliëf, gesigneerd met de initialen 'L.F.'. Het stelt nagenoeg hetzelfde tafereel voor als het hierboven genoemde terracotta reliëf *Pan laat puttini dansen*, dat op Rubens' *Venusfeest* teruggaat. Alle bekende ivoorsculpturen van Faydherbe stammen uit zijn leerjaren in het Rubensatelier. Terecht wordt dit werk geprezen om zijn scherpe precisie in de vormgeving, die onmiskenbaar het resultaat is van een virtuoze techniek.

Daarnaast zijn er nog twee andere ivooren rondsculpturen bewaard gebleven: *Leda en de zwaan* in het Louvre te Parijs, en *Venus* in het Fitzwilliam Museum in Cambridge. Deze vrouwenfiguren zijn wat maniëristischer en sentimenteler van expressie dan men van Faydherbe zou verwachten, maar andere kenmerken verwijzen dan weer duidelijk naar hem: de vrij lange, wat verdikkende hals, het ovale, onderaan eerder brede gelaat, de sierlijke handen met fijne vingers, waarvan ring- en middenvinger samengevoegd blijven. *Leda en de zwaan* lijkt opvallend op Rubens' *Oordeel van Paris* (Madrid, Prado). Ten slotte kan de omstreden toeschrijving van de fraaie ivoeren *Venus Euploia* (of *Fortuna*) in het Kunsthistorisches Museum te Wenen ons niet beletten te genieten van het prachtige vormenspel in dit mooie beeldje.

Heidi De Nijn

Leda en de zwaan

ca. 1640

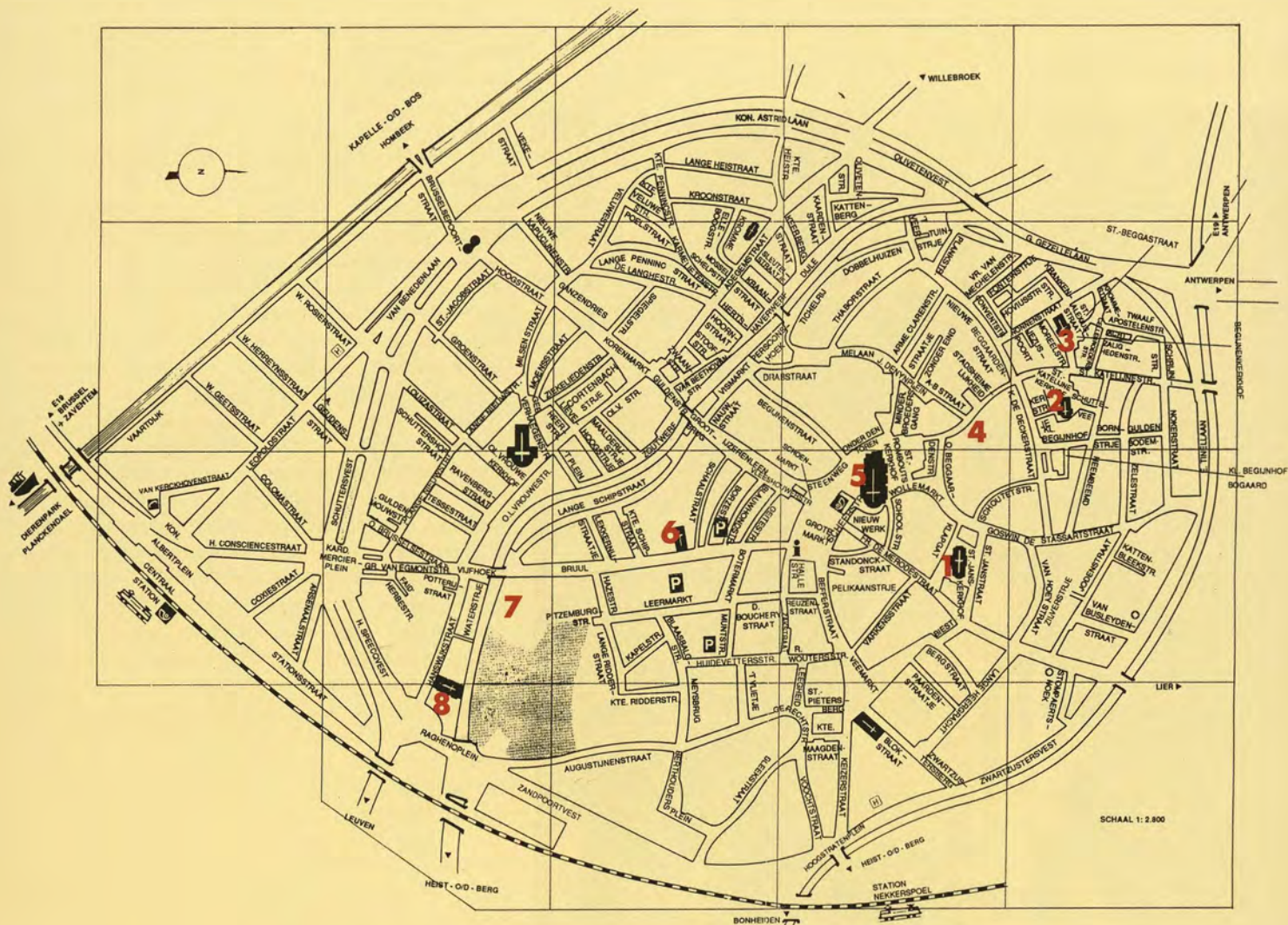
ivoor

27 cm

Parijs Musée du Louvre

foto: Musée du Louvre, Parijs

Het spoor van Faydherbe in Mechelen



- 1 Sint-Janskerk
- 2 Sint-Katolijnekerk
- 3 Begijnhofkerk
- 4 De Korenbloem
- 5 Sint-Romboutskathedraal
- 6 Leliëndael
- 7 Pitsenburg
- 8 Hanswijk



1 Sint-Janskerk

De parochiale kerk van Sint-Jan de Doper en Sint-Jan de Evangelist vormde tijdens de zeventiende en achttiende eeuw het centrum van een elitaire wijk, waar vooral de leden van de Grote Raad, het opperste rechtscollege in de Zuidelijke Nederlanden, resideerden. Ze affineerden hun contrareformatorische geloofsovertuiging door al dan niet gemeende financiële schenkingen of door het bekostigen van luxueuze kerkelijke uitrustingsgoederen. Wie het zich kon veroorloven, liet zich in de kerk begraven, zodat dit bedehuis geleidelijk uitgroeide tot een mausoleum voor deze ambtsadellijke families. Op het hoogtepunt van zijn artistieke bedrijvigheid kreeg Lucas Faydherbe van drie vooraanstaande parochianen de opdracht om voor deze kerk een didactisch epitaaf te beeldhouwen.

Epitaaf ter nagedachtenis van de kinderen van Jacob van Groesbeek en Clara d'Anneux

1674

marmere, hout en ijzer

116 x 364 cm

Mechelen, kerk van Sint-Jan de Doper en Sint-Jan de Evangelist

foto: Jerry Maris

Epitaaf ter nagedachtenis van de kinderen van Jacob van Groesbeek (1674)

De gewoonte om grafinscripties te combineren met een religieuze voorstelling of een liturgische functie dateert uit het begin van de zeventiende eeuw. Vermoedelijk vond deze traditie haar oorsprong in een poging de burgerij te betrekken in de heraanmelding van de geteisterde kerken. Omwille van de maatschappelijke positie van de stad hadden de woelingen in Mechelen tijdens de tweede helft van de zestiende eeuw grote schade toegebracht aan het kerkelijke patrimonium. Aangezien de parochies hun eigen financiële reserves aanspraken voor de herbouw en restauratie van het bedehuis, moedigden ze de meest kapitaalkrachtige burgerij aan bij te dragen tot de geldverslindende opsmuk van het interieur. Epitafen vormden hiertoe een middel bij uitstek, aangezien ze enerzijds de ijdelheid van de opdrachtgever streelden, maar terzelfder tijd de kerken van apostelbeelden en belerende voorstellingen uit het Oude en Nieuwe Testament voorzagen.

De Sint-Janskerk had tijdens de onlusten haar kostbaarste relikwie, een fragment van het Heilig Kruis, verloren. Pastoor Christiaan De Cort overtuigde echter de barones van Coupignie, een van zijn invloedrijkste parochianen, om haar relik af te staan. Op 8 augustus 1655 werd deze met groot ceremonieel door de bisschop van Namen van het 'Hof van Prant' aan de Veemarkt naar de parochiekerk overgebracht. Om het kleinood optimaal te bewaren, schonk deze adellijke familie daarenboven een zilveren houder.

In 1674 besloot Jacob, graaf van Groesbeek en raadsheer in de Grote Raad, om ter nagedachtenis van zijn jonggestorven kinderen in het koor een meubel te laten maken om de nieuwe relikhouder in op te bergen. Volgens het onderschrift op de zwartmarmeren gedenkplaat verleende zijn devotie voor het Heilig Kruis hem immers het nodige soelaas om dit menselijk verlies te kunnen dragen. Het houten beeldje van de *Salvator Mundi* dat het geheel bekroont, alludeert dan ook passend op de verlossing. Christus, die door de kruisdood zijn leven heeft gegeven om de mensheid te redden, triomfeert door de verrijzenis over de dood. In het midden van de epitaaf bevindt zich een zware ijzeren deur, bekleed met ajour gesneden houtsnijwerk, die de wandnis voor de bewaring van de relik afsluit. De aanwezigheid van een fictieve middenstijl wekt de illusie van een dubbele vleugel deur op. Conform de barokke funeraire traditie bestaat het architecturale kader uit overdadig geornamenteerde zwarte en witte marmer. Bovenaan prijkt in een gebeeldhouwde nis een witmarmeren kruis op een getrapte voetstuk voor een zwart, met franjes afgeboord gordijn dat als een wapenmantel is opgeknoopt. Rond de ovale memorietafel, waarin een met goud opgehoogde tekst werd gegrift, zit een zinnebeeldige lauwerkrans van samengebundelde palmtakken en vier brandende toortsen die met een grote strik aan het loof zijn opgehangen. De combinatie van een grafinscriptie met een relikwiekast getuigt dan ook van een grote originaliteit.



Epitaaf ter nagedachtenis van de familie de Vendeville (1676)

De relikwiekast ter ere van het Heilig Kruis oogste zoveel bijval dat de kerkmeesters onmiddellijk voor een pendant begonnen te ijveren. Marguerite de Vendeville, een godvrezende en gefortuneerde jongedochter, verklaarde zich bereid om de kosten te dragen. Als laatste telg van een beroemd legistengeslacht, wou ze in deze kerk een gedenkteken oprichten dat blijvend aan haar familie zou herinneren. De oratorianen die sinds 1645 met de zielzorg van deze parochie waren belast, genoten immers van bij hun aankomst in 1630 de politieke en financiële steun van familie de Vendeville. Als kapitaal-krachtige burgers hielpen ze het roerend patrimonium van de kerk, dat erg geleden had onder de vernielzucht van de opstandelingen, door giften en schenkingen te herstellen. Op 2 oktober 1675 sloten de pastoor en de kerkmeesters, vermoedelijk in samenspraak met de legataris, een contract met Lucas Faydherbe waarin werd 'aenbestet een werck te maeken op de slincke syede van[den] hooghen outaer vande selve kercke alleveleens gelyck hy gemaect heeft op de rechte syede vanden selven outaer voor myn heere den Grave van Groesbeke ende dat op dese naervolgende conditien: Inden eersten dat dit werck niet slechter en sal moghen syn als het voorseyde werck dat hy gemaect heeft voor den Grave, maer dat in plaetse van dat wit merbelen cruysken sal gemaect worden een sint Janshoofd liggende in een schotel, welck hoofd ende schotel sal moeten van witten merbel wesen ten minsten soo groot als het ghene wat geboetseert aende aenbesteders is ghe-toent geweest achter welck hoofd gheen gordyn en sal moeten gemaect worden.'

Behoudens de tekst op de memorietafel en het sprekend beeldhouwwerk, vertoont dit epitaaf qua concept en vormgeving een opvallende en gewilde gelijkenis met de opdracht van Jacob van Groesbeek. Het afgehakte hoofd, liggend op een presenteerblad, verwijst echter naar de marteldood van Johannes de Doper, de patroonheilige van de kerk. Ook diens reliek was tijdens de godsdienst-oorlogen ontvreemd, maar in 1654 bemachtigden de oratorianen een volwaardig equivalent. Het gedenkteken dat Lucas Faydherbe in 1675 ter nagedachtenis aan de familie de Vendeville beeldhouwde, fungeerde dan ook als gepast bergmeubel voor deze relikwie.

Epitaaf ter nagedachtenis van de familie de Vendeville

1676

marmmer, hout en ijzer

127 x 340 cm

Mechelen, kerk van Sint-Jan de

Doper en Sint-Jan de Evangelist

foto: Jerry Maris





Epitaaf ter nagedachtenis van Rombout Huens (1678?)

Tegen de vieringspijler van de zuidelijke zijbeuk hangt een merkwaardige gedenksteen die bij de Mechelse burger de herinnering aan een Kamerijkse kanunnik levendig wou houden. Volgens het Latijnse opschrift overleed de geestelijke op 10 mei 1651 in zijn residentie-stad en werd hij er in de minderbroederskerk naast zijn zuster Catharina begraven. Maar vijftig jaar tevoren, op 29 september 1601, was Rombout Huens, de zoon van de Mechelse stadsontvanger, in de Sint-Janskerk gedoopt. Zijn familie behoorde sinds mensenheugenis tot het stedelijke patriciaat en bewoonde een ruim hof in de Koestraat, de huidige Frederik de Merodestraat, waarvan de tuin aan het kerkhof paalde. Bij testament gaf de kanunnik opdracht om in deze kerk een epitaaf ter zijner nagedachtenis op te richten met een wekelijkse mis aan het altaar van de Heilige Maagd. Zijn nabestaanden hebben echter weinig ijver aan de dag gelegd om zijn wilsbeschikking uit te voeren, vermits pas in 1678 de eerste herdenkingsmis werd opgedragen.

Dit epitaaf beantwoordt evenwel aan alle canons van de barokke funeraire traditie. Een architectonisch kader, uitgevoerd in contrasterende lichte en donkere marmer-soorten, omkadert een didactisch paneel en een tekstbord. De vormelementen werden stijlgetrouw ontleend aan de bouwkunst van de Klassieke Oudheid, maar doelbewust vervormd en op een eigen wijze tot een origineel geheel geassembleerd. Een met goudfransjes afgeboorde draperie hangt als een wapenmantel aan de bekroning en vult de lege ruimte in het midden. Voor dit gordijn speelt zich een bemiddelingstafereel af. Rombout Huens, de overleden kanunnik, knielt voor Onze-Lieve-Vrouw en bidt haar om voorspraak. De Moeder Gods strekt haar linkerhand naar hem uit, terwijl ze de rechter als in smeekbede voor haar borst houdt. Haar ogen blikken naar de hemel, waar haar Zoon aan de rechterzijde van God de Vader troont. Christus, voorgesteld als een jeugdige dertiger, lijkt door zijn gebaar het gebed van zijn moeder te verhoren en toont het Zegevierende Kruis, symbool van zijn zoendood en van de hoop op de verrijzenis. De zwaar gebaarde ouderling luistert gedwee naar zijn pleidooi, maar de gouden scepter verraadt zijn supprematie. De duif, die in het hoogste register figureert, incarneert de Heilige Geest, de derde persoon van de goddelijke Drie-eenheid.

Epitaaf ter nagedachtenis van Rombout Huens

na 1651 (1678 ?)

terracotta, hout, marmer en kalksteen

190 x 377 cm

Mechelen, kerk van Sint-Jan de Doper en Sint-Jan de Evangelist

foto: Jerry Maris

2 Sint-Katelijnekerk

Hoewel de Sint-Katelijnekerk haar huidig uitzicht grotendeels dankt aan een negentiende-eeuwse restauratie, valt het sobere interieur van dit gotische bedehuis onmiddellijk op. De barokke aankleding die de Mechelse kerken typeert, ontbreekt. Dit is wellicht minder het gevolg van latere ingrepen of een doelbewuste vernietiging dan van de relatieve armoede van de parochie. Toen de burgerlijke overheden in 1595 de begijnen een nieuwe vestigingsplaats toewezen in het noorden van de stad, verloor de Sint-Katelijnekerk de controle over deze wijk, aangezien de nieuwe bewoners van oudsher over eigen parochiale rechten beschikten. Toch bevindt zich in het noordelijke transept het vroegste altaar dat met zekerheid aan Lucas Faydherbe toegeschreven kan worden.

Sint-Jozefsaltaar

1647-1651

marmere en toelsteen

Mechelen, Sint-Katelijnekerk

Foto KIK, Brussel



Sint-Jozefsaltaar (1647-1651)

Zoals vele ongehuwde jongedochters laakte Isabella Danesin het wereldse leven en trok zich daarom terug in het Mechelse begijnhof onder de roepnaam Elisabeth. Als enige erfgenaam van een raadsheer in de Grote Raad besteedde ze een groot deel van haar fortuin aan haar religieuze roeping. In 1643 besloot ze een convent voor twaalf arme begijnen op te richten, dat haar naam zou dragen, en bekostigde ze de bouw van een nieuwe kapel in de nabijgelegen Sint-Katelijnekerk. Aan Lucas Faydherbe, een ambitieuze en veelbelovende kunstenaar van amper dertig, vertrouwde ze op 19 juni 1647 de uitvoering van een passend altaar toe. Het chronogram in de bekroningszone (ALMO DEO ET SANCTO JOSEPHO) draagt echter het jaartal 1651, wat suggereert dat de voltooiing vier jaar op zich liet wachten. De oorzaak van deze vertraging ligt in een dispuut, uitgevochten voor de Grote Raad, waarin de opdrachtgeefster de beeldhouwer verweet zich niet aan het afgesproken ontwerp te houden. Tijdens de uitvoering was Isabella Danesin met Lucas Faydherbe immers overeengekomen om zowel het concept als de materiaalkeuze op een aantal punten te wijzigen. Aangezien niets op schrift was gesteld, voerde de kunstenaar eigengereid enkele bijkomende aanpassingen door om de kwaliteit van het altaar te verbeteren. Het voornaamste twistpunt betrof de bekronende engelen die hij wou supprimeren om de architraaf met een halve boog te doorbreken. Door deze ingreep vergrootte hij niet alleen de oppervlakte van het schilderij, maar verhoogde hij ook het altaar. Van rechtswege werd hij in het gelijk gesteld, aangezien hij het altaar mocht afwerken zonder de eigen toevoegingen te verwijderen. De gesculpteerde puttini, die thans het geheel bekronen, zijn dan ook van de hand van Rombout Pauwels, die op het proces tegen hem getuigde.

Dit eerder bescheiden barokaltaar bevat reeds alle basiselementen van de grotere werken uit zijn latere periode. Het geheel, opgevat als een reusachtige schilderijomlijsting, is zeer architecturaal gedacht en voornamelijk opgebouwd uit zwarte en witte marmer. Boven het altaarblad bevindt zich een brede plint, waarop aan weerszijden van het centraal geplaatste schilderij twee naar voren geschoven spiraalzuilen rusten. De Corinthische kapitelen dragen een architraaf, voorzien van een blinde fries en bekroond door twee voluten en een gebroken segmentfronton. De sculpturale toevoegingen beperkten zich oorspronkelijk tot een cartouche in de top en twee vleugelstukken, bestaande uit een geklauwde decoratieve voluut die fungeert als staander voor een kandelaber, en een gevleugeld engelenhoofd.

Tijdens de Franse bezetting werd heel wat meubilair uit de Mechelse kerken geroofd, verkocht en vernield. Hoewel dit altaar de revolutie overleefde, sneuvelde het wapenschild van Isabella Danesin dat op het basement was aangebracht. Het schilderij van Jacob Jordaens dat initieel het altaar sierde, is in 1830 vervangen door een werk van Jozef Paelinck en ook de sarcofaag in het benedenregister werd later toegevoegd.

Maria als Mater Dolorosa (1640)

In de zeventiende eeuw maakten didactische beelden wezenlijk deel uit van de barokke inrichting van de kerk. Het menselijke aspect dat vooral in de Renaissance opgedag had gemaakt, bleef de voorstellingswijze van heel wat bijbelfiguren beheersen. Vooral de rol van Maria als moeder die de vreugde en het verdriet van haar Zoon deelde, kwam steeds meer op de voorgrond. Om de ondraaglijke pijn die het verlies van een kind teweeg brengt, te visualiseren, stak men Maria een zwaard in de borst. Haar ten hemel gerichte blik verraadt echter haar geloof in het heilsgebeuren.

In een van zijn laatste brieven drukt Faydherbes leermeester Peter Paul Rubens zich lovend uit over '... de figure van onse Lieve Vrouwe voor de Begyne Kerck tot Mechelen de welck hy alleen tot mynen huysse... soo uytnemende fraey heeft uyt gewerckt...'. Het vlezige gezicht, de smachtende gelaatsuitdrukking en weergave van de mantel behoren onmiskenbaar tot het stijldioom van zijn leermeester. Mogelijk heeft Rubens zelf het ontwerp getekend, maar in elk geval getuigen de eerste werken van Lucas Faydherbe van een optimale vorming.

Christus als Salvator Mundi (1651)

Onder invloed van de posttridentijnse theologen groeide de belangstelling voor Christus, die door zijn kruisdood de mensheid heeft gered. Voor de gewone gelovige betekende de heilsverwachting echter de hoop op de verrijzenis en het eeuwige leven. Het nieuwe christologische ideeëngoed vertaalde zich in de decoratieve aankleding van de zeventiende-eeuwse kerken. Om deze verfraaiingswerken te kunnen financieren, deed men bij voorkeur een beroep op welgestelde burgers die door schenkingen de herinnering aan hun aardse bestaan wilden veiligstellen. Zoals te lezen op de sokkel, schonken Maria en Clara Capello, de zusters van de bekende Antwerpse bisschop en weldoener, in 1651 een *Salvator Mundi* aan de Mechelse begijnhofkerk. Lucas Faydherbe, aan wie het beeld wordt toegeschreven, koos voor een stereotiepe voorstelling van Christus als heilsgezant: een staande mansfiguur die met zijn linkerhand een werelbol tegen zijn schoot drukt, terwijl hij met de andere hand een zegenend gebaar maakt. De plaatsing van het speelbeen, de geopende mond en de gefronste wenkbrauwen verlenen het beeld een zekere emotionaliteit en levendigheid, die in zijn vroegere werken ontbreekt.



Christus als Salvator Mundi

1651
zandsteen
hoogte ca. 250 cm
Mechelen, Begijnhofkerk van de
H. Alexius en H. Catharina
foto: Jerry Maris

Maria als Mater Dolorosa

1639-1640
zandsteen
hoogte ca. 220 cm
Mechelen, Begijnhofkerk van de
H. Alexius en H. Catharina
foto: Jerry Maris





**Voorgevel van
"De Korenbloem"**
ca. 1684
zandsteen en arduin
Mechelen, Sint-Katelijnestraat
Foto KIK, Brussel

4 De Korenbloem

Tot op het einde van het Ancien Régime woonden ambachtsslui die een gelijksoortig of aanverwant beroep uitoefenden, vaak om praktische redenen in eenzelfde wijk. Zo huisden de voornaamste kunstenaars tijdens de zestiende en zeventiende eeuw in de smalle, maar statige Sint-Katelijnestraat, de uitvalsweg naar Antwerpen. Hier, in de schaduw van de Sint-Romboutstoren, zag Lucas Faydherbe op 19 januari 1617 het levenslicht. Zijn geboortehuis heeft echter plaatsgemaakt voor een overbouwde garagepoort, maar twee huizen verder staat nog een barokke gevel, die traditioneel aan hem wordt toegeschreven.

Hoewel deze woning in de zeventiende eeuw tot het patrimonium van zijn familie behoorde, is het auteurschap van de frontgevel omstreden. Daar de cartouches op de zolderborstwering 1684 als oprichtingsjaar vermelden, kwam de opdracht van een latere eigenaar. Het bouwhistorisch onderzoek bevestigt immers dat het pand in 1672 werd vervreemd omwille van een onbetaalde rente aan het klooster van Bethanië. Vijf jaar later kwam het huis in handen van de plebaan van de Sint-Romboutskathedraal, die de nieuwe voorgevel bekostigde.

Toch illustreert deze fraaie krulgevel de laatzeventiende-eeuwse architectuurpraktijk te Mechelen. Het bakstenen parement heeft plaatsgemaakt voor zandsteen met verwerking van arduin voor het lijstwerk en de versiering. De verdieping verwijst echter nog naar de traditionele registerindeling met gekoppelde kruiskozijnen. De barokinvloed manifesteert zich het duidelijkst in de decoratie van de tweeledige in- en uitzwenkende top. In de onderste geleding bevindt zich een geringde schouderboogomlijsting tussen twee rechthoekige luiken en in de bekroning onder een pseudo-fronton een oculus met een rijk uitgewerkte arduinen omlijsting.

De façade maskeert echter een laatgotisch houtskelet, waarvan de materiële resten in de overkragende zijgevel duidelijk afleesbaar zijn. Het huis stond eertijds aan de waterkant, want de belendende open ruimte herinnert aan de loop van de Melaan, de belangrijkste 'vliet' die tot het begin van de twintigste eeuw de stad doorkruiste. De winkelpui aan de straatzijde daarentegen werd in 1918 door architect Cyriel Van den Bergh in een historiserende stijl verbouwd.





5 Sint-Romboutskathedraal

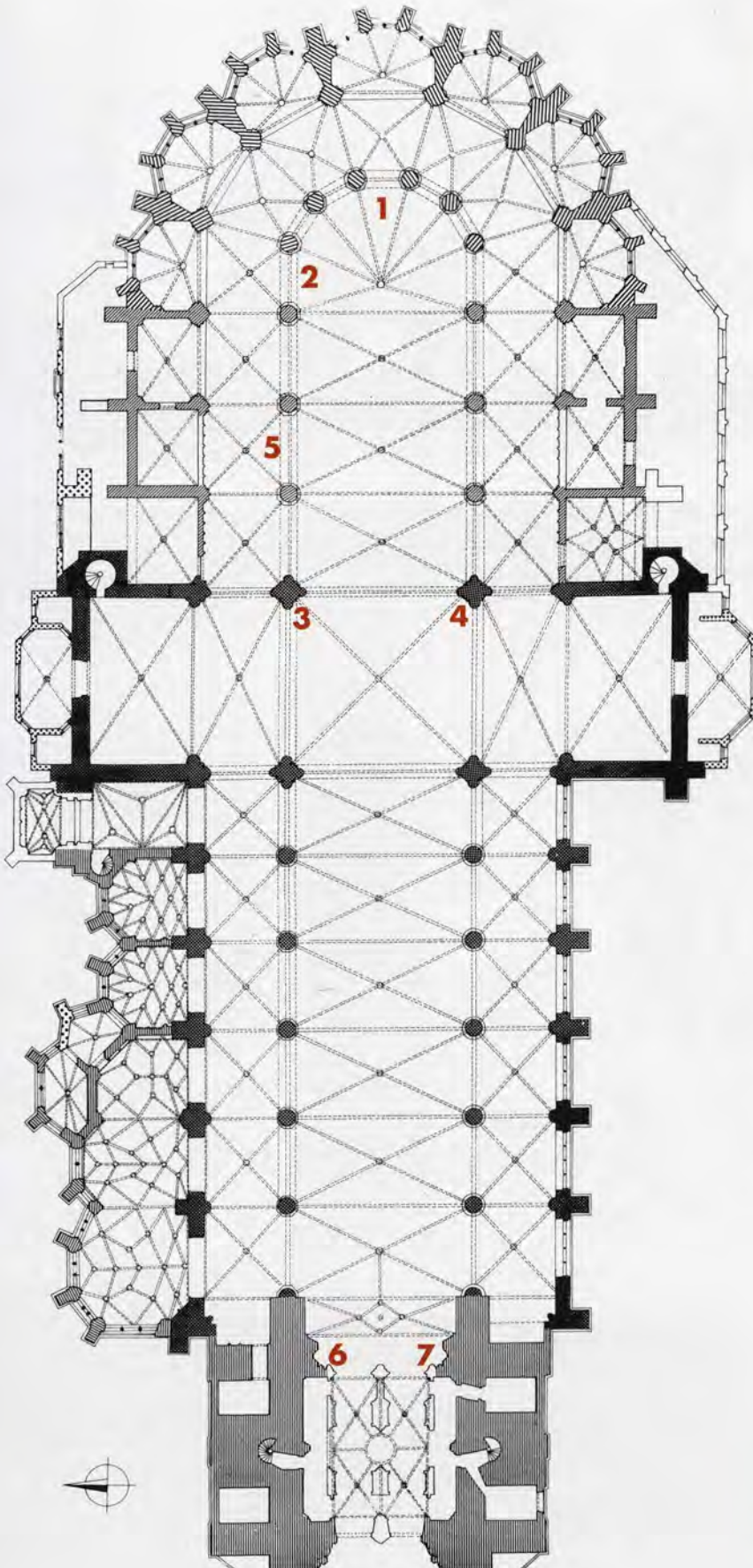
Zoals vele gotische kerken, getuigt de Sint-Romboutskathedraal niet alleen van de godsvrucht, maar ook van de wereldse rijkdom van de Mechelse burgerij. Door de toekenning van de stapelrechten op zout, vis en haver controleerde de stad sinds het begin van de veertiende eeuw de doorvoer van levensmiddelen en handelsgoederen over de Nete, de Zenne en de Dijle en groeide ze uit tot een belangrijke binnenhaven. Deze economische macht creëerde een sociale klasse die investeerde in de bouw van kloosters, godshuizen en kerken. Hoewel het aanzien van de stad stilaan begon te tanen, vatte men in 1452 de werken aan de grondesten van de toren aan. Wat eertijds als een gewone parochiekerk was gestart, groeide uit tot een prestigieus bouwwerk ter ere van de stadspatroun.

Toen Karel de Stoute zijn administratie wou centraliseren, bood Mechelen, dat haar bevoorrechte positie dreigde te verliezen, haar diensten aan. De komst van het hof en bepaalde overheidsinstellingen betekende een nieuwe periode van welstand voor de stad. Maar de ontploffing van de Zandpoort in 1547 maakte een definitief einde aan de voorspoed. Behalve de Grote Raad, verhuisde alles en iedereen naar Brussel.

Toen Filips II in 1555 Karel V opvolgde, ijverde hij onmiddellijk voor een hertekening van de bisdommen in de Nederlanden. De controle over de roomse verkleefdheid van zijn onderdanen gebruikte hij immers als een politiek middel om zijn rijk bijeen te houden.

De bul Super universas maakte in 1559 van Mechelen een aartsbisschoppelijke stad en verhief de Sint-Romboutskerk tot kathedraal. Deze promotie verklaart de gretigheid waarmee de beeldenstormers en andere opstandelingen de stad tot doelwit kozen. Vermits de kathedraal erg had geleden onder de godsdienstoorlogen, deed men een beroep op het privé-kapitaal van de aartsbisschoppen en de kanunniken om de heraanleiding van de kerk te kunnen bekostigen.

- 1 Hoofdaltaar
- 2 Grafmonument Andreas Cruesen
- 3 H. Carolus Borromeus
- 4 Sint-Jozef
- 5 Sint-Ignatius
- 6 H. Joachim
- 7 Sint-Anna



ET NVNC
QVÆ EST
EXPECTATIO MEA
NONNE DOMINVS
PS. XXXVIII



TEMPVS
MISERENDI EIVS
QVIA
VENIT TEMPVS
Ps. 67

ANDREAS CRVESEN
V ARCHIEPISCOFVS MECHLINIENSIS
NON TIMVIT MORTEM A TEMPORE
QVIA EXPECTAVIT IMMORTALITATEM
A RESVRRECTIONE
VT BEATAM HABEAT PRECARE DEFVNCTO
A XXI MDCLXVI ÆT. LXXV DIGNITATIS IX

EGO SVM
RESVRRECTIO
ET
VITA
Jo. 7

De herinrichting van het koor

Ondanks de impressionante gotische architectuur van de kathedraal trekt het barokke hoofdaltaar onmiddellijk de aandacht van de bezoeker. Volgens het Concilie van Trente moest het kerkmeubilair immers bijdragen tot het intensiveren van het geloof en het onderhouden van de sacramenten. Terzelfder tijd werd geld noch moeite gespaard om het gezag en de status van de bisschop te herwaarden. Daartoe lieten de ordinarissen voor zichzelf en hun voorgangers in het koor van de titelvoerende kerk praalgraven en cenotafen oprichten. Hun visuele aanwezigheid moest de gelovige voortdurend herinneren aan het maatschappelijke belang van de plaatselijke kerkvorst.

Grafmonument van aartsbisschop Andreas Cruesen

1659-1666
marmer, toetssteen,
Avesnessteen en koper
hoogte ca. 5 m
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal
foto KIK, Brussel



Hoofdaltaar, toegewijd aan Sint-Rumoldus

ca. 1665-1683
toetssteen, marmer, Avesnessteen
en hout
hoogte ca. 18 m
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal
foto: Jerry Maris

Zie ook p. 44

Het idee om het koor van de kathedraal heraan te kleden, komt ongetwijfeld van Jacques Boonen, die als aartsbisschop onafgebroken heeft geijverd voor de toepassing en de invoering van de conciliebesluiten. Na zijn overlijden in 1655 hebben de testamentuitvoerders Lucas Faydherbe met een uiterst delicate opdracht belast: de bouw van een crypte in het oude priesterkoor. Aangezien voor deze grootschalige ingreep het bestaande meubilair verwijderd moest worden, stond niets een totale reorganisatie in de weg. Reeds in 1659 vroeg Andreas Cruesen Faydherbe om voor hem een grafmonument te ontwerpen. Het uiteindelijke resultaat van dit omvattende project wijkt grondig af van het oorspronkelijke aanbestedingscontract. Het barokke canon verkoos immers toetssteen voor het architecturale kader en witte marmer voor de gesculpteerde delen.

De oorlogsomstandigheden belemmerden echter de invoer van grote hoeveelheden kwaliteitsmarmer uit Carrara en maakten het basismateriaal haast onbetaalbaar. Noodgedwongen werd het ontwerp versoerd. Na overleg verklaarde de opdrachtgever zich dan ook akkoord de witmarmeren balusters van de achterwand te vervangen door koperen deuren. Aanvankelijk zouden ook de pilasters van de omkadering en het voorziene inlegwerk in witte marmer worden uitgevoerd. Van de drie figuren in de portiek werd alleen het portret van de aartsbisschop in marmer omgezet, terwijl de twee laterale beelden vermoedelijk nog de modellen zijn die volgens het contract in Avesnessteen werden gebeeldhouwd.

Het concept gaat grotendeels terug op het grafmonument dat Hieronymus Duquesnoy de jongere in 1651 ontwierp voor de Gentse bisschop Antonius Triest. Ook in de Sint-Baafskathedraal van Gent maken de bisschoppelijke praalgraven deel uit van de koorafsluiting. Afgezien van de decoratieve motieven die Lucas Faydherbe op vraag van de opdrachtgever weglief, is het architecturale kader zeer gelijkend. De beelden daarentegen verraden nog steeds de invloed van zijn Antwerpse leermeester, hoewel hij langzaam tot een meer persoonlijke stijl komt. Vooral in het prachtige portret van de aartsbisschop en in de tactiliteit van de kledij komt zijn groeiende zin voor detaillering tot uiting.

De Latijnse opschriften verduidelijken de iconografische betekenis van het ensemble. Vermits de tijd het leven inhaalt, heeft de aartsbisschop die piëteitsvol in de richting van het altaar kijkt, Chronos de rug toegekeerd en zijn hoop op Christus gesteld, die zijn leven heeft gegeven om de mensheid te redden.

Om de kathedraal zo snel mogelijk aan de programmatische en ideologische wensen van de Contrareformatie te laten beantwoorden, besloot Andreas Cruesen om met eigen middelen de bouw van een nieuw en prestigieus hoofdaltaar te financieren. Ofschoon de jezuïet Willem Hesius het plan had ontworpen, vertrouwde men de uitvoering toe aan Lucas Faydherbe. Door de afbraak van het doksaal waarop van oudsher het schrijn van de Heilige Rumoldus had gestaan, moest een nieuw reliquarium worden gebouwd. Algauw rijpte het idee om aan het hoogaltaar niet alleen een eucharistische, maar ook een devotiebetekenis te geven. In het najaar van 1665 werd het ontwerp aangepast, de opschriften herzien en de hoogte gereduceerd om de functie van het imposante kerkmeubilair als reliekdruager te benadrukken. Opnieuw rezen er langdurige meningsverschillen tussen de opdrachtgever, de uitvoerder en de kerkmeesters over de stabiliteit en de proporties van het bouwwerk en over het materiaalgebruik. Willem Hesius, met wie Lucas Faydherbe reeds had samengewerkt voor de bouw van de Leuvense jezuïetenkerk, trachtte herhaaldelijk te bemiddelen. Op 28 oktober 1666 werden de relieken van de Heilige Rumoldus naar het nieuwe altaar overgebracht. Vermits het kapittel van bij de aanvang heftig geriposteerd had tegen het gebruik van houten zuilen, stelden ze in 1679 een reusachtig bedrag ter beschikking voor de aankoop van zes marmeren exemplaren, die echter pas in 1683 door Faydherbe werden geplaatst.

Behalve de ajour gewerkte houten deuren die aan Artus Quellinus de jongere werden uitbesteed, en het bekronende beeldhouwwerk, is dit altaar zeer architecturaal opgevat.



De pijlerbeelden

Aan de vieringpijlers links en rechts van het hoogkoor hangen twee zandstenen beelden, die van oudsher aan Lucas Faydherbe worden toegeschreven. De memorietafels op de sokkels herinneren aan de opdrachtgevers die met hun privé-kapitaal bijdroegen tot de barokke aankleding van de kathedraal.

Adrianus en Dismas Corten, beiden kanunnik in het kapittel van Onze-Lieve-Vrouw over de Dijle, lieten ter herinnering aan hun overleden oom de *Sint-Jozef met het kind Jezus op de wereldbol* beeldhouwen. Als brouwerszoon had Dismas de Brialmont, zelf penitentiaris in het metropolitaanse kapittel, een groot deel van het familiefortuin besteed aan het stichten van het kapittel waarvan zijn neven na hem de proosdij zouden waarnemen. Vermoedelijk werd het beeld kort na diens dood in 1652 besteld, gezien de stilistische verwantschap met een gelijkaardig gesigneerd werk dat Faydherbe in 1655 voor de Brusselse jezuiten vervaardigde. De nadruk ligt duidelijk op de vaderlijke rol van Sint-Jozef die met zijn rechterhand teder het Christuskind vasthoudt. Jezus die het offerkruis stevig in zijn handjes klemt, staat op een wereldbol waarrond een slang met een drakenkop, symbool van het immer aanwezige kwaad, kronkelt. Hun beider blikken raken elkaar als in een liefdevolle omhelzing.

Sint-Jozef met het Kind Jezus op de wereldbol

ca. 1652-1655
zandsteen
hoogte ca. 200 cm
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal
foto KIK, Brussel



Aan de andere kant staat het beeld van de *Heilige Carolus Borromeus die de eucharistie toedient aan een pestlijder*. De zeer gemaniëerde figuur aan zijn voeten toont hem de wonde. Het wapenschild en de tekst op de sokkel herinneren aan kanunnik Joannes Franciscus Van den Driessche alias Dutrieu die in 1684 overleed. Vermoedelijk gaf deze vicaris-generaal zelf de opdracht aan Lucas Faydherbe, zodat zijn sterftejaar als een min of meer betrouwbare terminus ante quem geldt. De uitgelengde figuur en de tactiliteit waarmee Lucas Faydherbe de stof weergaf, wijzen inderdaad op een eerder late realisatie. Beide pijlerbeelden passen in het contrareformatorische decoratieprogramma dat in de zeventiende eeuw in de Sint-Romboutskathedraal werd uitgevoerd. Hoewel Sint-Jozef in de evangeliën nauwelijks ter sprake komt, steeg zijn rol als voedstervader van Christus en paradigma van het leergezag. Ook Carolus Borromeus, de Milanese bisschop die de conciliebesluiten van Trente naar de praktijk vertaalde, genoot zowel door zijn geschriften als omwille van zijn voorbeeldige levenshouding binnen de roomse Kerk internationale erkenning.

De bustes

In de eerste travee van de noordelijke en de zuidelijke tangens van de kooromgang bevindt zich boven het portaal dat toegang verleent tot een zijvertrek, een opvallende buste. Beide borstbeelden zijn restanten van levensgrote beelden die eertijds elders in de kerk opgesteld stonden. De *Zegenende Christus met de wereldbol* is een fragment van een *Salvator Mundi*, die thans op stilistische gronden tussen 1670 en 1675 wordt gedateerd. De *Mater Dolorosa* daarentegen, die oorspronkelijk eveneens ten voeten uit was gebeeldhouwd, vertoont veel gelijkenis met het door Rubens geroemde Mariabeeld in de begijnhofkerk uit 1640. Mogelijk waren de beelden in het begin van de negentiende eeuw zo beschadigd dat ze tot bustes werden gereduceerd.

Heilige Carolus Borromeus die de eucharistie toedient aan een pestlijder

ca. 1680-1684
zandsteen
hoogte ca. 200 cm
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal
foto KIK, Brussel





De Heilige Joachim en de engel (links)
1640-1641
zandsteen
hoogte 125 cm
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal
foto KIK, Brussel

De Heilige Anna leert Maria lezen (rechts)
1640-1641
zandsteen
hoogte 125 cm
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal
foto KIK, Brussel



Beeldhouwwerk afkomstig uit de voormalige Sodaliteitskapel

Nadat de Mechelse jezuiten in 1773 ten gevolge van de opheffing van de orde door paus Clemens XIV uit hun klooster aan de Keizerstraat waren verdreven, kwamen de gebouwen in handen van de stad. Tijdens de daaropvolgende decennia werd het complex grotendeels gesloopt, behalve de kapel en de toneelzaal die onderdak zouden bieden aan de 'Academie voor Beeldende Kunsten', en de kerk die met haar ganse inboedel aan de Sint-Pietersparochie werd afgestaan. Mettertijd vonden de nagelvaste kunstvoorwerpen die door deze bestemmingswijziging hun functie hadden verloren, een nieuw onderkomen. Zo belandden de werken van Lucas Faydherbe, die zich in de Sodaliteitskapel bevonden, in de Sint-Romboutskathedraal.

Een negentiende-eeuwse aquarel van Jan-Baptist de Noter toont het interieur van deze gebedsruimte, die toegewijd was aan Onze-Lieve-Vrouw. De jezuiten, de grote promotoren van de Contrareformatie, stimuleerden

met alle mogelijke middelen de Mariaverering. Links en rechts van het koor stonden beelden van Anna en Joachim opgesteld. De ouders van Maria hadden volgens de apocriefe geschriften immers bijgedragen tot de verlossing van de mensheid. Het roomse leergezag beschouwde Anna, die na haar mystieke ontmoeting met Joachim op hoge leeftijd zwanger werd, als de prefiguratie van haar dochter, de moeder van Jezus. Gelukkig staan beide beelden thans tegenover elkaar, in weliswaar te smalle nissen, in de doorgang van het schip naar het westportaal.

Anna, voorgesteld als een bejaarde dame, heeft haar arm om het middel van haar dochter geslagen en luistert teder naar het verhaal dat ze voorleest uit een boek. Joachim daarentegen reciteert met een theatraal gebaar uit een manuscript dat een engel voor hem openhoudt. De jezuiten verwierven beide werken reeds in 1641. Gezien de vroege datering ervan is het dan ook niet verwonderlijk dat ze getuigen van de grote invloed die Lucas Faydherbe van zijn pas overleden leermeester heeft ondergaan.



**Sint-Ignatius, knielend voor
Onze-Lieve-Vrouw**

ca. 1675
zandsteen
hoogte ca. 158 cm
Mechelen, Sint-Romboutskathedraal
foto KIK, Brussel

**J.B. De Noter
Interieur van de
Sodaliteitskapel omstreeks
1770**

Eerste helft negentiende eeuw
1822-1855
gewassen tekening
Mechelen, stadsarchief
foto: Jerry Maris

In diezelfde kapel bevond zich tegen de zijwand een grote beeldengroep met een voorstelling van Sint-Ignatius, de stichter van de jezuïetenorde, knielend voor Maria die hem het Christuskind toont. In het begin van de negentiende eeuw liet de kerkfabriek dit ensemble plaatsen op een cenotaaf ter herinnering aan drie leden van de familie Berthout die in deze kerk begraven werden. Hoewel archiefdocumenten hieromtrent ontbreken, situeert men dit werk op stijlkritische gronden tijdens de laatste jaren van Faydherbes loopbaan.





6 Leliëndael

Oorspronkelijk bevond het klooster van Leliëndael zich op de rechteroever van de Zenne te Hombeek, een buurgemeente die tijdens de Middeleeuwen mee de economische en militaire belangen van de stad verdedigde. In 1233 vestigden achttien norbertinessen uit het klooster van Gempe te Sint-Joris-Winge er zich op een groot stuk grond dat hen door de plaatselijke pastoor ter beschikking werd gesteld. De schenkingen volgden elkaar op en de macht en het aanzien van de gemeenschap groeiden. Aangetrokken door de wereldse rijkdom die het gebouwenpatrimonium alras weerspiegelde, viel het klooster tijdens de tweede helft van de zestiende eeuw ten prooi aan de vernielzucht van de beeldenstormers en de plundertochten van de muitende soldaten. Het afgebrande en verwoeste complex werd op 11 september 1582 door het calvinistische bewind aan een van hun medestanders verkocht.

Na de onlusten kwamen de norbertinessen van Leliëndael uit hun schuiloord en vestigden zich in hun refugehuis te Mechelen. De gebeurtenissen indachtig, zochten de zusters naar een geschikte eigendom in de stad om er hun klooster in onder te brengen. In 1592 wisten ze de norbertijnen van de Antwerpse Sint-Michielsabdij te overtuigen hun uitgestrekte bezittingen in de Bruul te verkopen. Men liet de nodige aanpassingswerken uitvoeren en verhuisde in 1602 naar de nieuwe locatie. Pas drie jaar later, op 11 november 1605, werd het altaar van de kloosterkapel door de aartsbisschop gewijd.

Allengs liet de nood aan een ruim en prestigieus bedehuis zich gevoelen en in 1662 besloten Gisbertus Mutsaert en Elisabeth van Beke, respectievelijk proost en priorin van Leliëndael, Lucas Faydherbe als architect te engageren. Op 24 mei werden de plannen goedgekeurd en een contract afgesloten. Het model voorzag in eenvoudig massief metselwerk voor de buitenmuren, bestaande uit baksteen met speklagen in witte natuursteen. Alleen de voorgevel aan de oostzijde moest decoratief worden uitgevoerd met figuratief beeldhouwwerk en architecturale elementen. Volgens het ontwerp moesten dezelfde kroonlijsten, architraven en andere versieringen in het interieur worden verwerkt. In de vensters, die aan de buitenzijde met witsteen waren omlijst, zouden grote stukken glas-in-lood worden geplaatst. De eikenhouten kap moest worden bedekt met groene leien en de dakvensters voorzien van een vergulde bekroning.

Op 22 augustus 1662 volgde de eerstesteenlegging, maar al vlug kreeg Lucas Faydherbe spijt van zijn engagement en kloeg hij over de nefaste financiële implicaties van het project. Bovendien stelden de proost en de priorin voortdurend nieuwe eisen en lieten ze het oorspronkelijk ontwerp in details en afwerking wijzigen. Deze latente conflictsituatie bereikte haar hoogtepunt in mei 1664, toen men vaststelde dat de voorgevel scheef stond. Hoewel de architect verschillende voorstellen formuleerde om de misbouwde toestand te camoufleren, beval de opdrachtgeefster de onmiddellijke afbraak. De oplopende kosten en het wederzijdse wantrouwen vertraagden de werken, zodat de bouw van de kerk uiteindelijk vijf jaar langer duurde dan voorzien. Pas op 26 oktober 1670 droeg Libertus de Pape, de abt van de Parkabdij te Heverlee, die Lucas Faydherbe als bouwmeester had voorgedragen en herhaaldelijk in de geschillen tussenbeide was gekomen, er de eerste mis op.

Hoewel de opdrachtgevers hun voorzorgen hadden genomen door alle concrete afspraken nauwkeurig te laten acteren, vertoonde het gebouw bij de oplevering nog talrijke tekortkomingen. Heel wat bijkomende opdrachten waren niet of slechts gedeeltelijk uitgevoerd en het gebruikte materiaal beantwoordde zelden aan de kwaliteitsvereisten. Toch wist Lucas Faydherbe ondanks zijn gebrek aan technisch en financieel inzicht in deze kerk een nieuwe architectuurtaal te ontwikkelen, die fel contrasteert met de eigentijdse, 'bombastische' barok.

De straatgevel telde oorspronkelijk drie bouwlagen, maar de top verkeerde in het begin van de negentiende eeuw in zo'n slechte staat dat het Bestuur van de Godshuizen, de toenmalige eigenaar, de bekroning liet slopen en vervangen door een zware, horizontale kroonlijst. De twee registers die overblijven, worden verticaal geleed door geringde pilasters, waarvan de onderste een Ionisch en de bovenste een gestileerd Corinthisch kapiteel dragen. Ofschoon in de eerste plaats gedacht als een gebedsruimte voor de zusters, konden de gelovigen via kleine deurtjes in de eerste en derde travee de kerk betreden. De geblokte omlijstingen van deze portalen verwijzen naar vensterornamentiek van het Jordaenshuis te Antwerpen. De centrale travee van de onderste bouwlaag bevat een rondbogige nis met een zwaar uitgewerkte omlijsting, waarin diverse eigentijdse decoratieve elementen verwerkt zijn. Een barokke cartouche tussen twee gewelfde voluten onder een gebroken fronton bekroont het geheel. Oorspronkelijk bevond zich in deze nis een gesculpteerde voorstelling van het Heilig Sacrament, het vaste attribuut van Sint-Norbertus, de stichter van de kloosterorde. Op de tweede bouwlaag stond de patroonheilige ten voeten uit. De sokkel, die een pseudo-fronton doorbreekt, droeg het wapen van Gisbertus Mutsaert, de proost die in 1662 mee de opdracht gaf tot de bouw van de kerk. Al dit beeldhouwwerk viel echter ten prooi aan de revolutionairen. In de nis prijkt thans een achttiende-eeuws beeld van Maria met het Kind. De jezuïeten, die sinds het begin van deze eeuw de kerk bedienen, lieten in 1906 het Christus-monogram en in 1909 het beeld van de Heilige Ignatius van Loyola aanbrengen. Toen de kerk in 1968 werd



Voorgevel van de voormalige kloosterkerk van Leliëndael

1662-1670
arduïn en zandsteen
Mechelen, Bruul
foto KIK, Brussel

gerestaureerd, besloot men de voorgevel te zandstralen, de houten daklijsten te vernieuwen, de kapitelen te vervangen en de zandstenen borstwering onder de kroonlijst in arduïn te hermetiselen.

Afgezien van de voorgevel, bestaan de muren uit baksteen voor het opgaand metselwerk en witsteen voor de speklagen, de hoekblokken en de omlijstingen van vensters en stellingaten. Tussen de tweevoudig versneden steunberen die de zijgevels ritmeren, bevinden zich twee boven elkaar geplaatste steekboogvensters. De slanke, bijna onopvallende westertoren draagt een peervormige spits met dakkapellen. De originele eikenhouten kap, die de hele breedte van de kerk overspande, ging op 10 mei 1940 in de vlammen op. Bij de restauratie in 1966-1969 opteerde men voor een eigentijdse ijzeren constructie, waarop een nieuw schaliedak werd aangebracht. Bijgevolg behoort dit bedehuis typologisch tot de eenbeukige klooster- en collegekerken, die tijdens de zeventiende eeuw in de Zuidelijke Nederlanden op grote schaal werden gebouwd.

Ondanks de aanslepende moeilijkheden met de opdrachtgevende overheid, wist Lucas Faydherbe in de kerk van Leliëndael interieur en exterieur op een harmonische wijze op elkaar te betrekken. Dezelfde sobere statigheid die de voorgevel typeert, overheerst in de binnenafwerking. De geriemde bogen en pilasters in zwarte marmer, die een weinig uit het witgekalkte muurvlak naar voren springen, geleiden de ruimte en maken in één oogopslag de structuur van het gebouw zichtbaar. Het hoofdgestel, waarop de gordelbogen van het kruisribgewelf rusten, wordt gedragen door vergulde Ionische kapitelen en scheidt de onderste vensters van de bovenste. Dit entablement bestaat uit een zwartmarmeren lijst, een bepleisterde strook met rode marmerimitatie en een witgeschilde eierlijst. Door het koor op dezelfde wijze als de beuk te overkluisen, werden de gewelven perfect afgestemd op de wandarchitectuur. Het hoofdadcent van het interieur ligt duidelijk op de contrastwerking tussen de witte wanden en de 'classicerende' zwartmarmeren architectuurelementen.

Wie vandaag de kerk betreedt, zal nauwelijks merken dat het ganse interieur werd gedraaid. Vermits het roomse leergezag eiste dat het koor naar het oosten was gericht, bevond het hoofdaltaar zich aanvankelijk achter de straatgevel. Aan de westzijde daarentegen stond een grote tribune, waarop de kloosterzusters plaatsnamen. De gelijkvloerse gebedsruimte was voor leken bereikbaar via de laterale deuren in de voorgevel die verbinding gaven met portalen aan weerszijden van de absis. Om esthetische redenen werden deze toegangen verwerkt in de zijaltaren die Lucas Faydherbe omstreeks 1670 geconcipieerd heeft. Van het oorspronkelijke meubilair bleef omzeggens niets ter plaatse bewaard. De jezuïeten, die de kerk in 1900 verwierven, gaven het gebouw zijn huidige uitzicht, maar de aanpassingen zijn zo secuur en onopvallend uitgevoerd dat het bedehuis zijn barokke karakter behield.



Het hoofdaltaar

Ondanks de jarenlange geschillen moeten de resultaten beantwoord hebben aan de verwachtingen van de opdrachtgevers, aangezien Lucas Faydherbe ook het nagelvaste meubilair mocht ontwerpen. Uit een document van 11 maart 1672 blijkt dat alle meningsverschillen bijgelegd waren en het hoofdaltaar op de bekroning na voltooid was. Toch misten de aanslepende conflicten hun uitwerking niet, want reeds in 1673 werd de opdracht voor een nieuwe marmeren communiebank doorgespeeld aan Artus Quellinus de jongere. Stijlvergelijkend onderzoek heeft aangetoond dat deze kunstenaar ook belast werd met de voltooiing van het hoofdaltaar. Volgens een verdwenen chronogram (IBI VULNERA, IBI UBERA PACANT DEUM) was de gesculpteerde bekroning die de Hemelvaart van Maria voorstelt, reeds in 1674 klaar. Aansluitend vond de plechtige inwijding door Alphonses de Berghes, de aartsbisschop van Mechelen, plaats.

Het altaar in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw van Leliëndaël getuigt van de architecturale eenvoud en de sculpturale soberheid waarmee Lucas Faydherbe zijn grotere ensembles ontwierp. Op een basement van toetssteen, voorzien van een witmarmeren blinde fries, staan aan elke zijde van de schilderijomlijsting twee gladde zuilen, waarvan de binnenste naar voren springt. De Corinthische kapitelen dragen een omlopende architraaf met een overkragende kroonlijst en een gebroken fronton, waarop de bekronnende beeldengroep rust. Hoewel de onderbouw met marmer is bekleed, bestaat het overige van dit majestueuze portiekaltaar uit beschilderd hout.

In 1808 verkocht het Bestuur der Godshuizen een groot gedeelte van de inboedel aan de kerkfabriek van de Sint-Romboutskathedraal. Toen een katholieke onderwijsinstelling zich in 1834 in het voormalige klooster vestigde, herwon de kerk haar vroegere functie en werd het altaar opnieuw overgekocht. Een grondige restauratie drong zich op en om aan een nieuwe mode te voldoen, bracht men op de plaats van het antependium een marmeren tombe aan. Omstreeks 1900 kwam het gebouw in handen van de jezuiten die het altaar lieten demonteren om het aan de westkant terug op te bouwen.

Hoofdaltaar, toegewijd aan Onze-Lieve-Vrouw

voor 1672

toetssteen, marmer en zandsteen
ca. 10 x 5,5 m

Mechelen, kloosterkerk van de
jezuiten (Onze-Lieve-Vrouw van
Leliëndaël)

foto KIK, Brussel



7 Pitseburg

De commanderij Pitseburg hoorde toe aan het Huis van Onze-Lieve-Vrouw der Duitsers van Jeruzalem, kortweg de Duitse of Teutoonse Orde genoemd, en heeft haar ontstaan te danken aan de gulle giften van Gillis en Wouter Berthout. Vermoedelijk waren zij tijdens hun deelname aan de vierde kruistocht getuige van het werk en de inspanningen van de ordeleden, die ridderschap en geestelijk leven probeerden te verenigen. Reeds in het begin van de dertiende eeuw beschikte deze ridderorde over een kapel te Nekkerspoel en een hoeve op de grens met Muizen, maar pas in 1270 werd de Mechelse vestiging opgericht. Sindsdien fungeerde Pitseburg als het luxueuze verblijf van de beheerder van de inkomsten die aan deze commanderij verbonden waren. Het morele en geestelijke gezag van de Duitse orde werd echter aangetast toen haar hoogmeester zich in 1525 aansloot bij het lutheranisme. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de Mechelse calvinisten in oktober 1578 de kapel van Pitseburg als gebedsruimte kregen toegewezen.

Restanten van het voormalige poortgebouw

ca. 1664/1836
 arduin
 Mechelen, Bruul
 foto: Jerry Maris

Stalgebouw (onderaan)

ca. 1677 (?)
 bak- en zandsteen
 Mechelen, Bruul
 foto: Jerry Maris



F. Bouittats Poortgebouw van de voormalige commanderij van Pitseburg

einde zeventiende eeuw
 gravure
 Mechelen, Stadsarchief
 foto: Jerry Maris



Het poortgebouw

Hoewel de commanderij blijkbaar weinig had geleden onder de godsdiensttroebelen, wou baron Scheyffart de Merode de oudmodische gebouwen aan de smaak van de tijd aanpassen. In 1664 gaf hij Lucas Faydherbe de opdracht een nieuw poortgebouw te ontwerpen. Maar de stad, die tijdens de Franse bezetting het monumentale complex in handen kreeg, liet het in 1836 uit veiligheidsoverwegingen slopen. Een gedeelte van het arduinen afbraakmateriaal zou herbruikt zijn bij de oprichting van de paviljoentjes aan weerszijden van de huidige ingang. Een bewaarde burijngravure toont ons een gebouw van twee bouwlagen, verticaal geritmeerd door geriemde pilasters. De attiek met bekronend figuratief beeldhouwwerk en de koepel verdwenen reeds in 1727. Het verlies van dit gebouw betekent een belangrijk hiaat voor de studie van de ontwikkeling van de burgerlijke architectuur in Mechelen



Het stalgebouw

Tijdens dezelfde campagne belastte baron de Merode Lucas Faydherbe met de bouw van een dienstvleugel, die in tegenstelling tot het poortgebouw is opgetrokken in bak- en zandsteen. De barokke gevel die eertijds paalde aan de erekoer, bestaat uit twee bouwlagen en negen traveeën, waarvan de middelste bekroond is met een verhoogde halsvormige top. Aangezien het gelijkvloers fungeerde als stal en wagenhuis, zijn de pilasters die de gevel ritmeren, verbonden door brede korboggen. De voormalige kruiskozijnen op de eerste verdieping herinneren aan de achterliggende dienstvertrekken. Onder het middelste bovenvenster prijkt nog steeds het arduinen wapenschild van de opdrachtgevende commandeur, maar de harde restauratie van 1996 laat ons gissen naar de betekenis van de twee witstenen cartouches naast het laadluik. Mogelijk droeg één van beide het jaartal 1677.

Ofschoon ook deze werf moeilijk verliep en een conflict met de opdrachtgever en de uitvoerders slechts na een proces werd beslecht, zijn we over de genese van beide gebouwen slecht ingelicht bij gebrek aan exhaustief historisch onderzoek.

8 Hanswijk



Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk is sinds eeuwen een begrip in de Mechelse regio, aangezien devote lieden het Mariabeeld geneeskundige krachten en miraculeuze eigenschappen toedichten. Volgens een legende, die weliswaar voor het eerst in de zeventiende-eeuwse devotieliteratuur opduikt, liep een schuit, beladen met koopwaar, op de Hanswijkdries aan de grond. Ondanks vereende krachten kregen de schippers hun boot pas vlot, nadat zij het wonderbeeld aan wal hadden gebracht. Men geloofde dat Maria deze plek als thuishaven had uitgekozen en dus plaatste men het beeld in een nabijgelegen kapel. Volgens een obscure berekening speelde dit verhaal zich af in 988. Toch maakt Thomas van Cantimpré (1201–1263/70) in zijn *Biënboec* gewag van een miraculeuze genezing in de kapel van Hanswijk. Dit bewijst dat er omstreeks het midden van de dertiende eeuw op deze plaats reeds een bijzondere Mariaverering bestond.

Historisch gezien, bereikte de mariale devotie in deze periode haar hoogtepunt. Op vraag van de Mechelse bevolking stemden het Sint-Romboutskapittel en de bisschop van Kamerijk dan ook in met de overdracht van het ontlukende bedevaartsoord aan de dalscholieren van Zoutleeuw. Toen de eerste kanunniken in 1288 aankwamen, zorgden ze eerst voor een adequate behuizing. Hoewel de kapel inmiddels parochiale rechten had verworven, bouwden ze pas in de veertiende eeuw een nieuwe kerk, vooral om de groeiende stroom bedevaarders op te vangen. Omdat de verering alsmaar toenam, overwogen de kerkmeesters de bouw van een speciale kapel. Deze ingrijpende restauratie- en verfraaiingswerken hebben het financiële vermogen van de gemeenschap uitgeput, maar de daaropvolgende rampen brachten het klooster aan de rand van de afgrond. Om te vermijden dat de staatsen de gebouwen als verschansing zouden gebruiken, liet de stadsmagistraat in 1578 het hele complex platbranden. De dalscholieren beslisten onmiddellijk om zich voortaan binnen de wallen te vestigen en kochten het 'Busgietershuis' in de Hanswijkstraat. Het calvinistische bewind fnuikte echter hun heropstanding.

Hoewel ze na de reconciliatie in 1585 hun eigendommen opnieuw in handen kregen, kwam het herstel van het kloosterleven slechts moeizaam op gang. Zedelijk verval, innerlijke spanningen en een gebrek aan roepingen inspireerden zowel de wereldlijke als de kerkelijke overheid om de communautiteit te liquideren en de inkomsten op te strijken. De verkiezing in 1638 van Nicolaus de Souhay tot prior deed het onheilspellende tij echter definitief keren. Om de neerwaartse spiraal te breken, maakte hij gebruik van de toenemende devotie tot Onze-Lieve-Vrouw.

Het miraculeuze beeld van Hanswijk trok immers heel wat bedevaarders, maar had dringend nood aan een waardige tempel. Nijpend geldgebrek dwong hem in 1647 tot het bouwen van een eenvoudige kapel zonder architectonische franjes. Drie jaar later verkreeg hij evenwel de toestemming om de belendende percelen aan te kopen voor de uitbreiding van het kloostercomplex. Zijn opvolger droomde dan ook van een grotere kerk, begon mensen te contacteren en middelen te verzamelen, maar zijn vroegtijdige dood belette de uitvoering van zijn plannen.

Onmiddellijk na zijn aanstelling tot prior besloot Willem Cool het project te realiseren. Lucas Faydherbe, op dat ogenblik de meest spraakmakende architect in de regio en belast met de bouw van de kerk van Leliëndael, werd aangezocht om een adequaat plan te concipiëren. Op 10 mei 1663 legde Andreas Cruesen, de aartsbisschop van Mechelen, de eerste steen, maar het was van meet af duidelijk dat de dalscholieren hun klooster op geen enkele wijze met de kosten van de werken wensten te bezwaren. Gezien de immense populariteit van Hanswijk beantwoordden arm en rijk de oproep van de kanunniken om bij te dragen tot de financiering van de kerk. Sommigen schonken familiejuwelen, anderen boden zich aan om materiaal te vervoeren. Hoewel de hertog van Aarschot gratis zijn steengroeve ter beschikking stelde, verkoos men het bouwafval van het afgebrande klooster te recupereren.

Aangezien het terrein waarop de kerk gebouwd zou worden, sterk afhelde, liet Lucas Faydherbe langs de rivier een stevige dijk optrekken om de constructie tegen het wassende water te beschermen. Het gevaar voor grondverschuivingen dwong hem bovendien het talud tot op de hoogte van de kademuur uit te graven. In deze bouwput metselde men een half onderaardse ruimte die omwille van het hoogteverschil aan de waterkant uitzag op de Dijle. Zo beschikte de kerk over een crypte die als grafkelder in gebruik werd genomen en kon op de plaats die het koor van de oever scheidde, een ruime en hoge dienstvleugel worden opgetrokken. Op het niveau van de kelder lagen de ziekenkamers, op de eerste verdieping die in werkelijkheid aansloot op de kerk, bevond zich de sacristie en daarboven een *oratorium* dat in verbinding stond met het eigenlijke koor. In 1670 stond de achterbouw onder dak en waren de werkzaamheden aan de kerk gevorderd tot de kroonlijst.

**Voorgevel van de kerk van
Onze-Lieve-Vrouw van
Hanswijk**
1663–1854
zandsteen
Mechelen, Hanswijkstraat
foto KIK, Brussel



Ondertussen waren de financiële middelen uitgeput, want op 25 mei 1671 vroeg de prior aan de wethouders van Mechelen de toelating om in de stad opnieuw een collecte te mogen houden. Vijf jaar later, bij het overlijden van Willem Cool, was de kerk volledig overweld en voorzien van een nooddak. Alleen de centrale koepel wachtte op verdere afwerking. De absis, het koor en het schip kregen een cassettenplafond, de zijbeuken daarentegen kruisgewelven. De dichtgemetselde bovenlichten die aan de buitenzijde nog duidelijk zichtbaar zijn, staven het vermoeden dat op de plaats van het huidige tongewelf oorspronkelijk een traditionele overkluizing was voorzien.

Hoewel het bouwproject tot dan toe relatief vlot was verlopen, werd Petrus de Luytenaer, de nieuwe prior van het Hanswijkklooster, onmiddellijk na zijn aanstelling geconfronteerd met ernstige stabiliteitsproblemen. De zuidelijke zuil aan de zijde van het koor helde vijftieng centimeter over zodat de constructie van de koepel in het gedrang kwam. Lucas Faydherbe wou de schuld in de schoenen van de metsers schuiven en verweet hen te weinig mortel gebruikt te hebben. Bovendien beschuldigde hij de dalscholieren ervan voor het huishoudelijke gebruik een natuurlijke bron te hebben aangewend die de fundering verzwakte. Ook zouden ze hem verplicht hebben acht zware grafstenen te herbruiken. De bouwmeester gaf in zijn apologie toe de drukopvang van de zuilen verkeerd te hebben ingeschat, maar ook de andere aangehaalde oorzaken sproten voort uit een gebrekkige werfcontrole.

Eerst liet hij met behulp van wiggen de scheefgezakte zuil rechten, waarna lood in de voegen werd gegoten. Deze ingreep volstond echter niet om te vermijden dat de hele draagstructuur zou bezwijken onder het gewicht van de koepel. De onderbouw bestond immers uit twee gekromde bogengaanderijen, één aan beide zijden van de lengteas. Van elk van de vijf Dorische zuilen behield alleen de middelste haar oorspronkelijk uitzicht, de vier andere werden per twee met elkaar verbonden door drie ijzeren stangen die met beugels rond de schachten van de zuilen waren geklonken. Om deze constructieve ingrepen te verbergen, werden de boogopeningen van deze traveeën gedeeltelijk opgevuld met stuc en decoratief beeldhouwwerk. Onderaan construeerde Lucas Faydherbe zijn karakteristieke blokwerkportieken, waarvan de gladde vooruitspringende delen, het zogenaamde bossage, verwijzen naar de Antwerpse barokarchitectuur. Deze gekoppelde en verstevigde zuilen fungeren dan ook als hoekpijlers, die de druk van de koepel moeten opvangen. Daartoe werden langs de kant van de zijbeuk supplementaire pilasters aangebouwd, die bovendien met trekijzers in de steunberen verankerd zijn. Tussen de standring van de tamboer en de pijlers bevinden zich vier trapeziumvormige drukgeleiders of pendentieven. Om dit idee te versterken, heeft de architect in deze overgangszone dwars op de hoofdas die het schip met het koor verbindt, twee grote halfcirkelvormige boogvelden voorzien, waarin hij volplastische reliëfs heeft aangebracht.

De overeenkomst die Lucas Faydherbe met de Hanswijkeren afsloot, vermeldt dat iedere portiek aan de

voor- en achterzijde plaats moest bieden voor epitafen. De architect en zijn familie kregen zelf vier plaatsen voor het aanbrengen van een gedenksteen alsook twee grafkelders, waarover ze naar believen konden beschikken. Bovendien mocht hij zijn wapen aanbrengen op het koepelgewelf. Maar de samenwerking eindigde eens te meer in een langdurig en moeizaam proces, zodat van deze voorrechten geen gebruik werd gemaakt. Aan de binnenzijde van de rotonde prijken thans in de boogvulling de borstbeelden van de vier Latijnse kerkvaders. Deze programmatorische wijziging werd wellicht door de bouwmeester-beeldhouwer zelf doorgevoerd.

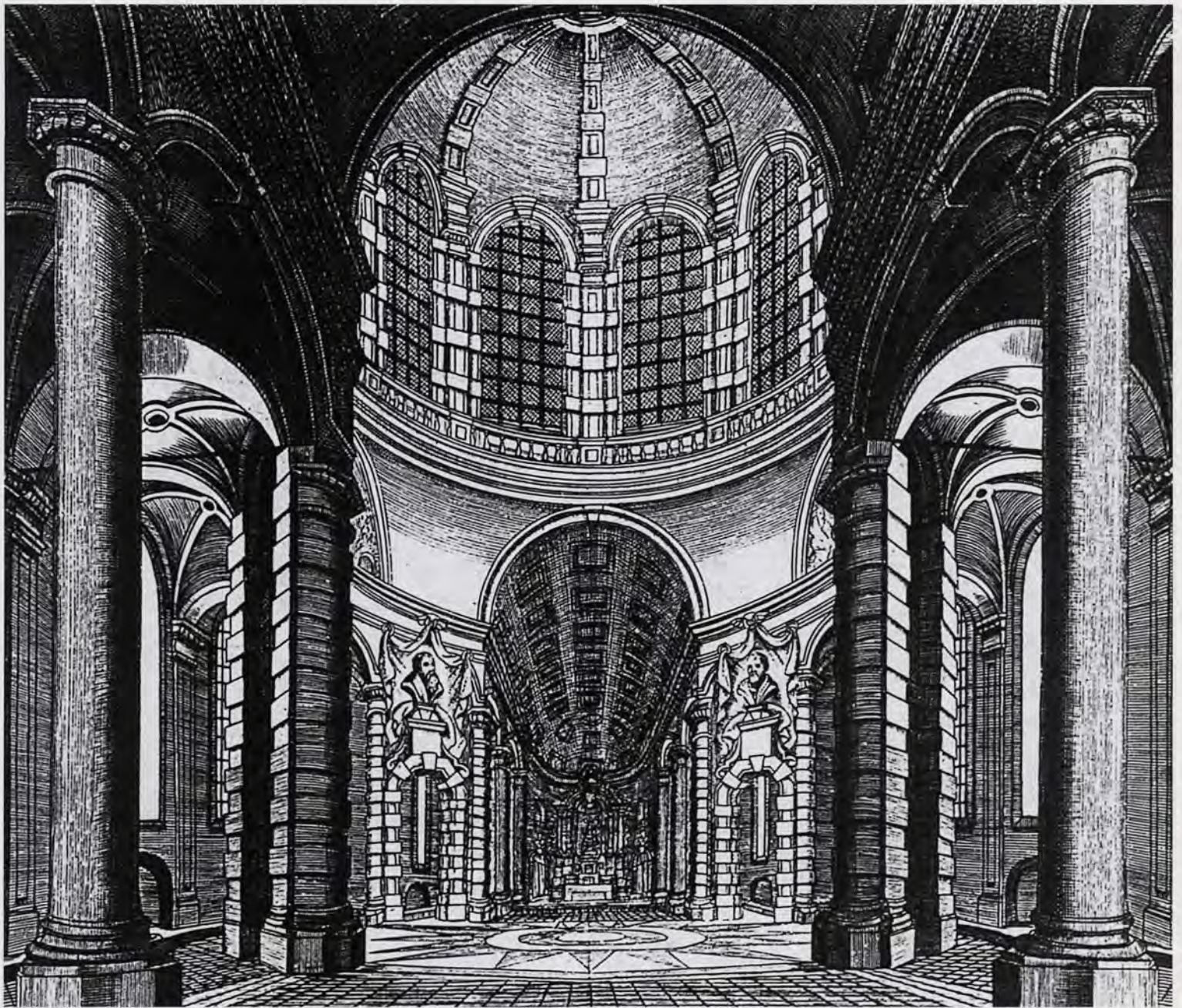
Oorspronkelijk voorzag het ontwerp in een dubbele tamboer, maar de stabiliteitsproblemen dwongen Lucas Faydherbe van dit concept af te zien en zich tot één hoge lichtbeuk te beperken. Twaalf rondboogramen zorgen voor een helder verlichte rotonde, die fel contrasteert met de relatief lage en donkere ruimtes eromheen. Het blokwerk dat de portieken typeert, vindt men eveneens terug in de vensteromlijstingen en de geïnterponeerde pilasters. De Ionische kapitelen dragen echter geen hoofdstel, maar een volumineus impost, waarop de brede ribben van het gewelf rusten. De cirkelvormige sluiting in de top, thans afgesloten met een houten luik, suggereert de mogelijkheid van een niet gerealiseerde lantaarn. Het blijft voorlopig een open vraag wie uiteindelijk de koepel heeft afgewerkt, aangezien Lucas Faydherbe in 1677 fulmineerde tegen de prior van Hanswijk, die het werk aan derden wou uitbesteden. Toch achtte men de kerk geschikt voor de eredienst, want reeds op 30 mei 1678 werden het Heilig Sacrament en het genadebeeld plechtig ingehaald.

Hoewel de centraalbouw sinds het begin van de zeventiende eeuw als typeplan voor een mariaal bedehuis opgeld maakte, verschilt het ontwerp van Lucas Faydherbe voor de kerk van Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk fundamenteel van de realisaties van zijn tijdgenoten en voorgangers. De architect heeft immers een traditionele driebeukige basilica willen verzoenen met een koepelruimte, waarvan de doormeter gelijk is aan de breedte van midden- en zijbeuken samen. Na drie traveeën sluit de 'voorkerk' aan op de rotonde zodat de buitenmuren de kromming van de arcade moeten volgen. Aan de oostzijde liggen de koorkapellen opnieuw in de aslijnen van het basilicale grondplan. Om de verschillende onderdelen van de hoofdas die het portaal met het koor verbindt, visueel aan elkaar te smeden, maakte hij gebruik van een omlopend entablement. Dit eenvoudig, maar opvallend hoofdstel dat in opbouw een zekere gelijkenis vertoont met het gevellijstwerk van de kerk van Leliëndaal, bestaat uit een gelede architraaf, een blinde fries en een zware kroonlijst. De onderliggende arcadenrij wordt geschraagd door Dorische zuilen, die evenwel geen vierkante, maar een hexagonale dekplaat dragen.

De buitengevels getuigen van dezelfde gewilde eenvoud en architecturale opbouw als het interieur. Alleen de façade is plastisch uitgevoerd en verraadt de invloed van de Italiaanse barok. Ofschoon het resultaat van een eeuwenlang bouwproces, beantwoordt het huidige uitzicht grotendeels aan het ontwerp van Lucas Faydherbe dat in burijsgravure bewaard bleef. Een sober,

J.B. Joffroy en L.J. Fruytiers
Interieur van kerk van
Onze-Lieve-Vrouw van
Hanswijk

1738
 gravure
 18 x 16 cm
 Mechelen, stadsarchief
 foto: Jerry Maris



maar robuust entablement, gedragen door Dorische pilasters, scheidt het gelijkvloers van de verdieping. De gekoppelde zuilen die uit het gevelvlak naar voren springen, zorgen voor een dynamisch element en leggen het accent op de centrale travee die bekroond wordt door een gebroken driehoekig fronton. Op de verdieping wordt deze travee, waarvan de zuilen en pilasters Ionische kapitelen dragen, geflankeerd door eenvoudige vleugelstukken. De onderste voluut fungeert als voetstuk voor een beeldhouwde kandelaber, een decoratief motief dat de architect reeds aanwendde in het Sint-Jozefsaltaar van de Sint-Katelijnekerk. De drie traveeën van het gelijkvloers hebben elk een rondbogige deuropening, waarvan de laterale voorzien zijn van blokwerk en een oculus. Hoewel de bekronende standbeelden ontbreken en de hoekzuilen door pilasters werden vervangen, staat zowel de gevel als de koepel zeer dicht bij het ontwerp van Willem Hesius voor de Leuvense jezüetenkerk, waaraan ook Lucas Faydherbe zijn medewerking verleende.

De voorgevel bleef lange tijd onafgewerkt, mogelijk als een psychologisch middel om de gelovigen tot een grotere mildheid te bewegen. Pas in 1780, vlak voor de afschaffing van de communauteit door Jozef II, werd het gelijkvloers met parementsteen bekleed. Na de Franse Revolutie herleefde het katholicisme en nam Hanswijk als bedevaartsoord een nieuwe vlucht. De stijgende aandacht voor het nationale cultuurgood leidde bovendien tot een ongekende voltooiingsdrang. In 1854 ontwierp Charles Drossaert de huidige neobarokke geveltop, waarbij hij zich met veel respect beriep op het oorspronkelijk concept van Lucas Faydherbe.



Het hoofdaltaar

Toen de kerk haar voltooiing naderde, vroegen de Hanswijkheren Lucas Faydherbe een passend hoofdaltaar te ontwerpen voor het uitstellen van het miraculeuze Mariabeeld. Volgens het contract van 13 mei 1675 mocht hij de afmetingen naar eigen inzicht bepalen, maar de uitvoering moest geschieden in rode, witte en zwarte marmer. In april 1680 ontkende de prior plots dat er ooit een officiële overeenkomst was getekend en liet meteen de werken stilleggen. Aangezien het basement waarop de kolommen zouden rusten, het houten tabernakel en de inkassing van de nis reeds waren afgewerkt, protesteerde de opdrachthouder heftig. De dalscholieren verwteten hem echter het gebruik van minderwaardig materiaal, beweerden dat het altaar tegen de koorsluiting moest staan en trokken de verhoudingen in twijfel. De architect weerlegde de aantijgingen, maar na een hevige pennentwist werd de zaak voorgelegd aan de Grote Raad. Op 29 maart 1681 besliste het Hof dat het klooster het reeds gepresteerde werk moest vergoeden op basis van het schattingsrapport van enkele onpartijdige experts. Een laatste contract regelde de afbetalingstermijn, waarna elke samenwerking met de kunstenaar ophield.

Wat aanvankelijk als een groots project was opgezet, eindigde in mineur. Het gerealiseerde deel van het altaar werd afgebroken en tegen de achtermuur weer opgebouwd. Gillis-Franciscus Bockstuyns die voor de dalscholieren de opdrachten van Lucas Faydherbe mocht afwerken, voltooide wellicht ook het hoofdaltaar. Maar bij de uitvoering werden omwille van de kostprijs de marmeren zuilen vervangen door houten replica's. Op 13 juli 1687, meer dan twaalf jaar na de aanbesteding, wijdde de deken van de Sint-Romboutskathedraal uiteindelijk het altaar en werd de bedevaartskerk officieel in gebruik genomen. De oorspronkelijke bekroning, uitgevoerd door een zekere Vermeulen, moest in 1712 wijken voor het huidige Mariamonogram met bazuinblazende engelen. De marmeren tombe onder de altaartafel dateert daarentegen uit de negentiende eeuw.

Kruisdraging

1675-1677

stucwerk

ca. 450 x 800 cm

Mechelen, kerk van Onze-Lieve-

Vrouw van Hanswijk

foto KIK, Brussel



De koepelreliëfs (1675-1677)

De twee reliëfs die Lucas Faydherbe aanbracht in de boogvelden tussen de arcadenrij en de tamboer van de koepel, sluiten iconografisch aan bij de functie van de kerk. Onder invloed van de Contrareformatie kende de mariale devotie in de zeventiende eeuw zo'n sterke groei dat de dalscholieren hem in 1663 opdracht gaven een nieuw bedehuis te bouwen voor het miraculeuze beeld van Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk. De gelovigen die het bedevaartsoord bezochten, herkenden in het aardse bestaan van Maria het wel en wee van het menselijk leven. De *Aanbidding van de herders* en de *Kruisdraging* referen immers aan de Zeven Vreugden en de Zeven Smarten van Maria. In het adoratietafereel ligt de nadruk echter niet op de koningen of de wijzen uit het Oosten, maar op de herders en het gewone volk die van een berg afkomen om het Christuskind te aanbidden, net zoals de pelgrims die de Hanswijkkerk bezoeken. Het andere reliëf stelt Christus voor die valt onder het gewicht van het loodzware kruis en met een gebroken blik de toeschouwer aankijkt. Alle figuren lijken zich te bewegen in de richting van het koor, waar Maria zich in een van haar vele gedaanten openbaart.

Hoewel beide voorstellingen volgens het contract van 13 mei 1675 uitgevoerd moesten worden in Avesnessteen, koos de beeldhouwer uiteindelijk voor kalkmortel. De verandering van materiaalkeuze gebeurde ongetwijfeld om stabiliteitsredenen. De stenen reliëfs wogen wellicht te zwaar voor de zwakke fundering, temeer daar een van de steunpijlers reeds tijdens de bouw verzakt was. Om de uitkragende delen van het stucwerk te verstevigen, gebruikte Lucas Faydherbe als naar gewoonte beenderen, daar metalen doken zouden roesten en hout zou uitzetten. Mogelijk heeft hij een van beide werken gratis geleverd als compensatie voor zijn foutieve berekeningen.

Aanbidding van de herders

1675-1677

stucwerk

ca. 450 x 800 cm

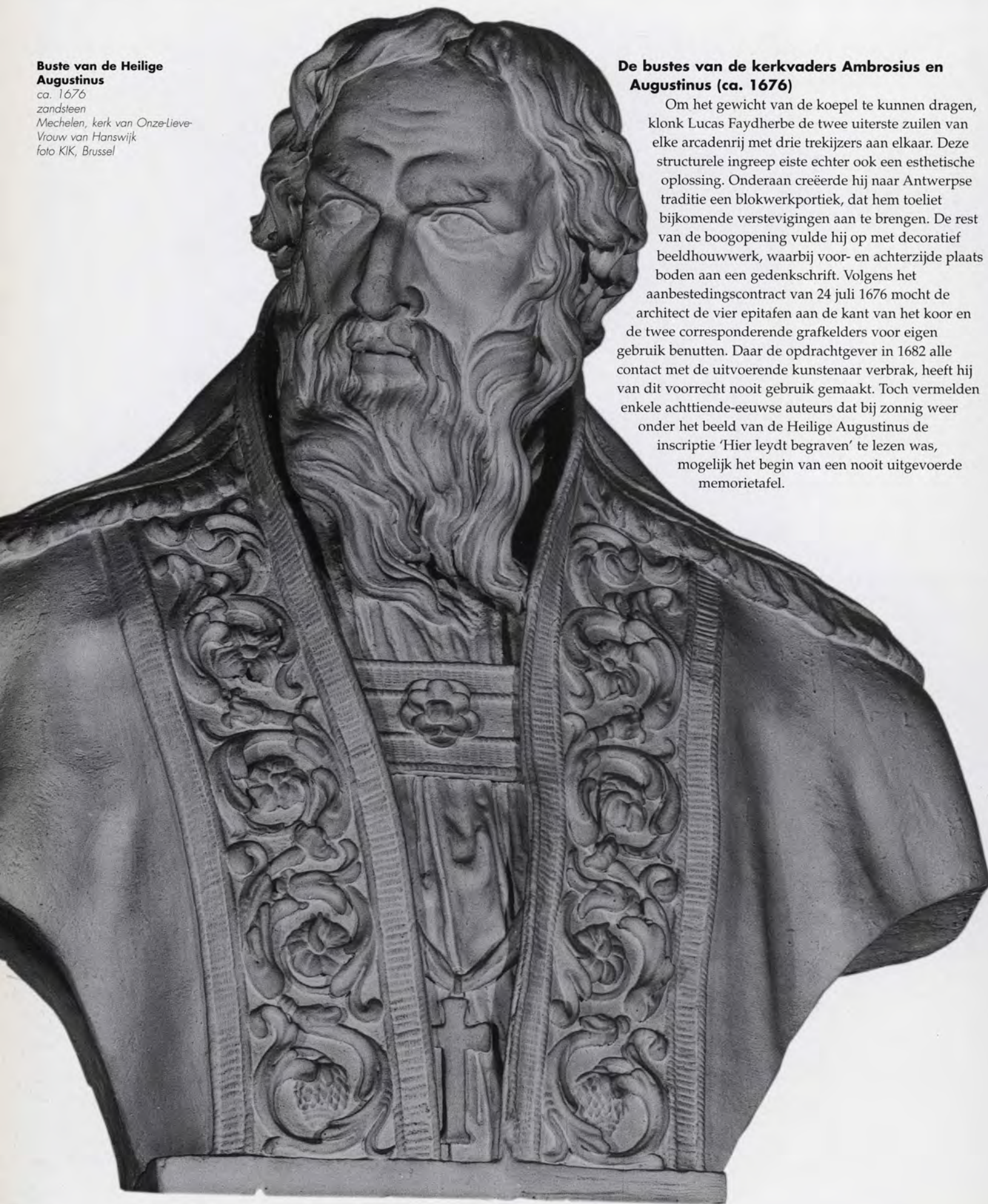
Mechelen, kerk van Onze-Lieve-

Vrouw van Hanswijk

foto KIK, Brussel

Buste van de Heilige Augustinus

ca. 1676
zandsteen
Mechelen, kerk van Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk
foto KIK, Brussel



De bustes van de kerkvaders Ambrosius en Augustinus (ca. 1676)

Om het gewicht van de koepel te kunnen dragen, klonk Lucas Faydherbe de twee uiterste zuilen van elke arcaderij met drie trekijzers aan elkaar. Deze structurele ingreep eiste echter ook een esthetische oplossing. Onderaan creëerde hij naar Antwerpse traditie een blokwerkportiek, dat hem toeliet bijkomende verstevigingen aan te brengen. De rest van de boogopening vulde hij op met decoratief beeldhouwwerk, waarbij voor- en achterzijde plaats boden aan een gedenkschrift. Volgens het aanbestedingscontract van 24 juli 1676 mocht de architect de vier epitafen aan de kant van het koor en de twee corresponderende grafkelders voor eigen gebruik benutten. Daar de opdrachtgever in 1682 alle contact met de uitvoerende kunstenaar verbrak, heeft hij van dit voorrecht nooit gebruik gemaakt. Toch vermelden enkele achttiende-eeuwse auteurs dat bij zonnig weer onder het beeld van de Heilige Augustinus de inscriptie 'Hier leydt begraven' te lezen was, mogelijk het begin van een nooit uitgevoerde memorietafel.



In de rotonde prijken boven de portieken op rijkelijk uitgewerkte zwartmarmere voetstukken en voor gracieus opgehangen draperieën de bustes van de vier Latijnse kerkvaders. De Heilige Augustinus, die evenals de Heilige Ambrosius door Lucas Faydherbe zelf werd uitgevoerd, heeft een karakterkop die meermaals in zijn oeuvre opduikt. Behalve door de golvende haardos met kalende kruin wordt het gelaat gekenmerkt door een gerimpeld voorhoofd, een forse neus en diepe oogkassen, verlevendigd door een wal en zware wenkbrauwen. De twee andere beelden zijn vermoedelijk van de hand van Gillis-Franciscus Bockstuyns, die ook het hoofdaltaar afwerkte. De citaten op de sokkels, die verwijzen naar de patristische geschriften, werden pas later aangebracht.

Patrick De Greef

Buste van de Heilige Ambrosius

ca. 1676
zandsteen
Mechelen, kerk van Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk
foto KIK, Brussel

Auteursidentificatie

Heidi De Nijn is wetenschappelijk medewerkster van de Stedelijke Musea in Mechelen en coördinator van de tentoonstelling "Lucas Faydherbe (1617-1697) beeldhouwer en architect".

Patrick De Greef is historisch adviseur en lid van het wetenschappelijk comité van deze expositie.

Info

Tentoonstelling
Lucas Faydherbe (1617-1697)
beeldhouwer en architect

13 september 1997 - 16 november 1997
10.00 u tot 18.00 u (dinsdag tot 21 u)

Stedelijk Museum Hof van Busleyden
Merodestraat 65
2800 Mechelen

Hof van Busleyden
individuele bezoeker: 150 BEF
groep (min. 15 personen): 100 BEF
reductiehouders: 120 BEF
- 12 jaar: gratis

rondleiding met gids in tentoonstelling:
individueel: 200 BEF
groepen (max. 15 personen): 2000 BEF
(reservatie: dienst toerisme)

Info: tel. +32 (0) 15 29 76 54

Volgende pagina:

Hoofdaltaar, toegewijd aan Sint-Rumoldus

ca. 1665-1683
toetssteen, marmar,
Avesnessteen en hout
hoogte ca. 18 m
Mechelen, Sint-Ramboutskathedraal
foto: Jerry Maris



SANCTUS
RUMBOLDUS

D.O.M.

D.O.M.