

29th International Colloquium of the Corpus Vitrearum

Stained glass in the 17th century
Continuity, Invention, Twilight



Antwerp
2-6 July 2018

CORPUS VITREARUM

29th International Colloquium

Antwerp, 2-6 July 2018

Stained glass in the 17th century Continuity, Invention, Twilight

Conference organized by
Corpus Vitrearum Belgium
Flemish Committee for stained glass associated to the Corpus Vitrearum Belgium

With
University of Antwerp
Rubenianum, Research Institute for Flemish Art of the 16th and 17th Centuries
Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA), Brussels



Supported by
International Committee of the Corpus Vitrearum
Union Académique internationale, Brussels
Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek (FWO), Brussels
Fonds national de la Recherche scientifique (FNRS), Brussels
City of Antwerp
Région de Bruxelles-Capitale – Brussels Hoofdstedelijk Gewest
City of Leuven



Editors: Madeleine MANDERYCK, Isabelle LECOCQ, Yvette VANDEN BEMDEN

Layout: Isabelle LECOCQ

Scientific Committee

Yvette VANDEN BEMDEN, President of the Scientific Committee of the Colloquium; Madeleine MANDERYCK, President of the Corpus Vitrearum Belgium; Isabelle LECOCQ, Secretary of the Corpus Vitrearum Belgium; Arnout BALIS, Anna BERGMANS, Christina CEULEMANS, Jean-Pierre DELANDE, Mathieu PIAVAUX, members of the Corpus Vitrearum Belgium; Joost CAEN, Aletta RAMBAUT, Jan VAN DAMME, Helena WOUTERS, members of the Flemish Committee associated to the Corpus Vitrearum Belgium, Koenraad BROSENS, Professor at the KU Leuven (University of Leuven), Ralph DEKONINCK, Professor at the UCLouvain (University of Louvain), Véronique VAN DE KERCKHOF, Director of the Rubenianum, Antwerpen, Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN, President of the Corpus Vitrearum The Netherlands.

ISBN 978-2-930054-33-9

Photo credits

Every effort has been made to trace and credit all known copyright or reproduction right holders. The publishers apologise for any error or omission and welcome these being brought to their attention.

Outside front cover *The Entry into Jerusalem*, Jan de Labaer, 1633, details (photomontage L. Langouche). © St Paul's Church Antwerp.

Contents / Sommaire / Inhaltsverzeichnis

Foreword / Préface / Einführung	5
Colloquium Programme / Programme du colloque / Programm des Colloquiums	15
Abstracts / Résumés des communications / Zusammenfassungen	19
Posters	155
Site Visits / Visites / Besuche	187



Antwerp, Saint Jacob's Church: Rudolf I van Habsburg and Regulus van Kyburg in the Forest (z IX), 1626.
© KIK-IRPA, Brussels.

FOREWORD

For the first time in the history of the Corpus Vitrearum a biennial colloquium is dedicated to the stained glass of the 17th century. The idea has been slumbering since the publication in 1994 of *Cartons de vitraux du XVII^e siècle. La Cathédrale Saint-Michel, Bruxelles* in the Belgian 'Etudes' series, where the artistic quality of 17th-century stained glass from the Low Countries was revealed.

This year 'Antwerp Baroque 2018. Rubens Inspires' is a comprehensive city-wide event. It is thus an honour for the Belgian committee of the Corpus Vitrearum and the Flemish committee for stained glass associated with the Corpus Vitrearum Belgium to organise in Antwerp in this very year the 29th international colloquium of the Corpus Vitrearum which has for its subject *Stained glass in the 17th century. Continuity, Invention, Twilight*.

The 'Golden Age' and 'Grand siècle' are among the most used phrases when referring to the 17th century in a number of European countries, be it in the fields of architecture, sculpture, painting and certain decorative arts. These are, however, never the words used to characterize the art of stained glass and 17th-century glass certainly does not really count today among the main concerns of most art historians specializing in glass painting. This was also the situation with stained glass of the 16th century some forty years ago. For the 17th century, there is less stained glass preserved than for the former centuries, but in addition, is it not generally said that in the 17th century the stained-glass window, especially when coloured, ran counter to classical aesthetics, or hindered the effect of the opulent interior architecture of Baroque buildings, with their rich furniture and works of art?

Certain historians have characterized the 'long' 17th century as 'an age of confessions', an 'age of battles' and an 'age of reason'. At this time Christianity clearly divided into two confessions, albeit with a common origin. The ensuing religious polarisation (Protestants and Catholics), as well as the diversity in political regimes, should not make us blind to a striving for openness, universality, and a broadening and intensification of international commerce. In addition are features such as novel social organizations and a deepened search in the fields of theology as well as philosophy. All this is exemplified by the art of this period, with an especially rich and inventive iconography, and formal languages revealing ideological differences.

As we will see, for a certain time, stained-glass production of the 17th century continued aesthetic sensibilities of the preceding century. But what were the decisive factors that later contributed to formal changes? Undeniably, certain major artists played a role: painters especially, but also engravers, as well as those responsible for other artistic production. Moreover, let us not forget the role of the patrons: the courts, the bourgeoisie in full development, the urban and civic institutions, the church, the religious orders, etc. How do stained-glass windows testify to novel political or religious convictions? What was the role and meaning of light in public buildings with stained glass? And what about the iconography, very rich in that period, whether narrative, doctrinal or symbolic? What ties can we discern between the art of stained-glass and other artistic production, such as paintings, sculptures, tapestries and engravings, without omitting literature, philosophy or theology?

Most of these subjects will be discussed in the conference communications and we thank all the speakers who have worked with enthusiasm to respond to the theme. We are very grateful to Ralph Dekoninck (UCLouvain) and Koenraad Brosens (KU Leuven) who were willing to study 17th-century stained glass from their own specialist perspective and who also opened the doors of the Corpus Vitrearum to further research in this field.

Attention will be paid to the full variety of stained-glass production: monumental windows for religious or civic buildings, small-scale glass panels, roundels, decorative clear-glass panels, reverse glass painting etc.. This production was varied and took on different and newly invented forms. Clearly the art of glass painting of the 17th century was not an art in decline, contrary to what has been the accepted opinion in some of the literature.

The 17th century is moreover not only a century of baroque or classical art, and this colloquium will allow us to get to know better the diversity of styles at that time. Of course, attention will not be restricted to the 17th century; some lectures will address older creations, but with issues very relevant to those of the 17th century. Other lectures will be about stained glass in the 19th century, with a reference to the 17th century.

As the organizing committees of the Antwerp 2018 Colloquium of the Corpus Vitrearum we hope that the colloquium will establish the current state of research concerning European stained glass of this period, in all its complexity. We thank everybody who has already engaged with the theme and those who will certainly join the debate. We are sure that it will broaden knowledge about the stained glass of the 17th century, and this in a wide, European context.

We are deeply grateful to our four organising partners, without whom we would not have been able to organise this colloquium: The International Committee of the Corpus Vitrearum, the Rubenianum, the Research Institute for Flemish Art of the 16th and 17th centuries in Antwerp, the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels and the University of Antwerp. In particular, we would like to thank colleagues of the Corpus Vitrearum: Brigitte Kurmann-Schwarz past-president of the International Committee, for the commitment to hold the colloquium in Antwerp (Vienna 2012), and Hartmut Scholz, current president, for his invaluable support. At the Rubenianum, we specially thank director Véronique Van de Kerckhof and all her colleagues for inviting us to hold the colloquium at the Kolveniershof, an exceptional historic site. The Faculty of Design Sciences of the University of Antwerp who supported our project right from the start and in particular Joost Caen and his colleagues, who made the practical organisation of the colloquium possible and who receive us for a dinner at the university club, Hof van Liere. At the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, director Hilde De Clercq, and her colleagues, for welcoming us in their institution and giving us all facilities for our day in Brussels.

It goes without saying that it is impossible to realize such meetings without substantial financial support. We would like to express our special thanks to the International Committee of the Corpus Vitrearum, the *Union Académique Internationale*, the *Fonds de la Recherche Scientifique* (FRNS) and the *Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek* (FWO), which have granted us the necessary funds.

We would also like to thank most warmly the city of Antwerp for offering with great generosity the reception at the Rubenianum, the Royal Museums of Art and History in Brussels for opening their collections of stained glass, and especially the extraordinary designs for the windows of the Brussels cathedral, the Brussels-Capital Region for kindly offering the reception in Brussels, the city of Louvain for receiving us in the M-Museum and in the unique site of the Park abbey, and the Alamire Foundation for making the Mariapoort available to us. Our special thanks goes to the admi-

nistrations of the Rubens House, the Saint Jacob's church, the Antwerp Cathedral of Our Lady, the Saint Paul's church, the Maagdenhuis Museum and the Rockox House in Antwerp, the Cathedral of Saints Michael and Gudule in Brussels, the M-Museum, the Saint Peter's church and Park Abbey in Leuven, all of whom have extended to us their kind invitations to discover their rich collections.

It has often been said that the Corpus Vitrearum is a unique international project with an efficient network for knowledge-sharing. The organizing committees are grateful to member-colleagues for solving more practical issues, especially Sarah Brown and Hartmut Scholz, who were very helpful in translation and reviewing; many thanks for this pleasant cooperation.

Finally we thank all the members of the the Corpus Vitrearum Belgium and the Flemish Committee for stained glass associated to the Corpus Vitrearum Belgium for their collaboration in preparing this colloquium and especially Isabelle Lecocq, secretary of the National Committee, who took on the layout of this publication.

Madeleine Manderyck, President of the Corpus Vitrearum Belgium

Yvette Vanden Bemden, President of the Scientific Committee of the Colloquium

PRÉFACE

Pour la première fois dans l'histoire du Corpus Vitrearum, un colloque bisannuel est consacré aux vitraux du xvii^e siècle. L'idée sommeillait chez nous depuis la publication, en 1994, du volume « Etudes » du Corpus Vitrearum Belgique, *Cartons de vitraux du xvii^e siècle. La Cathédrale Saint-Michel, Bruxelles*, qui révéla la grande qualité de cartons et de vitraux du xvii^e siècle créés dans les anciens Pays-Bas.

Cette année, « Antwerp Baroque 2018. Rubens Inspires » est un événement de grande ampleur et c'est un honneur pour le comité national du Corpus Vitrearum Belgique et le comité flamand pour le vitrail associé au Corpus Vitrearum Belgique d'avoir pu organiser, dans le cadre de cette année, le XXIX^e colloque international du Corpus Vitrearum avec comme thème *Le vitrail au xvii^e siècle. Continuité, invention et crépuscule*.

Le « Grand siècle », the « Golden Age », voilà bien les expressions habituellement utilisées pour parler du xvii^e siècle dans certains pays européens, que ce soit en architecture, en sculpture, en peinture ou pour certains arts décoratifs. Pourtant, ce ne sont jamais ces termes qui qualifient le vitrail de cette époque. Et actuellement, celui-ci n'est pas vraiment au centre des préoccupations des historiens de l'art du vitrail, tout comme ne le fut celui du xvi^e siècle il y a une quarantaine d'années. Bien sûr, il y a nettement moins de vitraux conservés de cette époque que des siècles précédents. Mais en outre, ne dit-on pas généralement qu'au xvii^e siècle le vitrail – coloré du moins – allait totalement à l'encontre de l'idéal classique et qu'il perturbait aussi la vision de la riche architecture intérieure, du mobilier et des œuvres d'art dans les édifices baroques ?

Certains historiens ont parlé pour le « long » xvii^e siècle d'un « temps des confessions », d'un « âge de combats » et d'un « âge de raison ». La Chrétienté était alors divisée en deux confessions, de même origine, et qui avaient fait chacune leur « réforme ». Une certaine crispation sur les identités religieuses, qu'elles soient protestantes ou catholiques, allait pourtant de pair – sans parler de la diversité des régimes politiques – avec un désir d'ouverture, d'universalisme, comme le prouvent un intense et large commerce international, mais aussi de nouvelles organisations sociales et un approfondissement théologique et philosophique. L'art de l'époque, une iconographie foisonnante et inventive, des formes qui témoignent des différentes idéologies révèlent tout cela.

Comme on le verra, Le vitrail, au xvii^e siècle, poursuit pendant un certain temps des choix esthétiques du siècle précédent. Mais quels ont été les facteurs décisifs qui ont alors contribué aux transformations formelles ? Des artistes majeurs, peintres surtout mais aussi graveurs ou créateurs dans d'autres domaines artistiques jouèrent sans conteste un rôle important. De même, bien sûr, il faut tenir compte des commanditaires : la Cour, la bourgeoisie montante, les institutions civiles et urbaines, l'Eglise, les ordres religieux, etc. Comment les vitraux témoignent-ils des nouvelles convictions politiques et religieuses ? Quel sont le rôle et la signification de la lumière dans les édifices publics vitrés ? Et ceux de l'iconographie très riche de l'époque, qu'elle soit narrative, doctrinale ou symbolique ? Quels liens peut-on faire entre le vitrail et les autres productions artistiques comme la peinture, la sculpture, la tapisserie, la gravure, sans oublier la littérature, la philosophie, la théologie.

Plusieurs de ces nombreuses questions seront abordées dans les communications qui seront présentées ici et nous remercions déjà tous les intervenants qui ont travaillé avec enthousiasme. Nous sommes aussi reconnaissants à Ralph Dekoninck, de l'UCLouvain, et Koenraad Brosens et ses collaborateurs, de la KU Leuven, d'avoir accepté de se joindre à nous et d'envisager la question du vitrail au XVII^e siècle, dans le cadre de leurs propres recherches sur cette époque ; ainsi ils ouvrent également les portes du Corpus Vitrearum sur d'autres recherches en cours.

Les communications aborderont donc cette semaine différents aspects des vitraux du XVII^e siècle, que ce soient les vitraux monumentaux pour des édifices religieux ou civils, les vitraux de petites dimensions, les rondels, les vitreries claires décoratives, les peintures sous verre. Cette production variée décline de façons diverses et inventives un art qui fait bien plus que se survivre, contrairement à ce que l'on a souvent pu dire et elle ne peut donc être considérée simplement comme un art en déclin.

Le XVII^e siècle n'est évidemment pas seulement un âge baroque ou classique et ce colloque permettra de rendre compte de la diversité des styles, tant d'un point de vue chronologique que géographique. Bien sûr aussi, ce colloque est ouvert, comme toujours, aux autres époques. Certaines communications traiteront de vitraux antérieurs au XVII^e siècle, dont les problématiques abordées concernent aussi celles des créations du XVII^e siècle ; d'autres communications, montreront les références que font des vitraux du XIX^e siècle à ceux du XVII^e siècle.

En tant qu'organisateur du colloque du Corpus Vitrearum à Anvers, nous espérons donc que celui-ci pourra permettre de faire un état de la question sur les vitraux du XVII^e siècle dans toute leur complexité. Nous remercions tous ceux qui ont travaillé pour cela et tous ceux qui, nous n'en doutons pas, participeront activement aux débats et discussions. Nous sommes persuadés que cela permettra d'élargir les connaissances sur le sujet et ce dans un large contexte européen.

Nous tenons à exprimer toute notre reconnaissance à nos partenaires, sans qui il eut été impossible d'organiser ce colloque. Avant tout bien sûr le comité international du Corpus Vitrearum, et également le Rubenianum d'Anvers, Institut de recherche sur l'art flamand des XVI^e et XVII^e siècles, l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles et l'Université d'Anvers. Nous tenons en effet à remercier tout particulièrement nos collègues du Corpus Vitrearum, et spécialement Brigitte Kurmann-Schwarz, présidente honoraire, pour avoir pris en considération, dès 2012 à Vienne, le projet d'organiser ce colloque, ainsi que Hartmut Scholz, actuel président international pour son soutien et son aide généreuse. Au Rubenianum nous remercions spécialement la directrice de celui-ci, Véronique Van de Kerckhof et ses collègues qui ont accepté que notre colloque se tienne au Kolveniershof, un site historique exceptionnel. La Faculté de Design Sciences de l'Université d'Anvers a également soutenu notre projet dès le début, particulièrement Joost Caen et ses collègues, qui ont rendu possible l'organisation pratique du colloque et qui nous recevront pour le dîner officiel dans le cadre de leur University Club, au Hof van Liere. A l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles, la directrice, Hilde de Clercq et ses collègues nous accueilleront dans leur institution lors de notre journée à Bruxelles et nous ouvriront les portes de leurs différents services.

Il est clair aussi qu'il eut été impossible d'organiser ce colloque sans de précieuses et importantes aides financières. Nous tenons donc à remercier spécialement ici aussi, le Comité international du Corpus Vitrearum, l'Union académique internationale, le Fonds de la Recherche scientifique (FNRS) et le Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek (FWO) qui nous ont accordé un soutien financier indispensable.

Nos remerciements vont aussi à la Ville d'Anvers qui nous recevra généreusement pour une réception au Rubenianum le premier soir, les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles qui nous permettront d'admirer leurs collections de vitraux et surtout les très précieux cartons du XVII^e siècle des vitraux de la cathédrale de Bruxelles, la Région de Bruxelles Capitale pour la réception à laquelle elle nous conviera à Bruxelles, la ville de Louvain qui nous recevra au M-museum et dans le très beau site de l'abbaye de Park, ainsi que la fondation Alamire qui met à notre disposition la Mariapoort de l'abbaye. Merci aussi à la Maison de Rubens, l'église Saint-Jacques, la cathédrale Notre-Dame, l'église Saint-Paul, le musée Maagdenhuis et la Maison Rockox d'Anvers, la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, ainsi que l'église Saint-Pierre de Leuven, qui nous ouvriront tous leurs portes afin que nous puissions en admirer le riche patrimoine.

On a souvent dit que le Corpus Vitrearum est un projet international unique avec un réseau efficace et généreux d'échanges de connaissances. C'est vrai, et le comité organisateur est très reconnaissant à plusieurs collègues qui l'ont aidé à résoudre certains problèmes concrets, spécialement Sarah Brown et Hartmut Scholz pour des traductions ou révisions de textes.

Et enfin, nous remercions aussi tous les membres du comité national et du comité flamand associé pour leur collaboration lors de la préparation de ce colloque et spécialement Isabelle Lecocq, secrétaire du comité national, qui a réalisé le layout du présent ouvrage.

Madeleine Manderyck, Présidente du Corpus Vitrearum Belgique

Yvette Vanden Bemden, Présidente du Comité scientifique du colloque

EINFÜHRUNG

Erstmals in der Geschichte des Corpus Vitrearum widmet sich eines der im Zweijahresrhythmus veranstalteten Kolloquien der Glasmalerei des 17. Jahrhunderts. Die Idee hierzu schlummerte bei uns bereits seit 1994, dem Jahr der Veröffentlichung der „*Cartons de vitraux du XVII^e siècle. La Cathédrale Saint-Michel, Bruxelles*“ in der Studienreihe „*Etudes*“ des belgischen Corpus Vitrearum, in der die künstlerische Qualität der Glasmalerei des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden sichtbar wurde. In diesem Jahr beherrscht mit „*Antwerp Baroque 2018. Rubens Inspires*“ ein Ereignis von großer Tragweite die Stadt, und das Nationalkomitee des Corpus Vitrearum Belgien und das assoziierte flämische Komitee für die Glasmalerei betrachten es als eine große Ehre, im Rahmen dieses besonderen Jahres das XXIX. internationale Kolloquium des Corpus Vitrearum ausrichten zu können unter dem Generalthema: „*Glasmalerei des 17. Jahrhunderts. Kontinuität, Entwicklung, Niedergang*“.

Das „Goldene Zeitalter“, le „Grand Siècle“, wird in einigen europäischen Ländern als Redewendung für gewöhnlich verwendet, wenn von der Kunst des 17. Jahrhunderts die Rede ist, seien es Architektur, Skulptur, Malerei oder einzelne dekorative Künste. Zur Kennzeichnung der Glasmalerei dieser Zeit wurde der Begriff freilich niemals benutzt, und Glasmalerei des 17. Jahrhunderts zählt sicher nicht zur Hauptbeschäftigung der meisten auf Glasmalerei spezialisierten Kunsthistoriker. Doch ganz ähnlich war die Situation noch vor rund 40 Jahren mit der Glasmalerei des 16. Jahrhunderts. Gewiss sind weniger Glasmalereien dieser Periode als aus den früheren Zeiten erhalten geblieben, aber spricht man nicht überdies generell davon, dass die Glasmalerei, besonders die farbige, im 17. Jahrhundert dem klassischen ästhetischen Ideal entgegenstehen und die optische Wirkung einer reichen architektonischen Ausstattung an Mobiliar und Kunstobjekten barocker Gebäude behindern würde?

Gewisse Historiker haben das „lange 17. Jahrhundert“ als „Zeitalter der Bekenntnisse“, „Zeitalter der Kämpfe“ oder „Zeitalter der Vernunft“ charakterisiert. Die Christenheit war in zwei Konfessionen gleichen Ursprungs gespalten, von denen beide ihre „Reform“ gemacht hatten. Ganz abgesehen von den unterschiedlichen politischen Herrschaftsverhältnissen zeigte sich aufseiten von Protestanten und Katholiken ein krampfhaftes Festhalten an ihrer religiösen Identität. Dieses ging jedoch Hand in Hand mit dem Wunsch nach Öffnung, Universalismus und nach einem regen und weitreichenden internationalen Handel, aber auch nach neuen sozialen Einrichtungen und einer vertieften Auseinandersetzung mit Fragen der Theologie und Philosophie. All das kennzeichnet auch die Kunst dieser Epoche mit ihrer reichen und innovativen Ikonographie und ihren formalen Ausdrucksformen.

Man wird sehen, dass die Glasmalerei des 17. Jahrhunderts eine gewisse Zeit lang dem ästhetischen Empfinden des vorausgehenden Jahrhunderts folgte. Doch was waren die entscheidenden Faktoren, die danach zu den formalen Veränderungen beigetragen haben? Zweifellos spielten die führenden Künstler, vor allem Maler, aber auch Graphiker und in anderen Bereichen künstlerischen Schaffens Tätige, eine wichtige Rolle. Ebenso darf man die Auftraggeber nicht vergessen: den Hof, das aufstrebende Bürgertum, die zivilen und städtischen Institutionen, die Kirche, die religiösen

Orden, etc. Auf welche Weise spiegeln die Glasmalereien die neuen politischen und religiösen Anschauungen? Welche Rolle spielte das Licht in verglasten öffentlichen Gebäuden? Und welche Bedeutung hatte die überaus reiche Ikonographie, sei sie narrativ, doktrinär oder symbolisch? Welche Zusammenhänge lassen sich zwischen der Glasmalerei und den anderen künstlerischen Medien wie Malerei, Skulptur, Tapiserie und Druckgraphik feststellen, Literatur, Philosophie und Theologie nicht zu vergessen?

Mehrere dieser Fragen werden in den Beiträgen des Kolloquiums erörtert werden und wir danken allen Referenten, die mit Enthusiasmus daran gearbeitet haben. Ebenso danken wir Ralph Dekoninck (Universität Louvain) und Koenraad Brosens und seinen Mitarbeitern (Universität Leuven), die sich dazu bereitgefunden haben, die Glasmalerei des 17. Jahrhunderts im Rahmen ihrer eigenen Recherchen zu dieser Epoche in den Blick zu nehmen und für das Corpus Vitrearum die Türen zu ihren laufenden Forschungen zu öffnen.

Die Referate werden sich mit verschiedenen Aspekten der Glasmalerei des 17. Jahrhunderts beschäftigen: mit monumentalen Fenstern für sakrale oder zivile Gebäude, mit kleinformatigen Glasmalereien, Rundscheiben, dekorativen Blankverglasungen und Hinterglasmalereien. Diese mannigfaltige Produktion offenbart sich in einer Vielzahl von erfinderischen Wegen, eine Gattung, die, anders als oftmals behauptet, mehr als nur zu überleben vermochte und folglich nicht einfach als Kunst im Zustand des Verfalls betrachtet werden kann.

Das 17. Jahrhundert war offensichtlich nicht nur ein barockes bzw. klassisches Zeitalter. Dieses Kolloquium wird uns die Reichhaltigkeit der Stile besser verstehen lassen, und dies in chronologischer wie in geographischer Hinsicht. Natürlich ist dieses Kolloquium, wie immer, auch offen für andere Epochen. Einige Referate werden sich Glasmalereien früherer Zeiten widmen, dabei jedoch Problematiken zur Sprache bringen, die auch die Werke des 17. Jahrhunderts betreffen. Andere Beiträge werden Glasmalereien des 19. Jahrhunderts und deren Referenz auf das 17. Jahrhundert behandeln.

Als Organisatoren des Kolloquiums des Corpus Vitrearum in Antwerpen hoffen wir, dass die Tagung den aktuellen Forschungsstand zur Glasmalerei des 17. Jahrhunderts in seiner ganzen Komplexität begründen wird. Wir danken schon jetzt all denen, die dafür gearbeitet haben, und auch all denen, die sich aktiv an den Diskussionen beteiligen werden. Wir sind überzeugt davon, dass unsere Kenntnis zum Gegenstand wesentlich erweitert werden wird und dies zudem in einem breiten europäischen Kontext.

Ein großer Dank gebührt unseren Partnern, ohne die es nicht möglich gewesen wäre, dieses Kolloquium auszurichten: vor allem natürlich dem internationalen Komitee des Corpus Vitrearum, doch ebenso dem Rubenianum, Centrum für Kunst von 16. und 17. Jahrhunderts, in Antwerpen, dem „Institut royal du Patrimoine artistique“ in Brüssel und der Universität von Antwerpen. Im Besonderen danken wir unseren Kolleginnen und Kollegen des Corpus Vitrearum: seiner Ehrenpräsidentin Brigitte Kurmann-Schwarz dafür, dass sie 2012 in Wien den Plan eines Kolloquiums in Antwerpen positiv aufgegriffen hat, und seinem gegenwärtigen Präsidenten Hartmut Scholz für seine Unterstützung und großzügige Hilfe. Am Rubenianum danken wir besonders der Direktorin Veronique Van de Kerckhof und all ihren Kollegen, die uns eingeladen haben, das Kolloquium im Kolveniershof, einem herausragenden historischen Ort, abzuhalten. Die Fakultät für „Design Sciences“ der Universität von Antwerpen hat unser Projekt ebenfalls von Anbeginn an unterstützt, besonders Joost Caen und seine Kollegen, die die praktische Organisation des Kolloquiums übernommen haben und uns für ein Diner im Universitäts-Club, Hof van Liere, empfangen werden. Am „Institut royal du Patrimoine artistique / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium“ in Brüssel werden uns dessen Direktorin Hilde de Clercq und ihre Kollegen während unseres Tagesausflugs empfangen und uns die Türen zu den verschiedenen Bereichen öffnen.

Es versteht sich von selbst, dass eine Tagung wie das internationale Kolloquium unmöglich ohne substantielle finanzielle Unterstützung zu realisieren ist. Daher gebührt unser besonderer Dank auch hier dem internationalen Komitee des Corpus Vitrearum, der *Union académique internationale* (UAI), dem *Fonds de la Recherche scientifique* (FNRS) und dem *Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek* (FWO), die uns die nötigen Mittel bereitgestellt haben.

Unser Dank geht auch an die Stadt Antwerpen, die uns in großzügiger Weise zu einem ersten Abendempfang im Rubenianum eingeladen hat, an die Königlichen Museen für Kunst und Geschichte in Brüssel, die uns ihre reiche Sammlung an Glasmalereien und vor allem die wertvollen Kartonzeichnungen zu den Fenstern des 17. Jahrhunderts für die Kathedrale von Brüssel zugänglich machen, an die *Region Bruxelles Capitale / Brussels Hoofdstedelijk Gewest* für den freundlichen Empfang in Brüssel, an die Stadt Löwen, die uns im M-Museum, Sankt Peterskirche und Parkabtei empfangen wird, sowie der Stiftung Alamire, die uns den Mariapoort der Abtei zur Verfügung stellt. Unser Dank gilt ferner dem Rubenshaus, die Sankt Jacobskirche, die Liebfrauenkathedrale, die Sankt Pauluskirche, dem Maagdenhuis Museum und Rockoxhaus in Antwerpen, die Kathedrale Sankt Michael und Gudula in Brüssel, die uns ihre Türen öffnen werden, damit wir das reiche kulturelle Erbe bewundern können.

Man hat oft gesagt, dass das Corpus Vitrearum ein einzigartiges internationales Projekt mit einem effizienten Netzwerk und einem großzügigen Wissenstransfer sei. Das ist wahr, und das Organisationskomitee ist sehr dankbar, dass ihm Kolleginnen und Kollegen aus dessen Reihen dabei geholfen haben, einige konkrete Probleme zu lösen, im Besonderen Sarah Brown und Hartmut Scholz, die bei den Übersetzungen und der Überprüfung der Texte behilflich waren. Schließlich danken wir allen Mitgliedern des Nationalkomitees und des assoziierten flämischen Komitees für die gute Zusammenarbeit bei der Vorbereitung dieser Konferenz und vor allem Isabelle Lecocq, der wissenschaftlichen Sekretärin des belgischen Nationalkomitees, die sich bereit erklärte, das Layout des Vorabdrucks der Akten zu übernehmen.

Madeleine Manderyck, Präsidentin des Corpus Vitrearum Belgien

Yvette Vanden Bemden, Präsidentin des wissenschaftlichen Komitees des Kolloquiums

COLLOQUIUM PROGRAMME / PROGRAMME DU COLLOQUE / PROGRAMM DES COLLOQUIUMS

2-6 July 2018

Monday, 2 July	Meeting place: Rubenianum, Kolveniersstraat 20, 2000 Antwerpen
8.30	Registration and welcome coffee
9.15	Official opening of the Colloquium: welcome by Véronique VAN DE KERCKHOF, Director, Rubenianum Antwerpen, Hartmut Scholz, President of the International Board Corpus Vitrearum, Madeleine MANDERYCK and Yvette VANDEN BEMDEN, National Board Corpus Vitrearum Belgium
9.40	Reports of the national committees
10.40	Coffee break
11.10	Lectures Chair: Hartmut SCHOLZ Ralph DEKONINCK <i>Sculpter la lumière. Lumière et liturgie à l'âge baroque</i> Elena KOSINA <i>Zwischen Gesetz und Gnade: das monumentale Chorprogramm in der Katharinenkirche zu Braunschweig von 1553 als kurzzeitiges Friedenzeugnis zwischen den Konfessionen</i> Uta BERGMANN and Rolf HASLER <i>"Meyd die falschen lehren schnöd" – Reformation und Gegenreformation in der Schweizer Glasmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts</i>
12.10	Discussion
12.40	Lunch, poster presentations
14.00	Lectures Chair: Madeline CAVINESS Tim AYERS <i>Churchmanship and Craft in English Figurative Glass-painting of the Long Seventeenth Century</i> John ADAMSON <i>Rubens, Piety and Glass-Painting in the 1630s England. The Crucifixion Window for Peterhouse Chapel, Cambridge</i>
14.40	Discussion
15.00	Coffee break, poster presentations
15.30	Visit to the Rubens House
17.30	Welcome by Herman VAN GOETHEM, Rector of the University of Antwerp Keynote lecture Zsuzsanna VAN RUYVEN-ZEMAN <i>New Baroque monumentality in stained glass in Antwerp in the 17th century</i>
18.45	Reception by the City of Antwerp at the Rubenianum

TUESDAY, 3 JULY

Meeting place: Rubenianum, Kolveniersstraat 20, 2000 Antwerpen

Exhibition stand and sales of publications of the Corpus Vitrearum. Brepols

9.15

Lectures

Chair: Michel HEROLD

Rudy Jos BEERENS and Inez DE PREKEL

Careers of Antwerp and Brussels stained-glass makers in the 17th century. A quantitative view

Sílvia CAÑELLAS et Antoni VILA I DELCLÒS

Changements et tradition dans les vitraux catalans du XVII^e siècle

Elisa AMBROSIO

Gaspar Roomer et Jan Vandeneiden, marchands-collectionneurs anversoises et amateurs de peintures sous verre à Naples au XVII^e siècle et les monogrammistes VBL et WBL

10.15

Discussion

10.45

Coffee break, poster presentations

11.30

Lectures

Renée K. BURNAM

The Seventeenth-Century Stained Glass of the Crypt of Saint Andrew in Amalfi, Italy

Françoise GATOULLAT et Élisabeth PILLET

Le vitrail parisien au cours du « Grand siècle »

12.10

Discussion

12.30

Lunch, poster presentations

Working group on the digital approaches to stained-glass and glass-art research

13.45

Lectures

Chair: Elisabeth OBERHAIDACHER

Markus Leo MOCK

Rubine, Gold und Perlen. Der Alchemist Johann Kunckel und die Neuerfindung des Goldrubinglases

Wojciech BAŁUS

Stained Glass and the Discovery of the Baroque in the Late 19th Century

Jean-Pierre BLIN et Jean-François LUNEAU

La représentation du Grand Siècle français dans le vitrail du XIX^e siècle

14.45

Discussion

15.15

Coffee break, poster presentations

16.00

Lectures

Ellen KONOWITZ

Dirk Vellert and the making and marketing of painted-glass roundels

Dobrosława HORZELA

Imitatio or aemulatio? Remarks on the relations between late medieval and early modern stained glass and goldsmith' works

16.40

Discussion

17.00

Visit of the Saint Jacob's church, Lange Nieuwstraat 73

Presentation of the 17th-century stained-glass windows and the conservation project

WEDNESDAY 4 JULY Brussels

- 9.00** Train departs to Brussels, from the Central railway station Antwerpen, entrance De Keyserlei (exact time to precise)
- 10.00** **Royal Museums of Art and History**
Welcome by Alexandra DE POORTER, Director of the Museums
Presentation of the 17th-century cartoons of the stained glass in the Brussels cathedral, collection of stained glass with windows and roundels of the 17th century
- 12.30** **Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA), Parc du Cinquanteaire 1, 1000 Brussels**
Welcome by Hilde DE CLERCQ, Director of the Institute
Lunch and presentation & visit of the Institute (photo collections, conservation studios and laboratories)
- 15.30** **Brussels Cathedral of Saint Michael and Saint Gudule**
Stained glass 17th century (cf. cartoons viewed in the morning) but also 16th and 19th centuries
- 18.00/18.30** **Reception provided by the Region Bruxelles-Capitale/ Brussel Hoofdstedelijk Gewest: Café of the Belgian Comic Strip Museum (exceptional Art Nouveau building by architect Horta), rue des Sables, 20, Brussels**
- 20.00/20.30** **Return to Antwerp by bus**

THURSDAY 5 JULY Meeting place: Rubenianum, Kolveniersstraat 20, 2000 Antwerpen

- 9.00** **Lectures**
Chair: Roland SANFAÇON
Reto NUSSBAUMER
Maria im Kloster: Ein erneuter Blick auf den Marienzyklus des Klosters Wettingen, Aargau/Schweiz
Tamara ENGERT
Von didaktischen Buchillustratoren und humanistischen Theologen: Die Charnier-Fenster von Saint-Etienne-du-Mont in Paris „neu gelesen“
Ellen SHORTELL
The Life of St. Norbert in the Park Abbey Cloister, Revisited: A Twelfth-Century Story for Seventeenth-Century Canons
- 10.00** **Discussion**
- 10.30** Coffee break, poster presentations
- 11.00** **Lectures**
Penny HEBGIN-BARNES
An age of battles: soldiers in 17th-century stained glass
Isabelle LECOCQ
Un programme initié au XVI^e siècle et terminé au XVII^e: contrainte ou choix? Remarques à partir de la situation observée à Mons
Jan VAN DAMME
Stained glass in the Antwerp Saint Paul's church in Antwerp in the 17th century. Historical documents on the work of Abraham Van Diepenbeeck and Jan De Labaer
- 12.00** **Discussion**

- 12.30 Lunch, poster presentations
- 14.00 **Conclusions** by Arnout BALIS
- 14.30 **Plenary session of the Corpus Vitrearum**
- 15.30 Coffee break, poster presentations
- 16.30 **Visits in Antwerp:** choice between the Cathedral of Our Lady (Handschoenmarkt), the Saint Paul's church (Veemarkt 13; after 17 h., entrance Sint Paulusstraat, 20), the University of Antwerp/Conservation Studies (Blindestraat 9), the Maagdenhuis Museum (Lange Gasthuisstraat, 33) and the Rockox House (Keizerstraat 10-12). **Free visits with colloquium badge**
- 19.30 **Closing dinner at the Hof Van Liere, university club, Prinsstraat 13. Welcome by Antwerp University**

FRIDAY 6 JULY Leuven and Park Abbey

- 9.00 **Bus departs for Leuven (Lange Meistraat next to the Ibis hotel)**
- 10.30 **M-Museum Leuven (Leopold Vanderkelenstraat 28)**
Welcome by Peter CAPREAU, curator, visit to the stained glass collection, and presentation of the stained-glass windows of Park Abbey by Aletta RAMBAUT
Visit of the Saint Peter's church
- 12.30 **Depart by bus for Park Abbey (Abdij van Park 7, 3001 Leuven-Heverlee)**
- 13.00 **Mariapoort of the Park abbey** (seat of the Alamire Foundation, International Centre for the Study of Music in the Low Countries).

Presentation of the restoration project of the abbey by Katrien DECKERS and Stefan VAN LANI

Lunch
- 14.00 **Visit of the Park Abbey**, also the cloister with the stained-glass windows of the 17th century. Issues and methodology with a view to the relocating of the stained glass
- 16.00 Final drink provided by the city of Leuven
- 17.00/17.30 **Return to Antwerp by bus**

ABSTRACTS / RÉSUMÉS DES COMMUNICATIONS / ZUSAMMENFASSUNGEN



Antwerp, Church of St Jacob, bay Six: *The Visitation*, attributed now to A. van Diepenbeeck to own design, 1641, détail. © KIK-IRPA, Brussels.

Sculpter la lumière. Lumière et liturgie à l'âge baroque

La Contre-Réforme introduit dans l'espace ecclésial une série de transformations qui sont étroitement liées aux évolutions qui caractérisent la liturgie. Si ces transformations sont flagrantes dans les édifices religieux construits dès la fin du ^{xvi}^e siècle, elles touchent également le réaménagement des églises édifiées durant les siècles précédents. Que l'espace soit entièrement conçu pour répondre aux nouveaux idéaux tridentins ou que l'espace préexistant soit « habillé » d'un nouveau décor qui le met au goût du jour, l'enjeu n'est pas seulement esthétique mais correspond à de nouvelles façons de concevoir l'intérieur de l'église pour accueillir une liturgie renouvelée. Celle-ci est censée donner sens à l'édifice, le terme de « sens » étant à comprendre à la fois comme direction (dont le point de fuite est le maître-autel), comme signification (renvoyant à l'idée de programme iconographique qui est fondamentalement un programme théologique) et comme sensibilité (qui rappelle l'importance de la synesthésie dans la liturgie).

Le point focal de cette liturgie rénovée est le maître-autel et en particulier le tabernacle et l'ostensoir à partir desquels rayonne littéralement l'ensemble du *decorum* ecclésial. Ce nouveau point de fuite, désormais visible de toute part, s'inscrit au cœur de ce qu'on pourrait appeler une liturgie de la lumière. C'est ce point qui a retenu toute mon attention car il est susceptible d'éclairer bien des questions abordées dans ce colloque. Il faut toutefois souligner qu'il ne s'agira ici que de mettre en évidence quelques grandes tendances du baroque international qui puisent leur inspiration dans les modèles essentiellement romains, laissant ainsi dans l'ombre bien d'autres dimensions de l'exploitation de la lumière, notamment à travers l'usage encore bien présent au ^{xvii}^e siècle du vitrail.

Si on peut parler, pour l'époque baroque, d'une esthétique de la lumière et si on peut dire que d'un point de vue théologique elle s'inscrit dans la continuité d'une mystique de la lumière héritée du moyen âge, laquelle a fondé la grande tradition gothique du vitrail, le ^{xvii}^e siècle connaît de profondes modifications dans les moyens plastiques mis en œuvre pour mettre en scène la lumière. Pour le dire d'emblée et simplement, cette lumière fut alors plutôt sculptée que peinte, comme elle l'a été durant les siècles précédents. La dimension architecturale et tectonique, où les baies sont clairement découpées, offertes pour ainsi dire comme des cadres à peindre, fait place à une dimension plus organique, pour ne pas dire théâtrale, dans laquelle architecture, peinture et sculpture tendent à fusionner. C'est le modèle du *bel composto* perfectionné par Le Bernin à Rome au milieu du ^{xvii}^e siècle et qui va essaimer dans toute l'Europe, en ce y compris dans les anciens Pays-Bas, territoire qui sera ici abordé plus en détails. Comme nous allons le voir, la lumière, sous toutes ses formes (naturelles, artificielles et matérielles au sens de sculptées) va précisément devenir l'opérateur de liaison et d'intégration de ces différents médiums plastiques. Et c'est dans le motif de la Gloire qu'elle va trouver sa plus parfaite expression.

Mais avant d'envisager cette dimension constitutive de la liturgie et du *bel composto* baroques, rappelons ce que la Gloire signifie alors, au regard du vieux fonds biblique des épiphanies qui renaît sous de nouvelles formes au ^{xvii}^e siècle. Elle désigne bien évidemment la Gloire de Dieu, assimilée à un soleil irradiant, la lumière étant la manifestation de l'être divin infigurable et de sa puissance invisible : « Qu'est-ce donc proprement que Gloire de Dieu ? Il en est comme du Soleil qui est le plus

et le moins visible de toutes les choses »¹. En un siècle où on exalte toutes les grâces et visions mystiques plongées dans un éblouissement aveuglant, la lumière apparaît comme la représentation la plus adéquate des perfections de Dieu par, à la fois, sa « simplicité qui contient toutes choses, son Unité nombreuse sans division, son Estendué infinie, sa Fecondité inespisable, son Concours general, son incomparable Beauté, ses faveurs et ses graces sans nombre »². Par ailleurs, à l'encontre des théories de l'optique qui tendent alors à s'imposer, la lumière reste conçue comme un corps immatériel. Il en découle une théorie de l'émanation qui consiste à penser que les rayons du Soleil divin touchent littéralement les croyants. De là à les matérialiser dans la pierre, le bois ou le stuc, il n'y a qu'un pas. De même qu'à une époque où les sciences cherchent à imposer l'héliocentrisme, la théologie revendique clairement un christocentrisme solaire : « Jésus est le Soleil immobile en sa grandeur et mouvant toutes choses. [...] Il donne mouvement à tout. Jésus est le vrai centre du monde et le monde doit être en mouvement continuél vers lui »³. Comme on peut le voir à travers cette citation, la forme solaire, apte à signifier la Gloire de Dieu dans son élan expansif, est aussi, dans un mouvement inverse, propre à évoquer la glorification due à Dieu par les hommes. Rendre gloire à Dieu est le but ultime de toute dévotion et de toute liturgie.

L'épicentre de l'épiphanie liturgique est plus que jamais l'eucharistie, point d'origine de la Gloire et visée de la glorification. Elle est désormais exhibée avec d'autant plus d'ostentation qu'elle a pu faire l'objet des plus vives critiques par les protestants qui mirent en cause le dogme de la transsubstantiation. C'est ainsi que l'ostensoir rayonnant fait son apparition à la fin du XVI^e siècle, pour être ensuite nommé « ostensoir-soleil » en raison de ses rayons orfèvres (fig. 1). De contenant qu'il était, protégeant de la vue l'hostie consacrée, il n'a plus à présent qu'une seule fonction : exhiber de tous ses feux le mystère eucharistique. Il a ainsi pour vocation de matérialiser ce qui se dérobe aux yeux de la chair : ses rayons manifestent la gloire de la divine présence. Le modèle théologique et formel en est la Transfiguration du Christ, quand « son visage devint resplendissant comme le soleil » (Matthieu 17, 2). Cette fulgurance laisse entrevoir la divinité dissimulée par la chair du Christ, comme le montrent certaines représentations de la Transfiguration, comme celle peinte par Giovanni Battista Paggi à Florence (San Marco) en 1596 (fig. 2). L'analogie entre le visage irradiant du Christ et l'hostie y apparaît de manière très claire, d'autant plus clairement qu'il faut imaginer la coïncidence visuelle entre ce détail du tableau d'autel et l'eucharistie élevée lors de la messe.



Fig. 1. Halen, église Saint-Pierre, Ostensoir-Soleil, 1697.
© KIK-IRPA, Bruxelles.

¹ CAMUS Jean-Pierre, *Considérations affectueuses sur la Gloire de Dieu*, Caen, 1637, p. 3.

² CUREAU DE LA CHAMBRE Marin, *La Lumière*, Paris, 1657, p. 408.

³ DE BERULLE Pierre, *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus*, Paris, 1623, p. 85.



Fig. 2. Florence, San Marco, Transfiguration, Giovanni Battista Paggi, 1596. © Scala Archives, Firenze/Fondo Edifici di Culto - Ministero dell'Interno.



Fig. 3. Machine des Quarante-Heures conçue par Carlo Rainaldi en 1650 pour l'église du Gesù. © Bibliotheca Hertziana, Rome.

De la même manière, l'ostensoir invite à contempler, comme le firent les apôtres devant le Christ transfiguré, la splendeur de Dieu dans le pain transsubstantié. On communie désormais par la vue, la présence du Christ dans le Saint-Sacrement devenant plus importante que la commémoration du repas. Le pain est offert à la vue plus encore qu'à la consommation. Et l'objet de cette vision doit être resplendissant.

La pratique la plus exemplaire à cet égard est la dévotion des quarante heures, qui consiste en l'adoration du Saint-Sacrement exposé avec solennité quarante heures durant, temps qui est celui qui s'est écoulé entre la mort du Christ et sa résurrection. Connue dès la fin du moyen âge, cette dévotion devient, avec la Réforme tridentine, un véritable théâtre sacré où tout est lumière pour exalter le culte eucharistique. En effet, on met au point alors de véritables machines (« *Macchine delle Quarantore* ») temporaires conçues par les plus grands artistes du moment, à commencer par Le Bernin lui-même, machines qui consistent à placer l'ostensoir sur un véritable trône et à l'environner de très nombreux candélabres qui font ainsi resplendir le tout, saturant la vision qui vient s'y abîmer (fig. 3). Ces cérémonies rappellent l'importance de la dimension spectaculaire de la liturgie lors des temps extraordinaires. On possède bien des témoignages visuels et écrits qui nous parlent des fastes lumineux qui se déploient à l'intérieur des églises, mais aussi à l'extérieur, jusqu'à s'étendre dans toute la ville, comme par exemple lors des célébrations pour la canonisation d'Ignace de Loyola et de François-Xavier en 1622.

Il est intéressant de remarquer que c'est cette culture de l'éphémère, où on use de tous les stratagèmes artistiques et techniques pour créer un effet d'émerveillement face à ce qui apparaît bien être fondamentalement un son et lumière, qui va inspirer bien des artistes dits baroques, lesquels vont tenter de transposer dans la matière pérenne cette dimension extraordinaire et éphémère. Un des gestes artistiques inauguraux dans ce domaine est bien celui du Bernini avec la Gloire qu'il créa pour mettre en valeur le trône de saint Pierre (fig. 4).



Fig. 4. Rome, Basilique Saint-Pierre, Chaire de saint Pierre et Gloire, Gian Lorenzo Bernini, ca. 1653 (photographie personnelle).

Ce modèle de la Gloire berninienne va conquérir bien des retables dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Le défi pour les sculpteurs et architectes, qui deviennent de véritables metteurs en scène, est alors de l'intégrer harmonieusement dans le retable et l'architecture d'accueil, mais aussi d'exploiter la lumière naturelle provenant des fenêtres hautes préexistantes, voire d'un vitrail conçu expressément pour l'éclairer de l'arrière. Motif puissamment tridimensionnel, il creuse l'épaisseur du retable et se projette vers l'extérieur. Il tend finalement à dissoudre la structure architecturale, à commencer par son sommet, pour conquérir ensuite l'espace réservé à la peinture.

Comme le souligne Frédéric Cousinié, « même intégrée dans le retable, l'étendue du rayonnement de la Gloire, la luminosité que lui donne sa couleur dorée, sa dimension sculpturale et bien entendu l'éminence symbolique que lui donne sa centralité, tendent à extraire la Gloire de l'espace architectural qui lui est assigné »⁴.

Ce sont les principaux jalons et enjeux artistiques comme religieux de cette progressive conquête spatiale par une lumière matérialisée mais qui contribue à dématérialiser l'architecture et la sculpture que présentera cette communication, en s'attachant tout particulièrement au cas des anciens Pays-Bas. Il s'agira de reconnecter cette histoire à une théologie, à une philosophie et à une esthétique de la lumière qui se développent au XVII^e siècle tout en maintenant le dialogue avec l'héritage des siècles précédents et en étant en négociation constante avec les découvertes scientifiques de l'époque, notamment en matière d'optique. Enfin, l'accent sera également mis sur l'importance d'une recontextualisation dans les cérémonies ordinaires et extraordinaires qui venaient littéralement animer et donner sens à cette nouvelle scénographie baroque de la lumière.

Bibliographie

COUSINIE Frédéric, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre à l'âge baroque*, Rennes, 2018.

DEKONINCK Ralph et D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte (dir.), *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Bruxelles, 2015.

IMORDE Josef, *Präsenz und Repräsentanz. Oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen. Das Vierzigstündige Gebet von seinen Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X*, Emsdetten/Berlin, 1997.

LIBRAL Florent, *Le Soleil caché. Rhétorique sacrée et optique au XVII^e siècle en France*, Paris, 2016.

LOURS Mathieu, *L'autre temps des cathédrales: du concile de Trente à la Révolution française*, Paris, 2010.

TIXIER Frédéric, *La monstration eucharistique, XIII^e-XVI^e siècle*, Rennes, 2014.

Sculpting the Light. Light and Liturgy during the Baroque Age

The Counter-Reformation brought about a series of changes in the ecclesial space, which are closely linked to the developments that characterised liturgy. While these changes were flagrant in the religious architectures built from the end of the 16th century, they also concerned the redevelopment of churches built in earlier centuries. Whether the space was entirely designed to meet the new Tridentine ideals, or the pre-existing space was 'dressed' in new decoration bringing it into line with current tastes, it was not a purely aesthetic matter, but also corresponded to new ways of designing the interior of the church to welcome a renewed liturgy.

⁴ COUSINIE Frédéric, « "Gloire" et déconstruction du retable baroque, entre Rome et Paris », in DEKONINCK Ralph et D'HAINAUT-ZVENY Brigitte (dir.), *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au XVII^e siècle*, Bruxelles, 2015, p. 234.

The focal point this renewed liturgy was the main altar and in particular the tabernacle and the monstrance from which the whole church decorum literally radiates. Indeed, this new vanishing point, from now on visible from nearly everywhere, became the object of a true liturgy of the light which will conquer the space of the choir and will deeply mark the celebrations of which this choir became the *theatrum sacrum*.

Paying special attention to the Southern Netherlands, we will present the principal milestones and artistic/religious issues of this progressive spatial conquest by a materialized light but a light that contributes to dematerialize the architecture and the sculpture. This history will be reconnected to a theology, philosophy and aesthetics of the light that develop during the 17th century, while maintaining a dialogue with the heritage of the preceding centuries and while being in constant negotiation with the scientific discoveries of the time, in particular as regards to optics. Finally, the emphasis will be put on the importance of a recontextualization within the ordinary and extraordinary ceremonies which literally animated and gave meaning to this Baroque scenography of the light.

Das Licht gestalten. Licht und Liturgie in der Epoche des Barock

Die Gegenreformation führt zu einer Reihe von Veränderungen im kirchlichen Raum, die eng an die liturgischen Entwicklungen geknüpft sind. Diese Veränderungen manifestieren sich vor allem an den Sakralbauten, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts errichtet wurden, doch sind auch ältere Kirchengebäude von Umgestaltungen betroffen. Ob dabei die Architektur und ihre Ausstattung als Antwort auf die neuen tridentinischen Ideen vollkommen neu entworfen wurde oder ob ein bereits vorhandener Raum in ein neues, dem Zeitgeschmack entsprechendes Gewand eingekleidet wurde, stellt nicht allein eine rein ästhetische Herausforderung dar, sondern geht mit einer neuartigen Weise einher, den Innenraum der Kirche als Ausdruck einer erneuerten Liturgie zu begreifen.

Deren Schwerpunkt liegt auf dem Hauptaltar, insbesondere auf dem Tabernakel und der Monstranz, von denen aus buchstäblich die Einheit des kirchlichen Dekorums ausstrahlt. Nunmehr sichtbar von allen Seiten, wird dieser neue Fluchtpunkt das Zentrum einer wahrhaften Liturgie des Lichts, die sich bis in den als sakrales Theater inszenierten Chorraum ausbreitet und die dort vollzogenen Feierlichkeiten zutiefst prägt.

Mit einem Hauptaugenmerk auf den alten Niederlanden handelt der Beitrag von den wesentlichen künstlerischen wie auch religiösen Aspekten dieser progressiven räumlichen Eroberung durch ein materialisiertes Licht, das zugleich zu einer Dematerialisierung der Architektur und der Skulptur beiträgt. Dabei soll diese neue Auffassung des Lichts in den Zusammenhang mit einer Theologie, einer Philosophie und einer Ästhetik des Lichts, wie sie sich im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickeln, gestellt werden. Zudem werden Verbindungen mit dem Erbe voriger Jahrhunderte wie auch der fortwährende Austausch mit zeitgenössischen wissenschaftlichen Errungenschaften, insbesondere im Bereich der Optik, berücksichtigt. Ein letzter Punkt liegt in der Bedeutung der Rekontextualisierung in allgemeinen und besonderen Zeremonien, die diese neue barocke Lichtinszenierung belebten und ihr Sinn verliehen.

Zwischen Gesetz und Gnade: das monumentale Chorprogramm in der Katharinenkirche zu Braunschweig von 1553 als kurzzeitiges Friedenszeugnis zwischen den Konfessionen

Die erste Erwähnung der Pfarrkirche St. Katharinen in Hagen, einem der ältesten, durch Heinrich den Löwen gegründeten Stadtteile von Braunschweig, fällt in das Jahr 1227. Die heute noch bestehende Hallenkirche wurde in ihrem Kern um 1300 errichtet, bekam jedoch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts einen polygonalen Chorneubau und deutliche Erweiterung beider Seitenschiffe¹. Im Jahr 1553 wurde für die drei mittleren Chorfenster dieser bereits reformierten Pfarrkirche ein monumentales Fensterprogramm in Auftrag gegeben: eine zentrale Kreuzigung Christi, flankiert von ihren typologischen Präfigurationen, einer Opferung Isaaks und der Aufrichtung der Ehernen Schlange (Abb. 1)².



Abb. 1. Braunschweig, Städtisches Museum (ehem. Katharinenkirche), Glasfenster mit der Opferung Isaaks, Kreuzigung Christi, Aufrichtung der Ehrner Schlange, 1553. © CVMA Freiburg, Elena Kosina.

¹ Eine eingehende Studie zur Baugeschichte dieser Kirche steht noch aus. Vgl. vorläufig: KIMPFINGER Wolfgang, *Baudenkmale in Niedersachsen, 1.1: Stadt Braunschweig*, 1, Hameln, 1993, S. 167–170.

² Zuletzt hierzu KOSINA Elena, «Die mittelalterlichen Glasmalereien in Niedersachsen» (CVMA Deutschland, VII, 1), Berlin, 2017, S. 110-122.

Infolge einer tiefgreifenden »Regotisierung« gelangten die Reste der Chorverglasung schon 1868 in die kurz zuvor gegründete Sammlung des Städtischen Museums, vorerst im dafür umgewidmeten Gebäude des Neustadtrathauses. In dem 1906 errichteten Neubau des Museums kam der restaurierte Fensterzyklus aus St. Katharinen an seine gegenwärtige Stelle, in die drei dafür entworfenen Oberlichtfenster des Treppenaufgangs. Wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt kam es auch zu der immer noch bestehenden verkehrten Anordnung der Szenen.

Glücklicherweise liegt für diesen für die Refomrationszeit ungewöhnlichen Wunsch nach einem monumentalen Fensterschmuck eine aufschlussreiche schriftliche Überlieferung vor³. Laut dem Eintrag im Kirchenregister der Katharinenkirche aus dem Jahr 1553 erfolgten in kürzeren Abständen zunächst der Auftrag für die Herstellung eines Glasfensters – “[...] glasseffensther tho machen [...]” – für die Summe von 4½ Mark lötigen Silbers, danach die umfangreiche Bestellung bei dem in Braunschweig ansässigen Glaser Jost Gharwen für blanke Butzenscheiben – für “ein ffensther up dhem koer [...] 920 ffenedesch schiwen [...]” – sowie die Aufträge bei den örtlichen Schmieden Hans Ruedem und Hans Esscher für die dazugehörigen Windeisen, Stangen und Nägel – “[...] 27 windttiserenn, 2 stanghen und 2 stock neggell [...]”⁴. Aufgrund dieser Angaben hat Gesine Schwarz auf eines Braunschweiger Glasmalereiwerkstatt geschlossen, die im Anschluss an die Farbfenster der Katharinenkirche auch die umfangreiche Neuverglasung im Nordseitenschiff des Braunschweiger Domes ausgeführt haben könnte.

Trotz des zunächst harmonischen Gesamteindrucks der drei »schwebenden« Fensterkompositionen in einer einheitlichen, für die Mitte des 16. Jahrhundert zeittypischen Architekturrahmung fallen bei eingehender Betrachtung doch mehrere Unstimmigkeiten auf.

Erste Fragen werfen die augenfälligen Abweichungen in der Hintergrundgestaltung auf. In den beiden seitlichen Fenstern befinden sich die Figurengruppen in einer schematischen, mit Silbergelb und feiner Konturzeichnung gestalteten Landschaft mit einer angedeuteten Phantasiearchitektur in der Ferne. Im klaren hellblauen Himmel darüber schweben stereotype, aus einem dünnen Halbtonüberzug ausgestufte Wolkenbildungen. Die Kreuzigungsszene zeigt dagegen eine weitläufige, detail- und motivreiche arkadische Architekturlandschaft durchsetzt von malerisch zerzauster und dennoch naturnah wiedergegebener Vegetation, in deren Gestaltung die Malerei mit nahezu deckend aufgetragenen Schmelzfarben dominiert. Darüber hinaus befinden sich in den oberen halbrunden Zwickeln zwei weitere, ausschließlich in Schmelzfarben ausgeführte Ergänzungen mit barock anmutenden Engelsköpfchen, die somit auf nachträgliche Ergänzungsmaßnahmen, vermutlich im 17. Jahrhundert, schließen lassen.

Im weiteren Vergleich zwischen den beiden Flankenfenstern und der zentralen Kreuzigung fallen die Unterschiede im Mal- und Figurenstil, ferner auch in der Komposition auf. In der Aufrichtung der Ehernen Schlange ebenso wie in der Opferung Isaaks begegnen untersetzte Figuren mit akzentuierter Mimik und Gebärdensprache, deren Gewichtung durch unterschiedliche Proportionen zum Ausdruck gebracht wird. In der zentralen Szene dagegen zeichnen sich sowohl der Gekreuzigte als auch Maria und Johannes durch betont schlanke, feingliedrige Körper mit individuell gestalteten Physiognomien aus. Die Gesichts- und Körpermodellierung stützt sich in den Seitenfenstern vorwiegend auf die Konturzeichnung,

³ Diese Quellen wurden bereits im Zusammenhang mit den Verglasungen des Braunschweiger Domes ausgewertet und publiziert: SCHWARZ Gesine, «Fensterstiftungen für den Blasiusdom in Braunschweig (1471/72 und 1559)», *Braunschweigesches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 78, 1997, S. 87–128 1997, hier S. 118, Anm. 94.

⁴ Vgl. KOSINA 2017, S. 467, Reg. Nr. 7. Zu den Butzenscheiben, die häufig als »venedische« Scheiben bezeichnet werden, vgl. KOSINA 2017, S. 109 mit Anm. 30.

unterlegt von vielschichtigen Lasuren. Im Achsenfenster wird mit Vorliebe aus dem Halbton differenziert ausgestupft und nur gelegentlich mit weichen Konturlinien unterstützt. Die genannten Unterschiede lassen sich vermutlich auf abweichende Bildvorlagen und wahrscheinlich auch auf verschiedene ausführende Kräfte zurückführen, während das einheitliche Formenvokabular in der architektonischen Rahmung aller drei Fenster für die Entstehung in ein und derselben Werkstatt sprechen.

Doch das Eigenartigste an dem genannten Fensterzyklus ist zweifelsohne sein ikonographisches Programm. Die Opferung Isaaks (Gen 22, 1–19) und die Aufrichtung der Ehernen Schlange (Num 21, 6–9) sind die geläufigsten alttestamentlichen Präfigurationen der Kreuzigung Christi innerhalb einer jahrhundertelangen typologischen Bildtradition. Bemerkenswerterweise blieb dieses etablierte und in allen Kunstgattungen vertretene heilsgeschichtliche Denksystem in der Frühen Neuzeit sowohl in der Druckgraphik als auch in der monumentalen Kunst der Glas- und Wandmalerei weiterhin sehr präsent⁵. So wie die katholische Kirche auf typologische Bilderzählungen zurückgriff, wussten auch Luther und seine Mitstreiter die typologischen Figuren für die eigene Argumentation zu nutzen. Darüber hinaus waren gerade die beiden hier zu behandelnden Typen zum Opfertod Christi in der Lutherischen Exegese von außerordentlicher Bedeutung⁶.

Die Darstellung der Opferung Isaaks in der Braunschweiger Katharinenkirche entspricht trotz des reformatorischen Hintergrunds noch im Wesentlichen älteren Vorbildern, wie sie etwa in den Blockbüchern der Biblia pauperum überaus verbreitet waren (Abb. 2). Zu den Besonderheiten dieser Ikonographie zählen allerdings die kleine Szene der Taufe Christi, die in Grisaille-Technik auf der vorderen Front des Opferaltars zu sehen ist, und ein in die Bekrönung der Rahmenarchitektur integriertes Medaillon mit dem Profil des Erlösers (Abb. 3).



Abb. 2. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 34, fol. 22v, Blockbuch der Biblia pauperum, Ende des 15. Jahrhunderts.
© Universitätsbibliothek Heidelberg.



Abb. 3. Braunschweig, Städtisches Museum (ehem. Katharinenkirche), Fragment des Glasfensters mit der Opferung Isaaks: Profilbild Christi, 1553.
© CVMA Freiburg, Elena Kosina.

⁵ Jüngst hierzu LINKE Alexander, *Typologie in der frühen Neuzeit*, Berlin, 2014, bes. S. 13–24.

⁶ Vgl. HENNEN Insa Christiane «Der Wittenberger Reformationsaltar im Kontext der Umgestaltung der Stadtpfarrkirche zwischen 1520 und 1580», in WERNER Elke (Hrsg.), *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München, 2015, S. 63–71, Abb. 2.

Die Aufrichtung der Ehernen Schlange war für die lutherische Lehre ebenfalls von besonderem Gewicht⁷. Nicht zufällig trug der neue kursächsische Silbertaler von 1528 ein Kruzifixus auf der einen und die Eherne Schlange auf der anderen Seite, mit zugehörigen exegetischen Umschriften Martin Luthers. Das weitgehend konventionelle Bildschema der Szene in der Katharinenkirche folgt – ebenso wie das der Opferung Isaaks – einer der zahlreichen, vorwiegend anonymen druckgraphischen Vorlagen dieser Zeit.

In diesem Licht stellt sich die Frage: aus welchem Anlass bzw. Grund kommt eine traditionell gestaltete typologische Triade an den liturgisch bedeutendsten Platz einer reformierten Stadtpfarrkirche in Zeiten der erbitterter Religionskämpfe?

Eine mögliche Erklärung dafür liefert jene besondere Rolle Braunschweigs in der Geschichte der deutschen Reformation. Schon 1528 nahm hier der reformierte Stadtrat für sämtliche Pfarrkirchen, einschließlich der Kirche St. Katharinen, die Kirchenordnung des Johannes Bugenhagen an⁸. Die Einführung des neuen Glaubensbekenntnisses erfolgte allerdings unter ausdrücklicher Missachtung des Landesherrn, Herzog Heinrichs d. Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel (1459–1568), der nicht nur treuer Parteigänger des Kaisers sondern auch ein entschiedener Gegner der Reformation war. Der Beitritt Braunschweigs zusammen mit Goslar in den Schmalkaldischen Bund 1532 und die darauf folgende Berufung einer Tagung des Bundes in Braunschweig im Jahr 1538 provozierte einen unvermeidlichen offenen Konflikt zwischen den verfeindeten Parteien. Mehrere Angriffe auf die Stadt Braunschweig, monatelange Belagerungen und brutaler Artilleriebeschuss zwischen 1550 und 1553 endeten mit der blutigsten Schlacht des Jahrhunderts auf deutschem Boden, bei Sivershausen am 9. Juli 1553, und führten schließlich zur Neuordnung der Verhältnisse zwischen der Stadt Braunschweig und dem Landesherrn⁹.

Der im Oktober 1553 geschlossene Wolfenbüttel-Braunschweiger Frieden wurde von bemerkenswerten gegenseitigen Kompromissen geprägt. Zwar musste Braunschweig seinen Traum von der Reichsfreiheit aufgeben, dennoch bekam es weiterhin die Freiheit der Religionsausübung, auch wenn der evangelische Kultus auf die Stadt selbst beschränkt blieb. Ferner sollte der Stadtrat dem Herzog die Patronatsrechte an den städtischen Pfarrkirchen zugestehen; im Gegenzug sicherte Heinrich d. Jüngere zu, verstärkt für die finanzielle Unterstützung der Pfarreien aufzukommen¹⁰. Es liegt nahe, jene exakt zu diesem Zeitpunkt entstandene, zweifelsohne kostspielige Chorverglasung in St. Katharinen im Kontext der kurzzeitigen Versöhnungspolitik des Landesherrn zu betrachten und hier eine Art Entschädigung, wenn nicht sogar eine zweckorientierte Stiftung Herzog Heinrichs zu vermuten.

Da monumentale Glasmalereien aus postreformatorischer Zeit in Deutschland so gut wie nicht existieren, sind passende Vergleichsbeispiele für das Ensemble der Katharinenkirche recht dünn gesät. Eine analoge großformatige Komposition mit der Opferung Isaaks ist wohl etwa zeitgleich für die Katharinenkirche in Salzwedel geschaffen worden, allerdings fehlt in diesem

⁷ OHLY Friedrich, *Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst*, Münster, 1985, bes. S. 10–15.

⁸ JÜNKE Wolfgang, «St. Katharinen und die Reformation», in *Acht Jahrhunderte der St. Katharinen-Kirche Braunschweig. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Braunschweig, 1980, S. 71–78.

⁹ BRÜDERMANN Stefan, «Das Zeitalter der Glaubensspaltung (1495–1634)», in JARCK Horst-Rüdiger und SCHILDT Gerhard (Hrsg.), *Die braunschweigische Landesgeschichte: Jahrtausendrückblick einer Region*, Braunschweig, 2000, S. 441–482, hier S. 450f.

¹⁰ SPIESS Wilhelm, *Geschichte der Stadt Braunschweig im Nachmittelalter. Vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende der Stadtfreiheit (1491–1671)*, Braunschweig, 1966, S. 102–106.

Fall der typologische Kontext, der das Bildprogramm aus der Braunschweiger Katharinenkirche so besonders macht¹¹.

Die in der Gesamtkonzeption vergleichbaren, um einiges älteren monumentalen Verglasungen in Flandern und England, zeigen – abgesehen von ganz allgemeinen Anklängen im Sinne des Zeitstils kaum Berührungspunkte mit dem Braunschweiger Bestand. Bei den nur partiell überlieferten kleinformatischen Fensterkompositionen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus den rheinischen Klöstern Mariawald und Steinfeld beschränken sich Analogien zu Braunschweig auf die Gestaltung der rahmenden Architektur. Ebenso wenig lassen sich stilistische Parallelen zur älteren und zeitgleichen Braunschweiger Kunstproduktion aufzeigen.

Die Formen der triumphbogenartigen Rahmenarchitektur, deren Bestandteile marmoriert und überaus üppig dekoriert sind, sowie die von musizierenden Engeln bevölkerten Bekrönungen schöpfen aus dem überregionalen Motivschatz der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Folglich muss sich die stilkritische Einordnung des Braunschweiger Komplexes zwangsweise auf die allgemeinen Berührungspunkte mit der in dieser Zeit maßgeblichen süd- und mitteldeutschen Kunstproduktion stützen. So scheinen vor allem für die Kompositionen der Flankenfenster druckgraphische Vorlagen bzw. Buchillustrationen der Cranach-Werkstatt, von Hans Holbein dem Jüngeren und von Virgil Solis vorbildlich gewesen zu sein. Für die zentrale Kreuzigungsszene, lassen sich typenverwandte Beispiele bereits in der älteren niederländischen oder niederländisch beeinflussten Malerei und Druckgraphik in der Nachfolge des Rogier van der Weyden aufzeigen, doch später auch in breiter regionaler Streuung bis hin zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Die langjährige Beteiligung Braunschweigs am Schmalkaldischen Bund hat aller Wahrscheinlichkeit nach den Austausch mit den blühenden Kunstzentren Augsburg und Nürnberg befördert, dennoch bedeutet dies im Zeitalter der Druckgraphik kein maßgebliches Argument für die Lokalisierung der ausführenden Glasmalerwerkstatt.

Immerhin bekräftigen die oben genannten künstlerischen Bezüge jenes im Achsenfenster der Katharinenkirche aufgeführte Datum 1553 und besiegeln damit ein eigenartiges Übereinkommen zwischen dem reformatorischen Inhalt und einer noch in der mittelalterlichen Tradition verankerten monumentalen Fenstergestaltung.

Between law and grace: the 1553 monumental choir programme in St. Catherine's Church in Brunswick as a short-term testimony of peace between religious denominations

One of the few monumental painted windows of the post-Reformation period in Germany comes from the city of Brunswick. This largely independent and flourishing trading city expressed its support for Protestantism early on, joined the Schmalkaldic League in 1532 and provoked the idiosyncratic, strictly Catholic and Emperor-supporting sovereign, Duke Henry V the Younger of Brunswick-Wolfenbüttel, to a belligerent confrontation. Several mutual attacks and heavy losses led in 1553 to a surprisingly tolerant peace agreement. The city had to grant the Duke right of patronage to the municipal parish churches, and in return kept freedom of religion. The choir glazing in St. Catherine's church in Brunswick, created at exactly this time, with the central Crucifixion and its typological pre-figurations, the

¹¹ BÖHNING Monika, «Die mittelalterlichen Glasmalereien in Salzwedel» (CVMA Deutschland, XIX, 3), Berlin, 2013, S. 285, Abb. 58.

Sacrifice of Isaac and the Erection of the Brazen Serpent, is not only to be considered as a kind of “compensation” from the Duke for the ruined city, but also as an unusual testimony to a short-term reconciliation between both denominations.

Entre loi et grâce : le programme monumental des vitraux du chœur de l'église Sainte-Catherine de Brunswick en 1553, en tant que témoignage d'une courte période de paix entre les confessions religieuses

Un des rares ensembles monumentaux de vitraux colorés de la période postérieure à la Réforme en Allemagne est originaire de la ville de Brunswick. Cette ville au commerce florissant, et dans une large mesure indépendante, se prononça très tôt pour le protestantisme. Elle adhéra en 1532 à la ligue de Smalkalde ce qui provoqua alors un conflit armé contre son propre seigneur, strictement catholique et fidèle à l'empereur, le duc Henri II de Brunswick-Wolfenbüttel. Plusieurs combats et de lourdes pertes aboutirent en octobre 1553 à un traité de paix étonnant de tolérance. La ville dut certes concéder à nouveau au duc les droits de patronage des églises de la ville, mais elle put toutefois continuer à jouir de la liberté de la pratique religieuse. Les vitraux du chœur de l'église Sainte-Catherine de Brunswick réalisés exactement à cette époque avec pour motif central la Crucifixion du Christ et ses préfigurations typologiques, le Sacrifice d'Isaac et l'Élévation du serpent d'airain, doivent être non seulement envisagés comme une sorte de « dédommagement » de la part du duc pour la ville ruinée, mais aussi comme un témoignage inhabituel d'une brève réconciliation entre les deux confessions.

„Meyd die falschen Lehren schnöd“ – Reformation und Gegenreformation in der Schweizer Glasmalereien des 16. und 17. Jahrhunderts

Seit jeher war die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung Ausdruck einer föderalistisch organisierten Gesellschaft. Deren Zusammengehörigkeitsgefühl wurde während der Reformation und katholischen Gegenreformation starken Belastungen ausgesetzt. Trotz aller innerer Zerwürfnisse begegneten sich die Kantone dennoch mit einer gewissen Staatsräson und setzten die Existenz ihres Bundes nie wirklich aufs Spiel¹. An den eidgenössischen Tagsatzungen verhandelten sie alle strittigen Fragen². Hier wurden über die Gesandten auch die Bitten um Fenster- und Wappenschenkungen bzw. die Klagen über ehrverletzende Vergehen vorgebracht. Zerstörerische Akte an Wappenscheiben wurden aus diplomatischen Gründen in der Regel geahndet und wiedergutmacht.

Besonders Orte wie Freiburg, das vom protestantischen Berner Herrschaftsgebiet umgeben war, oder die reformierte Stadt St. Gallen, die eine Insel im katholischen Fürstenland bildete, waren auf gutnachbarschaftliche Beziehungen bedacht. Im Prinzip galten die Standesscheiben als Schutzbrief der regierenden Landesherren, daher gelangten die Stiftungen katholischer wie protestantischer Orte in die gemeinsam verwalteten Vogteien. Geradezu eifersüchtig achtete man darauf, in der Reihe der Wappen nicht zu fehlen. Im Allgemeinen handelten auch die Glasmaler opportunistisch. Sie lieferten nicht nur Scheiben für Auftraggeber und Bestimmungsorte beider Konfessionen, sie wechselten durchaus auch die Religionszugehörigkeit, wenn es ihnen zu Geld und Arbeit verhalf. Während es sich die unter wirtschaftlichem Druck stehenden Glasmaler kaum leisten konnten, religiös sensibel zu handeln, stand es anderen Bürgern offen, ihrem Glauben freien Ausdruck zu verleihen. In diesem wechselnden Klima aus religiöser Überzeugung und politischer Vernunft entstanden daher auch einzelne Scheiben mit konfessionell-polemischen Inhalt³.

Eine frühe Reaktion auf die Reformation findet man in der Bildscheibe des Peter Kofler von 1545, auf der Petrus mit dem Schlüssel den Protestanten entgegentritt und sie zur Busse auffordert⁴. Offenbar traten die Katholiken aber erst im Zuge der Gegenreformation vermehrt kämpferisch auf.

1591–1623 erhielten die Zisterzienserinnen des Klosters Rathausen einen Glasgemäldezyklus für den neu errichteten Kreuzgang. Die Stadt Luzern liess ihre Scheibe 1598 vom Glasmaler Franz Fallenter ausführen⁵. Das Jüngste Gericht spielt sich hinter einer Portalkulisse mit den Stadtheiligen ab.

¹ HEAD Randolph, FORCLAZ Bertrand und JORIS Elisabeth, «Unerwartete Veränderungen und die Herausbildung einer nationalen Identität», in *Die Geschichte der Schweiz*, hrsg. von Georg Kreis, Basel, 2014, S. 193–253; MAISSEN Thomas, *Geschichte der Schweiz*, Stuttgart, 2015.

² WÜRGLER Andreas, *Die Tagsatzung der Eidgenossen*, Epfendorf/Neckar, 2013, mit Kapitel zur Wappenschenkung S. 435–441.

³ RAHN Johann Rudolf, «Konfessionell-Polemischen auf Glasgemälden», *Zwingliana*, 1903, S. 355–361; BOESCH Paul, «Eine antipapistische Zeichnung von 1607», *Zwingliana*, 1952, S. 486–489.

⁴ Aus der Sammlung Sidney, London. BOESCH Paul, «Schweizerische Glasgemälde im Ausland, Englische Sammlungen», *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, 1936, S. 43, Nr. 14.

⁵ Schweizerisches Nationalmuseum Zürich, Inv.-Nr. IN 49/17. 66,3 x 67,3 cm. SCHNEIDER Jenny, *Glasgemälde, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Stäfa, o. J. [1971], Bd. 2, S. 266–267, Nr. 421.

Unter den Erlösten schreiten auch Papst, Bischof und Nonne auf die Himmelspforte zu. Rechts aber disputieren Luther und Zwingli über ihren Büchern vor dem Höllenschlund (Abb. 1). Die Darstellung ist möglicherweise von der Theaterkultur beeinflusst, die in Luzern eine besondere Bedeutung hatte. Die Obrigkeit vermied weitgehend offene Provokationen der Neugläubigen, ohne aber auf subtile Botschaften in den Schauspielen zu verzichten. Die konfessionellen Auseinandersetzungen hatten im 16. Jahrhundert zu einer eigentlichen Hochkonjunktur der Antichristfigur geführt, die sich besonders gut zur Personifikation des jeweiligen Gegners eignete.



Abb. 1. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, Bildscheibe des Standes Luzern: Jüngstes Gericht, Franz Fallenter, 1598.
© Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich.

Dem Antichristspiel, das den Kampf Gottes mit den dämonischen Widersachern zum Thema hat, folgte in Luzern am zweiten Spieltag das Weltgerichtsspiel, in dem der Endchrist auftrat, der laut den Regieanweisungen durchaus mit Zwingli gleichzusetzen war⁶. Gewisse Bildmotive mögen unter dem Eindruck der Aufführungen entstanden sein, zumal Spieler und Stifter von Scheiben oftmals identisch, und Glasmaler und Maler Mitgestaltende der Bühnenbilder und Requisiten waren. Dass die Luzerner Obrigkeit als Stifter dieser Scheibe auftritt, erstaunt allerdings angesichts der sonst stillschweigenden politischen Vernunft.

Der gegenreformatorische Charakter der Wappenscheibe des Bischofs Johann von Wattenwyl (1625) offenbart sich erst auf den zweiten Blick⁷. Das Oberbild zeigt nämlich eine sehr ungewöhnliche Darstellung der Stigmatisation des hl. Franziskus in einer paradiesischen Landschaft mit weidenden Tieren, über denen sich ein heftiger Hagel ergiesst. Darüber steht der lateinische Spruch: „Nimm die dem Unwetter preisgegebenen Büchlein an“. Als der hl. Franziskus in Greccio betete, beklagten sich die Einwohner, ein Hagel zerstöre ihre Felder, und reissende Wölfe fräßen Vieh und Menschen. Statt Wölfen steht hier unter der bedrohlichen Wolke ein Bär sowie auf der anderen Seite ein sich dem Heiligen zuwendender Löwe. Die sie umgebenden Tiere lassen sich als jene Christen auslegen, die in ihrem Glauben gestärkt werden müssen, während die in der Inschrift erwähnten Büchlein oder katholischen Schriften dem Unwetter, d.h. den Gefahren der Reformation ausgesetzt sind. Unter den erschütterten Christen wendet sich der kraftvolle Löwe dem „wahren“ Glauben zu, während der Bär, Wappentier der protestantischen Stadt Bern, die Herde anzugreifen droht.

⁶ GRECO-KAUFMANN Heidy, *Zuo ere Gottes, vfferbuwung dess mentschen und der statt Lucern Lob. Theater und szenische Vorgänge in der Stadt Luzern und in der Frühen Neuzeit*, Zürich, 2009, S. 352, 356–359.

⁷ Privatbesitz Freiburg i.Ü. 43, 5 x 53 cm. BERGMANN Uta, *Die Freiburger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts* (Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit 6), Bern, 2014, S. 890–892, Kat.-Nr. 366.

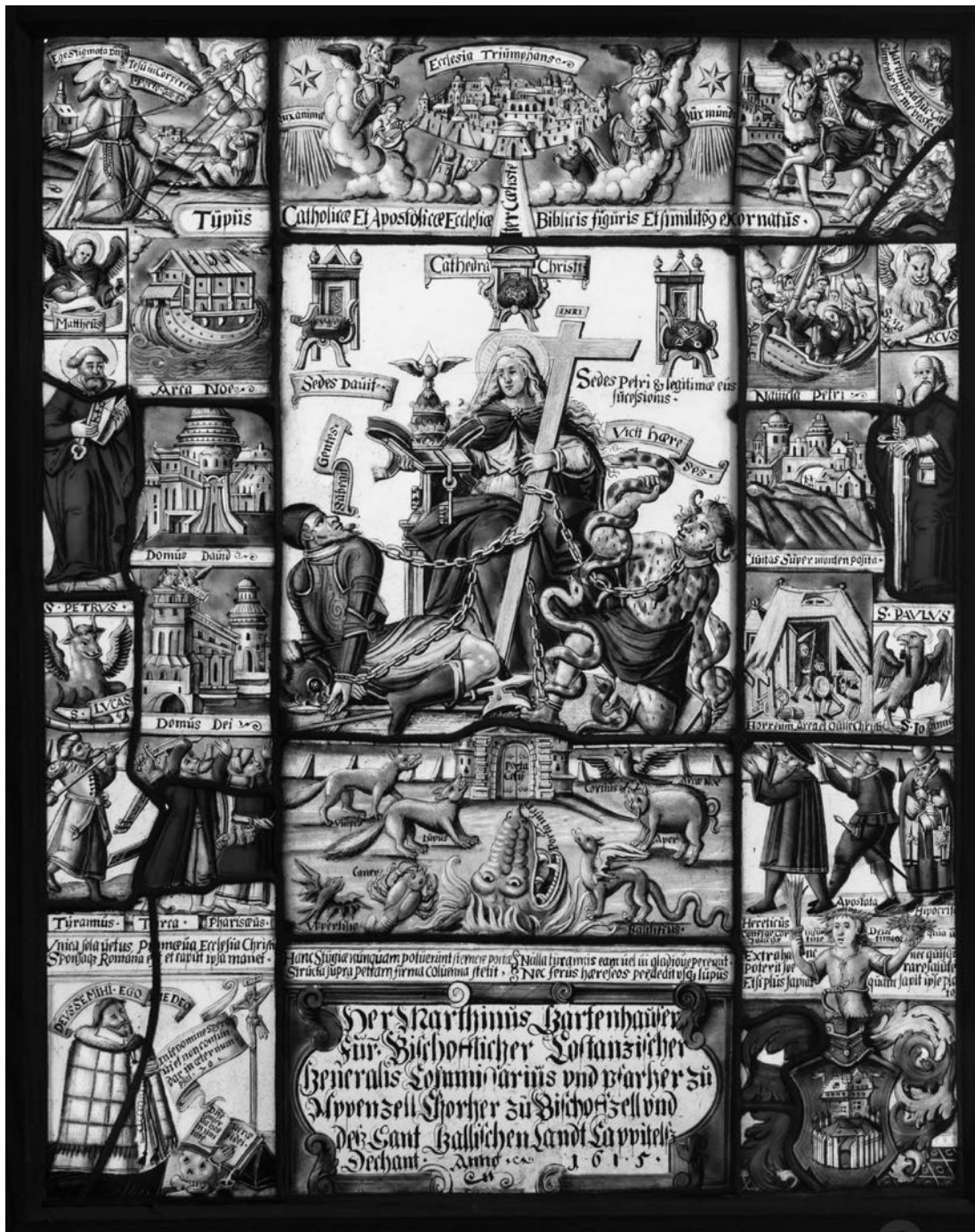


Abb. 2. Frauenfeld, Historisches Museum des Kantons Thurgau, Bildscheibe Martin Gartenhauser: Triumph des katholischen Glaubens, 1615. © Historisches Museum des Kantons Thurgau, Frauenfeld, Yves Eigenmann.

Inhaltlich komplex ist auch die Scheibe des Geistlichen Martin Gartenhauser (Abb. 2). Auf ihr triumphiert die „Katholische Kirche“ über die angeketteten Figuren des Heidentums und der Häresie. Tyrann, Türke und Pharisäer (links) sowie Häretiker, Apostat und Heuchler (rechts) greifen zu beiden Seiten die Kirche an. Das Thema lässt sich mit der Bildung Martin Gartenhausers erklären, der 1588 in Mailand am Helvetischen Kolleg studiert hatte und sicher auch die das Vorbild abgebenden „Annales Ecclesiastici“ des Oratorianers Cesare Baronio kannte⁸.

⁸ Historisches Museum des Kantons Thurgau Frauenfeld, Inv.-Nr. T 6469. BOESCH Paul, «Eine konfessionell-allegorische Scheibe aus der Zeit der Gegenreformation», *Heimatkundliche Mitteilungen des Bodenseegeschichtsvereins*, 18, 1953, S. 12–18; FISCHER Rainald, «Erbauungsliteratur als Quelle für die Ikonographie des 17. Jahrhunderts», *Unsere Kunstdenkmäler*, 24, 1973, S. 274–276, Abb. 1.

Als eines der Hauptübel der katholischen Kirche betrachteten die vom zwinglianischen Glauben geprägten Deutschschweizer Reformierten den Heiligen- und Bilderkult, den sie als Götzendienst anprangerten. Von den gut 30 Glasgemälden und Rissen konfessionell-polemischen Inhalts, die wir von reformierter Seite kennen, zielen denn auch etliche darauf ab, den katholischen Bilderkult anhand biblischer Exempel als Abgötterei darzustellen.

Das gleichzeitig bekannteste und älteste Beispiel dazu ist der Riss des Berner Malers Niklaus Manuel, der als Dichter und Politiker vehement die reformatorischen Anliegen vertrat. Sein signierter Entwurf von 1527 zeigt König Josia bei der Zerstörung der Götzenbilder auf dem Baalsaltar. Im Buch der Könige (2, 23) wird geschildert, wie Josia sein Volk auf den bildlosen Allgott Jahwe einzuschwören versucht und deshalb anordnet, alle Götter in sichtbarer Form zu verbrennen. Vom Berner Rat wurde die Reformation im Januar 1528 offiziell ausgerufen. Dass Manuels Riss darauf anspielt, steht ausser Frage. Allerdings ist sich die Forschung uneinig darüber, ob Manuel damit seine Regierung direkt zur Durchführung der Reformation animieren wollte⁹.



Abb. 3. Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Scheibenriss: Satan und Papst, Grosshans Thomann, 1546. © Kunstmuseum, Basel.

Hochgradig polemisch sind die direkt gegen die Vertreter der katholischen Kirche gerichteten Werke, welche diese als teuflischen Abschaum hinstellen. Auf dem Riss (Abb. 3), den der Zürcher Glasmaler Grosshans Thomann 1546 für eine Eignscheibe schuf, stellte er den Papst direkt einer Teufelsgestalt gegenüber¹⁰. Dazu hielt er unten in der Beischrift fest, Jesus werde als Richter dafür sorgen, dass der hoffärtige Papst zur Hölle fahre.

Das bekannte Thema der Pfaffenmühle greift die Bildscheibe des Zürcher Ratsangehörigen Hans Jakob Kilchsperger von 1566 auf (Abb. 4)¹¹. Unter dem Titel „Wie das Korn ist, so wird das Mehl“ zeigt sie, wie Teufel einen Sack mit Papst und Priestern im Mühlentrichter entleeren. Im Beisein weiterer Teufel fällt unten das Mehl in Form einer Drachenbrut in eine Mulde.

Von 1607 stammt der Scheibenriss des Berner Glasmalers Hans Rudolf Lando mit dem Titel „MAL(C)HO PAPO“¹². Darauf erscheint Petrus im Streit mit dem Papst, der ihm vergeblich den Schlüssel zu entreissen versucht. Ebenso spre-

chend wie das Bild sind die Legenden dazu, die im Grundtenor besagen, dass der Schlüssel Petrus den Eingang in den Himmel eröffne, dem Papst und seinen Gesellen jenen zur Hölle. Als Vorlage für diesen Riss benutzte Lando den gleichnamigen Holzschnitt Tobias Stimmers, der als Flugblatt mit einem Spottgedicht Johann Fischarts auf das Papsttum 1577 erschien¹³.

⁹ Kupferstichkabinett Basel, Inv.-Nr. U.1.77. 43 x 31,9 cm. EGLI Michael, VON TAVEL Hans Cristoph und NIKLAUS Manuel. *Catalogue raisonné* (Oeuvrekataloge Schweizer Künstler und Künstlerinnen, 29), Basel, 2017. Online-Datenbank: <http://www.niklaus-manuel.ch/werke.aspx?id=12287168>.

¹⁰ Kupferstichkabinett Basel, Inv.-Nr. 1910.27. 33,7 x 26,8 cm. HOBI Urs, *Zürcher Kunst nach der Reformation. Hans Asper und seine Zeit* (Ausstellungskatalog, Zürich, 1981), 1981, S. 108, Nr. 89.

¹¹ Schweizerisches Nationalmuseum Zürich, Inv.-Nr. LM 6835. 28 x 21 cm. SCHNEIDER 1971, Bd. 1, S. 113, Nr. 319.

¹² V&A London, Inv.-Nr. E. 3689-1923. 24,6 x 19,3 cm. BOESCH 1952, S. 486–489.

¹³ Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv. 15,7 x 12,7 cm: <https://www.graphikportal.org/document/gp000139164>.



Abb. 4. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum. Bildschiebe Hans Jakob Kilchsperger: Pfaffenmühle, 1566.
© Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich.

Im Gehalt komplexer sind der Scheibenriss des Zürcher Glasmalers Hans Jakob I. Nüscheler von 1629¹⁴ und das um die gleiche Zeit in dessen Werkstatt entstandene Glasgemälde mit nicht mehr erhaltener Fusszone und Seitenrahmung¹⁵. Sie zeigen den Fons Vitae, beruhend auf dem Buch des Propheten Jesaja (Kap. 55). Als Hauptfigur weist derselbe auf den Lebensbrunnen mit den Evangelistensymbolen. Dieser nimmt das vom Kreuz mit der Heiliggeisttaube fließende Blut Christi als lebensspendendes Wasser auf, um es an die gläubigen Christen weiterzuleiten, die es kniend trinken. An die Männer hinter Jesaja richtet sich das der Bildlegende entnommene Zitat des Referatstitels: „Meyd die falschen lehren schnöd“! Diese hacken und schaufeln nämlich nach jener Quelle, die nichts anderes als das Abwasser des Aberglaubens und der Irrlehren enthält. Die betreffende Darstellung und ihre Legende beruhen auf Christoph Murers Radierung zu Emblem IV im Emblembuch, das Hans Heinrich Rordorf 1622, acht Jahre nach dessen Tod, veröffentlichte. Damals erschien dieses Emblem auch als Flugblatt. Murer plante die Radierung ursprünglich als Illustration zu einer Szene des 1. Aktes seines Edessa-Dramas. Mit diesem nie zur Aufführung gelangten Drama wollte Murer die Glaubensverfolgungen seiner eigenen Zeit, namentlich die Spanische Inquisition, an den Pranger stellen¹⁶.

Für die Existenz und das Selbstverständnis der Alten Eidgenossenschaft war der Umstand entscheidend, dass die politische Kooperation über die religiösen Grenzen hinweg auf Dauer möglich blieb¹⁷. Deshalb vermochte sich auch die Sitte der Fenster- und Wappenschenkung über die konfessionellen Grenzen hinweg zu behaupten. Konfessionell-polemische Scheiben blieben relativ rar und primär auf eine private Auftraggeberschaft beschränkt, da die politischen Behörden aufgrund der Staatsraison kein Interesse hatten, mit ihren Wappengaben offene religiöse Provokationen auszulösen. Die Standesscheibe Luzerns für das Kloster Rathausen bildete daher sicher eine Ausnahme.

In der Frühzeit der Glaubensstrennung waren es vorwiegend reformierte Auftraggeber, die auf Glasgemälden zuweilen überaus provokativ ihren Unmut gegen die katholischen Werte und Missstände bekundeten. Die katholische Seite hingegen setzte Glasgemälde erst mit der Gegenreformation vermehrt als Propagandamittel ein. Sie scheint dies aber weniger oft als die Reformierten und auch subtiler getan zu haben. In der Regel verbirgt sich die Polemik der gegenreformatorischen Glasgemälde nämlich in einem aus Kreisen der Geistlichkeit hervorgegangenen komplexen theologischen Inhalt. Ideen aus propagandistisch eingesetzten Medien wie Flugschriften, Schaustücken oder Antichristspielen haben dabei aber Eingang in Glasgemälde beider Glaubensparteien gefunden.

Abschliessend bleibt festzuhalten, dass auch die Reformierten trotz ihrer oft aggressiven Bildsprache stets darauf bedacht blieben, den Bogen nicht zu überspannen. Exemplarisch dafür steht der Glasmaler Christoph Murer. Obwohl er ein überzeugter Vertreter des Neuen Glaubens war und dem auch künstlerisch Ausdruck verlieh, blieb für ihn die Einheit des Staates vorrangig. Davon zeugen seine z.T. als Flugschriften in Umlauf gebrachten Kupferstiche, in denen er die ihr Land wegen ihres Glaubensstreites in den Grundfesten erschütternden Eidgenossen zur Eintracht aufrief.

¹⁴ Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 40613. 25,2 x 16,4 cm.

¹⁵ Privatbesitz.

¹⁶ VIGNAU-WILBERG Thea, *Christoph Murer und die «XL. Emblemata miscella nova»*, Bern, 1982, S. 53, 101f., 124ff., Abb. 7, 162.

¹⁷ MAISSEN Thomas, «Religiöses Patt und konfessionelle Allianzen: Dynamiken und Stagnation in der Eidgenossenschaft von 1531 bis 1618», in NELSON BURNETT Amy und CAMPI Emidio (Hrsg.), *Die Schweizerische Reformation, Ein Handbuch*, Deutsche Ausgabe hrsg. von Martin Ernst Hirzel und Frank Mathwig, Zürich, 2016, S. 595–623.

„Meyd die falschen lehren schnöd“ – Reformation and Counter-Reformation in 16th and 17th-century Swiss glass painting

Window and coat-of-arms donations were made across confessional borders in Switzerland. This is at least the case for the 13 Old Towns, which strived for a mutual political relationship and even after the splitting of the faiths donated together series of stained glass panels in secular and ecclesiastical buildings. Through the donation of heraldic panels, the Confederates showed themselves, both inwardly and outwardly, as a united people, although their Federation was repeatedly exposed to excessive strain due to the faith disputes. The glass paintings also demonstrate this. Firstly, the coats-of-arms of the opponents were destroyed and defiled. Then, in the 16th and 17th century, both sides of the panels featured a denominational-polemical character. These are rare, but impressive examples at the time of the turmoil of the Reformation and the Counter-Reformation. Such inflammatory glass panels came mainly from religious circles or private benefactors. Regardless of diplomatic relations, they were able to give free rein to their religious convictions.

„Meyd die falschen lehren schnöd“ – [Évitez les fausses doctrines perfides] Réforme et Contre-Réforme dans les vitraux suisses des xvi^e et xvii^e siècles

Les dons de vitraux et d'armoiries se faisaient en Suisse au-delà des frontières confessionnelles. Cela est valable tout au moins pour treize des anciens cantons qui s'efforçaient d'établir un rapport politique consensuel et continuaient à faire des dons communs de cycles de vitraux de canton dans des édifices profanes et religieux, encore après le schisme. Même si les confédérés se montraient comme étant un peuple uni tant sur le plan extérieur qu'intérieur par leurs dons de vitraux héraldiques, leur union était néanmoins régulièrement soumise à de fortes pressions en raison de leurs querelles confessionnelles. Les vitraux en sont également les témoins. D'une part, les armoiries des rivaux étaient détruites et déshonorées. D'autre part, des vitraux polémiques avec des contenus confessionnels virent le jour dans les deux camps aux xvi^e et xvii^e siècles. Il s'agit ici d'exemples certes rares, mais toutefois impressionnants à l'époque des troubles de la Réforme et de la Contre-Réforme. De tels vitraux séditionnaires provenaient cependant principalement des cercles religieux ou de donateurs privés qui sans devoir se soucier des relations diplomatiques pouvaient exprimer leurs convictions religieuses sans contrainte.

Churchmanship and Craft in English Figurative Glass-painting of the Long Seventeenth Century

The seventeenth century is not a period for which glass painting in England is particularly well known. Previously, the Protestant Reformation had reduced the demand for religious subjects, forcing a shrinking craft to focus upon heraldic schemes or plain glazing in domestic contexts. From the early seventeenth century, however, there was a modest revival of figurative glass painting, usually associated with a wider interest in the setting and performance of worship¹. At the heart of this was the position of the altar and the sacrament. From the 1620s, these developments, sometimes known as the “beauty of holiness”, were advocated by William Laud, Archbishop of Canterbury (executed 1645)². Associations between religion and politics played a part in the English Civil War, which had begun in 1642, between the king and parliament. As we shall see, many on the side of parliament were opposed to imagery. Through a single case study, this paper explores the relationship between glass painting and churchmanship, in the aftermath of image breaking during that traumatic conflict. It will also consider the relationship between new glass painting and surviving medieval imagery; and the state of the craft, looking forward to eighteenth-century glass painting in London, then at the heart of a growing trading empire.

The focus of the paper is the east window of Merton College chapel, in the University of Oxford. In the first half of the century, Oxford and Cambridge colleges had been particular centres for the creation of refurbished chapels in the Laudian tradition, with many new figurative windows, joining a host of medieval ones³. Oxford is still famous today for windows by the brothers Abraham and Bernard van Linge, from Emden (Germany), but others worked there too. At Merton the chapel was a medieval building, begun in the 1290s, and it had retained medieval glass in many of its windows, surviving to this day in the choir⁴. During the Civil War, Oxford served as the royalist headquarters, but it was occupied by parliamentary troops in 1646. Three years later the king was executed. Under the new regime, the contents of the east window at Merton were removed⁵. At Oxford Cathedral, nearby, new painted glass is reported to have been stamped upon by an angry member of the clergy. Abraham van Linge’s new glass for University College chapel was hidden away, awaiting better days⁶.

¹ For studies in English 17th-century glass painting, see ARCHER Michael, “English Painted Glass in the Seventeenth Century: The Early Work of Abraham van Linge”, *Apollo*, CI, no. 155 (new series), Jan. 1975, p. 26-31; BRIGHTON J.T., *Henry Gyles, Virtuoso and Glasspainter of York, 1645–1709*, *York Historian*, 4, 1984; LANE Geoffrey, “A World Turned Upside Down: London Glass-painters 1600-1660”, *The Journal of Stained Glass*, XXIX, 2005, p. 45-75; LANE Geoffrey, “Adding ‘Beauty to Light’: London Glass-painters 1660-1710”, *The Journal of Stained Glass*, XXXIII, 2009, p. 50-61.

² FINCHAM Kenneth and TYACKE Nicholas, *Altars Restored, The Changing Face of English Religious Worship, 1547-c.1700*, Oxford, 2007, ch. 6 “The Beauty of Holiness, 1625-1640”.

³ FINCHAM and TYACKE 2007, p. 183-86, 229-32; NEWMAN John, “The Architectural Setting”, in TYACKE Nicholas (ed.), *The History of the University of Oxford, IV, Seventeenth-Century Oxford*, Oxford, 1997, p. 165-69.

⁴ AYERS Tim, *The Medieval Stained Glass of Merton College, Oxford*, *Corpus Vitrearum Medii Aevi Great Britain*, VI, Oxford, 2013, vol. 1, p. 84-87.

⁵ AYERS 2013, vol. 1, p. 87.

⁶ ARCHER Michael, CREWE Sarah, and CORMACK Peter, *English Heritage in Stained Glass: Oxford*, Oxford/New York, 1988, p. 26, 29.

In 1660, the English monarchy was restored, and the Church of England was revived in a new partnership between bishops and the king⁷. For some, including many at Oxford, it was an opportunity to revive the kind of worship that Archbishop Laud had promoted. Locally, Oxford Cathedral led the way⁸. At Merton, a fellow called Alexander Fisher determined to remodel the interior of the chapel, and the work was entrusted to the young Christopher Wren, the future architect of St Paul's Cathedral in London⁹. Fisher died in 1671, but left £1,000 in his will to pay for it. The interior was in the pre-war tradition, with a prominent altar (turned table-wise and within an altar-rail), a choir screen, new stalls and a marble floor (fig. 1). There is also documentary evidence that a new east window was under discussion, before 1682, although it would take many years before it was made¹⁰. There appears to have been a perception that no glazier could be found in London to do such pictorial work. While this may not be entirely true, it throws light upon the limited availability of glass-painters in England¹¹. Only in York, was other work being done of this kind¹².



Fig. 1. "Merton Chapel", view towards the east, a plate from Rudolph Ackermann's *History of the University of Oxford*, London, 1814. © Author.

The surviving glass from the Merton east window records in an inscription that it was made by Fisher's executor. It is also dated 1702, and signed by William Price of London (fig. 2). Today it is located in the north transept of the chapel¹³. It was removed from the east window during the 1930s, suffering the unpopularity common to much post-medieval English glass painting, but it was stored rather than destroyed, and replaced in time for the college's millennium celebrations¹⁴. In form it resembles a set of six oil paintings, in silver stained gilt frames. The dramatic lighting effects may also owe something to such models, as parts of the composition are very dark.

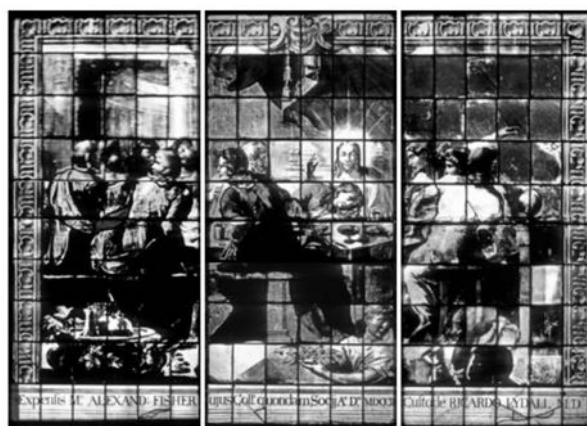


Fig. 2. Merton College chapel, Oxford, part of the former east window showing the Last Supper, painted by William Price and dated 1702. © Barley Studio.

⁷ FINCHAM and TYACKE 2005, p. 305-17.

⁸ BEDDARD R.A., "Restoration Oxford and the Remaking of the Protestant Establishment", in TYACKE 1997, p. 807-808, 822-28.

⁹ HIGHFIELD J.R.L., "Alexander Fisher, Sir Christopher Wren and Merton College Chapel", *Oxonienisia*, XXIV, for 1959 (1960), p. 70-82.

¹⁰ AYERS 2013, vol. 2, p. 360-62.

¹¹ LANE 2009, p. 52-53.

¹² BRIGHTON 1984.

¹³ AYERS 2013, vol. 2, p. 360-73.

¹⁴ BOTT Alan, "Merton's Painted Glass of 1702", *Postmaster and The Merton Record*, 1998, p. 68-71.

Like much seventeenth-century glass, on both sides of the English Channel, the designs are painted on rectangular panes, using enamels, silver stain and glass paint (fig. 3). But they also include coloured glasses for important parts of the composition, recalling the mosaic tradition and, for example, the recent work of the van Linges. Price made a feature of the coloured glasses, advertising his success in manufacturing them¹⁵. This may be set in the wider context of attempts to reinvent technologies appropriate to the needs of both glaziers and patrons. Advances in the colouring of glass were of interest in this period to the Royal Society in London, within the wider development of contemporary scientific enquiry¹⁶.

The iconography is chosen for its altar setting, promoting sacramental themes, including the Last Supper and the Crucifixion (fig. 3), which are both spread across three lights, at the centre of the window. This is clearly in keeping with the priorities of high church Anglicanism, in its emphasis upon the altar below. It is also in a medieval tradition of windows as altarpieces, especially at Merton, where the masonry of the east window creates an image screen, with gabled and pinnacled



Fig. 3. The Crucifixion, after Tintoretto, from the former east window, Merton College chapel. © C. Parkinson.

¹⁵ *London Gazette*, 14 June 1705.

¹⁶ KNOWLES J.A., "The Price Family of Glass-painters", *The Antiquaries Journal*, XXXIII, 1953, p. 184; IDEM, "The History of Copper Ruby Glass", *Journal of the British Society of Master Glass Painters*, XIII, 1, 1959-60, p. 358-59; LANE 2009, p. 58.

heads to the lights¹⁷. It is likely that the medieval east window had also included scenes from the life of Christ, as elsewhere. The surviving set of apostles and evangelists in the medieval glass of the side windows are all turned towards the east, as participants in a single design. It is worth considering how far those involved with the commission of the new window saw this as a completion of a disrupted scheme of imagery. It is certain that both Fisher and his executor had known the previous window, as both were fellows of the college at the time of its replacement in 1651. As subwarden, Fisher signed the accounts that record payment for it. Certainly Price's window filled a gap in an otherwise preserved scheme of painted glass. This question may be posed within an Oxford context, but the window is also contemporary with a new interest in medieval glass, and the rearrangement of it for ideological purposes, in Westminster Abbey¹⁸.

The window is an important landmark in the development of the craft of figurative glass-painting in England. It is the first surviving narrative window by William Price, preceded only by a lost example for Oxford Cathedral. The family would come to dominate the craft of glass painting in London for three generations¹⁹. They supplied painted glass for the chapels of great aristocrats, like the Duke of Chandos, at Cannons; other Oxford colleges, like New College; and for Horace Walpole, at Strawberry Hill²⁰. It is revealing also of design practice and the status of glass painters in relation to other kinds of artists. Price described such subjects as "Church History", in an advertisement of 1705, relating them to history painting, the highest form of art²¹. The designs are not all his own, however. Several designs for the compositions in the east window are taken from prints of famous paintings by Old Masters, including Raphael's *Last Supper* (Vatican) and Tintoretto's *Crucifixion* (Scuola di San Rocco, Venice). On other occasions, the Prices would collaborate with contemporary history painters, and monumental artists, such as James Thornhill (for Westminster Abbey) and Francesco Suter (for Cannons)²². In this, glass-painters contributed their craft knowledge, to be combined with design skills from other kinds of painters. History painters would continue to supply designs for major windows in the century that followed.

¹⁷ AYERS 2013, vol. 1, p. 36-40.

¹⁸ WOOLFREY Emma, "Reappropriation of the Gothic in early Eighteenth-century England: A Consideration of the Fabric and Art-historical Significance of Westminster Abbey's Eastern Clerestory Apse Windows", Unpublished MA dissertation, University of York, 2015.

¹⁹ KNOWLES J.A., "The Price Family of Glass-painters", *The Antiquaries Journal*, XXXIII, 1953, p. 184-92; ARCHER Michael, "Stained Glass at Erdig and the Work of William Price", *Apollo*, CXXII, no. 294 (new series), Oct. 1985, p. 252-63; LANE 2009, p. 55-60.

²⁰ ARCHER 1985; LANE 2009.

²¹ *London Gazette*, 14 June 1705.

²² KNOWLES 1953, p. 186, 188 (Westminster Abbey); WATSON F.J.B., "A Venetian Settecento Chapel in the English Countryside", *Arte Veneta*, VIII, 1954, p. 300-302 (Cannons/Great Witley).

Ecclésiologie et métier d'art dans le vitrail figuratif anglais au XVII^e siècle

Les vitraux du XVII^e siècle en Angleterre ne sont pas particulièrement connus. La réforme protestante avait réduit la demandes d'objets religieux pour les églises, ce qui limita aussi les travaux des maîtres verriers à des motifs héraldiques et à de simples vitreries. Pourtant, au début du XVII^e siècle, on vit un léger retour à la figuration dans les vitraux, et cela dans le cadre d'un intérêt plus large pour les rites et l'esthétique de la liturgie. A partir des années 1620, ce développement des arts, parfois connu sous le nom de « beauty of Holiness » fut soutenu par William Laud, archevêque de Canterbury.

À travers une étude de cas, concernant la chapelle d'un collège d'Oxford, cette communication veut explorer les liens entre le vitrail pictural et la tradition ecclésiale, principalement dans la seconde moitié du siècle, mais sans oublier la première moitié de celui-ci. Elle veut aussi considérer les relations entre les nouveaux vitraux et l'imagerie médiévale et, enfin, envisager le métier des maîtres-verriers, en regardant vers le XVIII^e siècle, lorsque Londres sera alors au coeur d'un empire commercial qui grandit à l'échelle du monde.

Kirchliche Tradition und Handwerk in der figurativen Glasmalerei Englands im langen 17. Jahrhundert

Das 17. Jahrhundert ist in England nicht die Zeit, die besonders für seine Glasmalerei bekannt wäre. Bereits zuvor hatte die Nachfrage nach religiösen Objekten als Folge der protestantischen Reformation stark abgenommen, was auch zu einem Rückgang des Handwerks und zu einer Verlagerung des Schwerpunkts auf Heraldik oder auf einfache Blankverglasungen führte. Vom frühen 17. Jahrhundert an gab es jedoch eine bescheidene Wiederbelebung figurativer Glasmalerei als Teil eines zunehmenden Interesses am Ritus und an der Ästhetik des Gottesdienstes. Ab den 1620er-Jahren wurden diese Entwicklungen, die bisweilen auch als „die Schönheit des Heiligen“ bezeichnet wurden, von William Laud, dem Erzbischof von Canterbury, verfochten.

Anhand einer Fallstudie aus einer Kapelle des Oxford College untersucht dieser Beitrag die Beziehung zwischen figurativer Glasmalerei und kirchlicher Tradition besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, jedoch mit Rückblick auf die erste Hälfte. Außerdem soll die Beziehung zwischen der neuen Glasmalerei und der überkommenden mittelalterlichen Bilderwelt betrachtet werden; und schließlich der Zustand des Handwerks, mit Blick voraus auf die Glasmalerei des 18. Jahrhunderts in London, dem Herzen eines wachsenden Weltreiches.

Rubens, Piety, and Glass-Painting in 1630s England. The Crucifixion Window for Peterhouse Chapel, Cambridge

In the autumn of 1638, the University of Cambridge's oldest college, Peterhouse, acquired a large painted-glass window for its new chapel, completed just five years earlier. The new window was the most expensive work of sacred art to be commissioned for Cambridge in the century after the Reformation. It entirely filled the five lights of the chapel's east window, immediately above the altar. The work of a Southern Netherlandish glass-painter working in London, the window's design was an amalgam of artistic styles: some contemporary, some derived from Netherlandish painting of a century earlier. However, the central elements of the window's design were derived from an altarpiece of the Crucifixion by Peter Paul Rubens, the *Coup de Lance*, completed for the Antwerp church of the Récollets Franciscans in the early 1620s.

From the outset, the window's size and symbolism, and the devotional practices that were associated with it, made it an object of bitter theological and political controversy in late-1630s Cambridge – so much so that, by the winter of 1641-1642, the college authorities deemed it prudent to take it down, lest it become the object of iconoclastic attack. Having been in place for little more than three years, the window was to spend most of the next seventy years disassembled, extensively damaged, and in storage. Only in the very different political and religious circumstances prevailing at the beginning of the eighteenth century was it possible for the college to plan the window's restoration and reinstatement.

This paper examines the historical context of the window's creation, reception, and removal. It will offer new evidence as to the identity of its designer and painter – matters which have hitherto been the subject of extensive speculation. Drawing on hitherto unpublished manuscript sources, the paper traces Rubens's own connections with Cambridge, which antedated the window's installation by almost a decade, and considers why his work came to figure so prominently in the window's final design. The paper also considers the work's symbolism, how it was used as an object of devotion, and why it became the object of such intense puritan animosity.

Rubens, piété et peinture sur verre en Angleterre des années 1630. Le vitrail de la Crucifixion pour la chapelle de Peterhouse à Cambridge

À l'automne 1638, le plus ancien collège de Cambridge, Peterhouse, acquit un grand vitrail pour sa nouvelle chapelle, achevée cinq ans auparavant. Le nouveau vitrail était l'œuvre d'art sacré la plus chère commandée pour Cambridge pendant ce siècle suivant la Réforme. Il occupait totalement les cinq lancettes de la fenêtre orientale de la chapelle, au-dessus de l'autel principal. Le peintre-verrier devait être originaire des anciens Pays-Bas du Sud et établi à Londres ; le projet du vitrail quant à lui mêlait des styles différents, certains contemporains de l'œuvre, d'autres influencés par la peinture des anciens Pays-Bas du siècle précédent, etc. Mais la partie centrale de la composition trouve sans conteste son origine dans le retable de la Crucifixion de P.P. Rubens, *le Coup de lance*, réalisé par le peintre pour l'église des Récollets à Anvers au début des années 1620.

Par ses dimensions et sa symbolique, ainsi que par les pratiques dévotionnelles qui lui étaient associées, le vitrail fit l'objet de controverses politiques et religieuses à Cambridge à la fin des années 1630, si bien qu'il fut décidé par les autorités du collège, au cours de l'hiver 1641-1642, de déposer ce vitrail avant qu'il ne devienne l'objet d'attaques iconoclastes. Le vitrail n'était donc resté en place qu'un peu plus de trois ans dans la chapelle, mais il fut ensuite relégué pendant soixante-dix ans, démantelé et endommagé. C'est seulement au début du XVIII^e siècle, quand les conditions politiques et religieuses furent plus favorables, que le collège put envisager son remplacement, après restauration, dans la chapelle.

La présente communication examine donc le contexte des créations, réceptions et suppressions du vitrail et veut proposer de nouvelles pistes concernant l'identité du dessinateur de projet et du peintre-verrier, sujets qui ont depuis longtemps fait l'objet d'intenses spéculations.

Basée sur l'étude de sources manuscrites inédites, cette recherche retrace aussi les liens entre Rubens et Cambridge, qui ont précédé la réalisation du vitrail d'une dizaine d'années, et elle tente d'expliquer pourquoi l'art de Rubens tient une place si prééminente dans la conception finale du vitrail. Enfin, il s'agit d'étudier le symbolisme de cette oeuvre, la façon dont celle-ci fut utilisée comme objet de dévotion et pourquoi elle devint l'objet d'une si grande animosité puritaine.

Rubens, Frömmigkeit und die Glasmalerei in England in den 1630er-Jahren. Das Kreuzigungsfenster von Peterhouse Chapel in Cambridge

Im Herbst 1638 erwarb das Peterhouse, das älteste College der Universität von Cambridge, ein großes gemaltes Fenster für seine neue Kapelle, die erst fünf Jahre zuvor fertiggestellt worden war. Das neue Fenster war das teuerste Werk religiöser Kunst, das in nachreformatorischer Zeit für Cambridge in Auftrag gegeben wurde. Es füllte die fünf Fensterbahnen des Ostfensters der Kapelle, direkt über dem Altar, vollständig aus. Als Arbeit eines Glasmalers der südlichen Niederlande, der in London arbeitete, stellte der Fensterentwurf eine Mischung unterschiedlicher Kunststile dar: zum Teil zeitgenössisch, zum Teil von der niederländischen Malerei des vorausgehenden Jahrhunderts abgeleitet. Die zentralen Elemente des Entwurfs sind indessen dem Altargemälde der Kreuzigung Christi von Peter Paul Rubens entlehnt, dem *Lanzentich*, fertiggestellt für die Kirche der Franziskaner-Rekollekten in Antwerpen in den frühen 1620er-Jahren.

Größe, Symbolik und die damit verbundene Andachtspraxis machten das Fenster von Anfang an zu einem Objekt erbitterter theologischer und politischer Kontroversen in Cambridge in den späten 1630er-Jahren – und dies so sehr, dass es die Schulbehörden für geboten erachteten, das Fenster auszubauen, damit es nicht Opfer bilderstürmerischer Attacken werde. Nach wenig mehr als drei Jahren, in denen das Fenster eingebaut war, lagerte es für annähernd siebenzig Jahre zerlegt und schwer beschädigt in einem Depot. Erst die entscheidend veränderten politischen und religiösen Umstände zu Beginn des 18. Jahrhunderts ermöglichten es dem College, Planungen für eine Restaurierung und Wiedereinsetzung des Fensters aufzunehmen.

Dieser Beitrag untersucht den historischen Kontext von Herstellung, Rezeption und Ausbau des Fensters. Er bietet neue Anhaltspunkte zur Identität des Entwerfers und des Glasmalers – Fragen, die bislang Gegenstand intensiver Spekulationen waren. Unter Auswertung von bis dato unveröffentlichten Schriftquellen sucht der Beitrag nach den Verbindungen von Rubens nach Cambridge, wodurch der Einbau des Fensters um annähernd ein Jahrzehnt vordatiert werden kann, und prüft, wie sein Werk eine so prominente Rolle bei der endgültigen Gestaltung des Fensters spielen konnte. Der Beitrag behandelt auch die Symbolik des Werks; wie wurde das Fenster als Objekt der religiösen Verehrung genutzt und warum wurde es Ziel einer solch heftigen puritanischen Feindseligkeit.

New Baroque monumentality in stained glass in Antwerp in the 17th century

During the Eighty Years' War (1568-1648) Antwerp was for a short while a centre of the Revolt against Spain and a bulwark of Protestantism, but with the Fall of Antwerp on August 17th 1585 it returned to the Spanish crown. The Counter-Reformation set in under the strong support of the Archdukes Albert (1559-1621) and Isabella (1566-1633). The Twelve-Year Truce between Spain and the Northern Netherlands (1609-1621) gave some respite from the war and it also had its impact on the artistic life in Antwerp. On the eve of the Truce Peter Paul Rubens (1577-1640) returned as an already famous artist, and set up his studio in Antwerp. The three artists in focus here moved to Antwerp around the end of the Truce, as their place of birth, 's-Hertogenbosch, lay in the border area of the 'Spanish' provinces. They did so just in time, as on 14 September 1629 the Dutch conquered 's-Hertogenbosch. The painter Theodoor van Thulden (1606-1669) came first, around 1621/22, followed by two glass-painters: Abraham van Diepenbeeck, (1596-1675), also around 1622, and Jan de Labaer (c. 1603-1668) in 1625. They were responsible for the renewal of monumental stained glass in Antwerp and its flourishing in the second quarter of the 17th century and a little beyond.

Abraham van Diepenbeeck

Abraham van Diepenbeeck was the most important of the three artists, but also the one whose work is most poorly preserved: only as fragments of glass and some design drawings. He adapted the Rubensian style at best, and was the first to do so. Although he was trained by his father Jan Roelofsz as a glass-painter, he became also a painter, was extremely productive as a designer of prints, and towards the end of his life he also designed tapestries¹. In 1622/23 he inscribed in the Antwerp Guild of St Luke as glass-painter, and immediately received important commissions, such as the series of 12 windows *Scenes from the Life of the Virgin* for the newly built church of the Shod Carmelites in Antwerp. Only one drawing remains from this project, that is still late Mannerist in style². In 1624 he addressed a memorable request to the Antwerp magistrates claiming that he can rejuvenate the art of stained glass which, to his opinion has decayed to a considerable extent. In return he asked for certain favourable conditions to settle in Antwerp. A look at the still existing 17th-century windows made before 1624 for the churches of Antwerp – the Cathedral of Our Lady's and St Jacob's – supports his view. Even the most sophisticated north transept window in the Cathedral, commissioned by the Archdukes, is still Renaissance in its concept and looks old-fashioned when compared to Van Diepenbeeck's design³. Although the artist did receive the privileges he had

¹ For an overview of Flemish Baroque see Vlieghe Hans, *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, New Haven, 1998, and for glass-painters of the same period VAN CAUWENBERGHS Clément, *Notices historiques sur les peintres-verriers d'Anvers du xv^e au xviii^e siècle*, Antwerp, 1891. The best introduction to the life and work of Van Diepenbeeck is HUYS JANSSEN Paul (dir.), *Meesters van het Zuiden: Barokschilders rondom Rubens* (Exhibition catalogue, 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 2000), 2000, chapter III by Hans Vlieghe, p. 53-83.

² *The presentation of the Virgin in the temple*. Black chalk, pen and wash in brown ink, 157 x 145 mm. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

³ That window was executed by Cornelis Cussers, a glass-painter from outside Antwerp, to the design of Jan-Baptist van der Veken, a member of the local glass-painters' dynasty. GRIETEN Stefaan, *Een venster op de hemel. De glasramen van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen, 1996, nr. 15.

asked for, he only settled ten years later permanently in Antwerp. In the meanwhile, since about 1626, he has been involved in the work of the Rubens' studio, and he was also sent by Rubens to France, together with Theodor van Thulden, to make drawings of Mannerist frescoes by Primaticcio and Niccolo dell'Abate.

The 1630s have been the most productive period of Van Diepenbeeck as a glass-painter. An unpublished window design dated 1631, *The Ascension of Christ* (fig. 1), is a new contribution to his oeuvre⁴. It can now be connected with the glazing of Antwerp Cathedral, based on similarities in the ornamental surround with the windows in the clerestory of the northern transept. None of the executed windows in the southern clerestory has been preserved; two documented ones, of which one dated 1619, were removed in 1786. The foreshortened figures of Christ and the two angels, and the dynamic composition witness the influence exerted by Rubens in the meanwhile on Van Diepenbeeck's style. Perhaps from the early 1630s dates another unpublished design in a private collection in Antwerp, a *Crucifixion*⁵. It is a *vidimus* for a three-light window of unknown location, unfortunately cut on all sides. It is executed in black and red chalk, with great attention to the sculptural quality of the body of Christ and the contrasts of light and shade.



Fig. 1. *The Ascension of Christ*, A. van Diepenbeeck, 1631. Window design. Present whereabouts unknown. © RKD, The Hague.

Soon, Van Diepenbeeck would go even further, and emulate not only the style of Rubens but also his technique. This meant a change in the execution of his window designs from pen and wash or chalk drawings to oil sketches in colour. Two famous examples of this practice are *The Conversion of St Paul*, that documents an ambitious project for the Dominican church of St Paul, for which the contract was signed in 1633, and *The Acts of Mercy*, a window for Antwerp Cathedral two years later⁶. Only a few fragments *ex situ* of the latter window have been preserved at the Cathedral and in Museum Maagdenhuis. Most notable are the donors' heads (fig. 2), removed in 1895 when the studio Stalins & Janssen made a copy of the donor field that is still in the church⁷. Their extremely fine execution makes it clear why the artist enjoyed such a fame as a glass-painter in his lifetime and thereafter. A few more now lost windows by Van Diepenbeeck are only documented by payments



Fig. 2. Antwerp, Our Lady's Cathedral, Treasury: Donor portrait of Willem Batkin from the removed *Acts of Mercy* window, A. van Diepenbeeck, 1635. © Author.

⁴ *The Ascension of Christ*, 1631. Pen and wash in brown ink, heightened in white, 228 x 120 mm. Sale Amsterdam (Sotheby's) 12-11-1996, nr. 43.

⁵ *The Crucifixion*. Black and red chalk, heightened in white chalk, 362 x 210 mm. Antwerp, Private collection.

⁶ *The Conversion of St Paul*. Oil sketch on panel, 474 x 294 mm. Munich, Alte Pinakothek. For the contract see VAN DEN BRANDEN F.J., *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883, p. 779-780; *The Acts of Mercy*. Oil sketch on panel, 410 x 295 mm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection.

⁷ GRIETEN 1996, nr. 19.

(Antwerp City Hall, 1624, 1634) or attributions in the 1748 description of the churches of Antwerp by Jacobus de Wit (Building of the Jesuit Congregation, upper chapel; Church of Shod Carmelites, large chapel next to the choir; Convent of the Minims, cloisters, scenes from the Life of St Francis of Paola; Church of the Beggarden, window next to the entrance)⁸. After some problems with the Antwerp Guild of St Luke – the artist refused to act as the representative of the glass-painters – he inscribed again in the year 1638/39, now as master painter. His only documented stained glass hereafter was completed in 1644⁹. It concerns four windows in the choir clerestory of St Jacob's, donated by King Philip IV. The central lights showed the resurrected Christ carrying his cross and the Virgin as Mater Dolorosa, accompanied on either sides by the images of the King and Queen Isabella. The praise he received in 1649 in the inscription below his engraved self-portrait confirms, that Van Diepenbeeck ceased his activities as a glass-painter – 'in which he surpassed all his contemporaries' – well before that date. He was buried on 31st of December 1675 in the same church of St Jacob.

The glazing of the Lady Chapel of Brussels Cathedral: Jan de Labaer and Theodoor van Thulden

Once Van Diepenbeeck shifted his attention to other fields, Jan de Labaer stepped in as the glass-painter of the most celebrated extant series of Baroque stained glass in Belgium. It concerns the four windows in the Lady Chapel of Brussels Cathedral, executed between 1654-1663¹⁰. This chapel was constructed south of the choir at the wish of the late Archduchess Isabella as a counterpart of the 16th-century Chapel of the Blessed Sacrament. As Brussels has been the seat of the governing elite, all the extant 16th-century windows in the choir, transept and the above mentioned chapel were due to Habsburg patronage, and the same would account for the glazing of the Lady Chapel as well. The series devoted to the life of the Virgin became the apogee of Baroque stained glass, in the past attributed to either Rubens or Abraham van Diepenbeeck. However once the glass cartoons – design drawings at the size of execution – were discovered in 1771, the signatures inscribed on these and payments for the windows proved otherwise¹¹. The design and execution of the first window, *The Visitation*, was entrusted by the donor, Leopold Wilhelm, governor of the Southern Netherlands, to Jan de Labaer (fig. 3). De Labaer was some 7 years junior of Van Diepenbeeck,

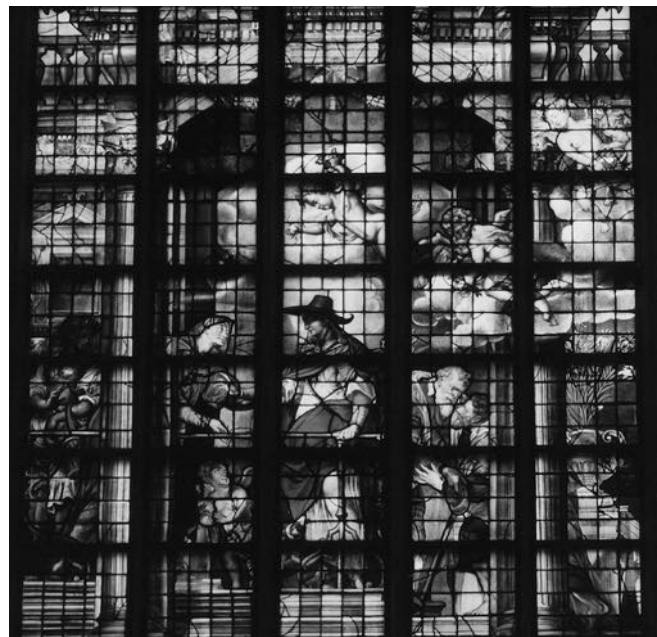


Fig. 3. Brussels Cathedral, Lady Chapel, bay SIX: *The Visitation*, Jan de Labaer to own design, 1654. © KIK-IRPA, Brussels.

⁸ VAN DEN BRANDEN 1883, p. 780; DE WIT Jacobus, *De kerken van Antwerpen*, 1748 (ed. and annotated by DE BOSSCHERE J.), Antwerpen/Den Haag 1910, p. 72-73, 86, 103, 116.

⁹ ROMBOUTS Philippe and VAN LERIUS Theodoor, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Antwerp-The Hague, vol. II, 1872, p. 99.

¹⁰ LECOCQ Isabelle et al., *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles. Histoire, conservation et restauration*, Brussels, 2005.

¹¹ VANDEN BEMDEN Yvette et al., *Cartons de vitraux du XVII^e siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles* (Corpus Vitrearum Belgique, série Etudes, 1), Brussels, 1994.

and was enrolled in the spring of 1625 in the lists of the Guild of St Luke as a master glass-painter¹². In August of the same year he became citizen of Antwerp. Documented payments to De Labaer for now lost works prove that he must have known considerable success as a restorer of windows in Antwerp's churches and as a creator of new ones, though not always to his own design. Nevertheless, he was soon forgotten. Once rediscovered, he received full credit starting in the 19th century for all the remaining anonymous windows from the Rubens era in Antwerp. It concerns the three windows in St Jacob's: one in the Blessed Sacrament Chapel from 1626, and two in the Lady Chapel from 1629 and 1641-43, the latter two previously attributed to Abraham van Diepenbeeck¹³. The Brussels cartoon for *The Visitation* is the only reliable source for De Labaer's own style and the execution of the entire series of four windows is his latest authentic work. Otherwise only some fragments remain in St Paul's from his documented window *The Entry of Christ into Jerusalem* from 1633¹⁴. The technique of De Labaer follows the practice of 17th-century stained glass. The share of pot metals is limited, and the overall majority of the window consists of painting on rectangular pieces of clear glass in black or brown paint and enamels.

The reason why after the execution of the first window Theodoor van Thulden, a close friend of De Labaer, was called on as a designer, and by whom, is unknown. Van Thulden's cartoons reflect in any case the full-blown Baroque style of Rubens much better than *The Visitation* by De Labaer. Théodoor van Thulden was the first of the three artists to leave 's-Hertogenbosch for Antwerp, and unlike his colleagues he did so without having completed his training¹⁵. He was registered in the Antwerp Guild in 1621/22 and was liberated in 1626/27 as a painter. He was involved in various projects in the Rubens studio as a painter, and he was also a talented etcher and engraver, often after Rubens' designs. Due to financial problems he returned to his hometown already in 1643, and became known as the promulgator of the Rubensian style in the Dutch Republic. He also continued to maintain close contacts with Antwerp for reasons both private and professional. Van Thulden's designs for the three windows in the Lady Chapel of Brussels Cathedral (1656, 1658, 1663) show a mastery of composition on a large scale, even though no other work of his in this field is documented. The earlier, customary division between donor field and main scene is blurred, the painted architecture creates a sense of depth and unites the figures. The vantage point is low and off centre, and the donors have eye contact with the viewer, unlike in De Labaer's more conservative design.

The Visitation (1641-43) in Antwerp's St Jacob, 'revisited'

This unfortunately badly damaged window, in the 18th century attributed to Abraham van Diepenbeeck and hundred years later to Jan de Labaer, offers a unique chance to be compared with the window of the same subject in Brussels Cathedral, which is a documented work by De Labaer (figs. 3, 4). Both are heavily indebted to the engraving by Pieter de Jode II after Rubens, but in different ways. The Antwerp window makes a more imaginative use of the original, in reverse and with the figures reshuffled. At the same time it remains closer to the Rubensian style characterised by movement, foreshortening and depth in the design, as opposed to the more traditional approach in the Brussels window of later date, devoid of these features. Only two different artists could have made such disparate use of one and the same original. It was in fact Van Diepenbeeck, who had the reputation of being an eclectic artist and possessing the talent for taking motifs and other stylistic elements from the work of artists he had admired and adapting them in his compositions.

¹² The artist's name is also written as De Labarre, or De la Barre. For the most accurate information on him, also as an engraver, see VANDEN BEMDEN 1994, chapter V by Arnout Balis, p. 182-187.

¹³ DE WIT 1910, p. 38. These attributions to De Labaer have only been questioned so far by Balis, see previous note.

¹⁴ VAN DAMME Jan, 'Omtrent de oude glasramen van de Sint-Pauluskerk', *Sint-Paulus-Info*, 46, 1990, p. 742-745.

¹⁵ For information on the artist see HUYS JANSSEN 2000, chapter IV (p. 85-117), and for an analysis of his cartoons VANDEN BEMDEN 1994, chapter V by Arnout Balis, p. 187-193.



Fig. 4. Antwerp, Church of St Jacob, bay Six: *The Visitation*, attributed now to A. van Diepenbeeck to own design, 1641. © KIK-IRPA, Brussels.

Another argument for returning to the earliest attribution is the similarity in execution of certain details, such as the head of the man behind Zacharias (removed by Capronnier but preserved) and a donor's head, a documented work by Van Diepenbeeck (fig. 2). It is curious to see that all the windows by Van Diepenbeeck have deteriorated to such an extent that only fragments remain, if any at all. Could this have happened accidentally? In his designs Van Diepenbeeck was clearly superior to Jan de Labaer, but as a glass-painter his technique seems somehow less durable, perhaps as a consequence of his high level of productivity in various fields. The restitution to Abraham van Diepenbeeck of one window in St Jacob's is all the more important as it is his only surviving window, no matter how badly restored, next to the few fragments *ex situ* from Antwerp Cathedral.

Nouvelle monumentalité baroque dans le vitrail à Anvers au XVII^e siècle

La communication présentée aborde la question des influences de Pierre-Paul Rubens (1577-1640) sur les vitraux anversois pendant le second quart du XVII^e siècle et un peu au-delà. Trois artistes de Bois-le-Duc ('s-Hertogenbosch, Brabant septentrional, Pays-Bas), qui déménagèrent à Anvers peu avant la conquête de leur ville natale par les Hollandais, jouèrent en cela un rôle primordial.

*Le peintre et peintre-verrier Abraham van Diepenbeeck (1596-1675, à Anvers vers 1622) fut le premier à imiter non seulement le style de Rubens mais également sa technique, dans la mesure où ses projets de vitraux prenaient la forme d'esquisses à l'huile en couleur. Pourtant, son activité comme peintre-verrier ne peut jusqu'à présent être appréciée, ou presque, que par ses projets pour un grand nombre d'églises et de monastères d'Anvers. Le vitrail de la Visitation (1641-1643) de l'église Saint-Jacques de cette ville est attribué ici à Van Diepenbeeck. Ce vitrail montre une adaptation libre de la composition de Rubens, tout en adoptant le style de celui-ci ; bien que très mal restauré, il s'agit donc d'un complément important à l'oeuvre de Van Diepenbeeck dans le domaine du vitrail, qui ne comptait jusqu'à présent que quelques fragments conservés *ex situ* dans la cathédrale d'Anvers.*

Si, avant 1649 déjà, Van Diepenbeeck s'était tourné vers les projets de gravures et de tapisseries, Theodore van Thulden (1606-1669, à Anvers vers 1621/1622-1643/1644) quant à lui peut être considéré comme l'héritier du style rubénien mais, contrairement à Van Diepenbeeck, plus tardivement dans sa carrière et uniquement pour un seul projet de vitraux : les cartons de trois vitraux pour la chapelle Notre-Dame Libératrice de la cathédrale de Bruxelles. Ses projets furent exécutés par Jean de Labaer en 1656-1663 et montrent l'apogée du style baroque dans le vitrail en Belgique. Un seul vitrail de la chapelle Notre-Dame Libératrice, la première à être commandée, fut réalisé par de Labaer (1603-1668, à Anvers à partir de 1625) sur ses propres projets. Ce vitrail, représentant la Visitation (1654), montre une parenté très proche avec l'oeuvre de Rubens, contrairement à l'adaptation plus libre faite précédemment dans le vitrail anversois précité et qui était, jusqu'ici, également attribuée à De Labaer. Celui-ci était sans conteste meilleur peintre-verrier que dessinateur et sa peinture sur verre survécut assez bien aux ravages du temps. Deux autres attributions de vitraux de l'église Saint-Jacques d'Anvers faites au XIX^e siècle à De Labaer nécessiteraient quant à elles de nouvelles recherches.

Die neue „barocke“ Monumentalität in der Glasmalerei des 17. Jahrhunderts in Antwerpen

Dieser Beitrag befasst sich mit dem Einfluss von Peter Paul Rubens (1577-1640) auf die Blüte der Kunst der Glasmalerei in Antwerpen im zweiten Quartal des 17. Jahrhunderts und ein wenig danach. Drei Künstler aus s'Hertogenbosch, die kurz vor der Eroberung Ihrer Heimatstadt durch die Niederländer nach Antwerpen gezogen waren, spielten eine wesentliche Rolle in diesem Prozess. Der Glasmaler und Maler Abraham van Diepenbeeck (1596-1675, ca. 1622 in Antwerpen) war der Erste, der nicht nur den Stil von Rubens, sondern auch dessen Technik nachahmte und zwar derart, dass seine Glasgemälde wie farbige Ölskizzen aussahen. Allerdings kann seine Arbeit als Glasmaler heute nur noch anhand seiner Entwürfe für eine Reihe von Kirchen und Klöstern in Antwerpen eingeschätzt werden. Die neuerdings für ihn reklamierte Heimsuchung von 1641-43 in der Kirche St. Jakob stützt sich auf die spielerische Überarbeitung der Komposition von Rubens, wobei er die Charakteristika seines Stils entsprechend anpasste. Dieses Fenster, ganz gleich wie schlecht es auch restauriert wurde, ist eine wichtige Ergänzung zu Van Diepenbeecks erhaltenen Werken im Bereich der Glasmalerei, die bisher nur aus einigen wenigen abgewanderten Fragmenten aus der Kathedrale von Antwerpen bestanden.

Während Van Diepenbeeck schon vor 1649 seine Aufmerksamkeit auf die Anfertigung von Vorlagen für Druckgrafik und Tapisserien verlagerte, trat Theodoor van Thulden (1606-1669, in Antwerpen ca. 1621/22-1643/44) an dessen Stelle als Erbe des Rubensstils. Er tat es jedoch, anders als Van Diepenbeeck, in einer späteren Phase seiner Karriere und auch nur als Zeichner für ein einmaliges Projekt. Seine Zeichnungen für drei Fenster in der Marienkapelle der Brüsseler Kathedrale wurden von Jan de Labaer in der Zeit von 1653-1663 ausgeführt; die ausgeführten Fenster bilden den Höhepunkt barocker Glasmalerei in Belgien. Lediglich das vierte Fenster der Marienkapelle, das erste, das in Auftrag gegeben wurde, wurde von De Labaer (1603-1668, seit 1625 in Antwerpen) nach dessen eigenem Entwurf ausgeführt. Seine Heimsuchung (1654) zeigt ein engeres Festhalten am selben Original von Rubens als die phantasievollere Bearbeitung im früheren Antwerpener Fenster, welches bis jetzt ebenfalls De Labaer zugeschrieben wurde. Als Glasmaler war er fähiger denn als Entwerfer und seine Technik widerstand dem Zahn der Zeit vergleichsweise gut. Zuschreibungen des 19. Jahrhunderts an ihn betrafen zwei weitere Fenster in St. Jakob Antwerpen, doch diese bedürfen noch weiterer wissenschaftlicher Überprüfung.

Careers of Antwerp and Brussels stained-glass makers in the 17th century. A quantitative view

Similar to most other professional groups in the seventeenth century, stained-glass makers organized themselves in a guild or corporation to develop their careers, and expand their artistic networks. Information on apprentices, masters, and deans who joined was carefully recorded in guild registers. These sources are of vital importance to art historians and were therefore already published in the nineteenth century. In the 1870s, Philippe Rombouts (1811-1898) and Théodore Van Leries (1819-1880) published the *Liggeren* and account books of the Antwerp guild of Saint Luke, which included stained-glass makers¹. Around the same time, Alexandre Pinchart (1823-1884), chief curator of the Belgian Royal Archives, published a transcription of the register of the Brussels guild of painters, goldbeaters and stained-glass makers². However, both publications pose methodological problems. The additions Rombouts and Van Leries made to incomplete names or professions in the original Antwerp records are often incorrect, or even mere guesses. Pinchart only cited the Brussels painters, and ignored the names of goldbeaters and stained-glass makers altogether. By revisiting the seventeenth-century sources and focusing on stained-glass makers, this paper aims to overcome these and similar issues. It presents a quantitative perspective on the career paths of stained-glass makers and their population within the Antwerp and Brussels guilds.

Processing the data

In order to transform the Antwerp and Brussels guild registers into a statistically significant set of data we applied a new strategy for data management and data analysis, using our relational database *Cornelia*³. We started by meticulously processing the 1599 to 1706 register of the Brussels guild of painters, goldbeaters and stained-glass makers, preserved in the National Archives in Brussels⁴. Next, we entered the account books of the Antwerp guild of Saint Luke, spanning the period between 1629 and 1699. The Antwerp books kept in the archive of the Antwerp Academy, list all guild incomes and outcomes including the entry fees paid by new members⁵. Both sources provide serial information on new members and their

* This contribution is partly based on: BROSENS Koenraad, BEERENS Rudy Jos, CARDOSO Bruno, and TRUYEN Fred, 'The Brussels guild of painters, goldbeaters and stained-glass makers, 1599-1706. A prismatic analysis' (forthcoming).

¹ ROMBOUITS Philippe and VAN LERIEUS Théodore, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde, onder zinspreuk 'Wt ionsten versaemt', 's Gravenhage, 1864-1876, II*. This second volume unites records spanning the period 1629-1794.

² PINCHART Alexandre, 'La corporation des peintres de Bruxelles', *Messenger des sciences historiques, ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1879, p. 459-470; PINCHART Alexandre, 'La corporation des peintres de Bruxelles', *Messenger des sciences historiques, ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1878, p. 315-332, 475-490; PINCHART Alexandre, 'La corporation des peintres de Bruxelles', *Messenger des sciences historiques, ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique*, 1877, p. 289-331.

³ For more information on the *Cornelia* database, see: BROSENS Koenraad, ALEN Klara, SLEGTEN Astrid, and TRUYEN Fred, "MapTap and Cornelia. Foundations of a slow digital art history and formal art historical social network research", *Zeitschrift für Kunstgeschichte/ Journal of Art History* 79, 2016, p. 315-330.

⁴ Brussels, Rijksarchief Anderlecht, Gilden en Ambachten, 818.

⁵ Antwerp, Academy Archives, 201; Antwerp, Academy Archives, 202. The second account book of the Antwerp guild of Saint Luke lists records up to 1736.

careers within the organizations. The time-consuming process of data collection, however, was complicated by two interwoven problems.

First, the officials of both guilds – who recorded the entries – changed over time and used inconsistent spelling. This makes it difficult to identify individuals who, for example, first appear in an entry as an apprentice and turn up as a master, teacher and/or dean in a later entry⁶. Second, there is a significant difference in the completeness of entries. The most complete entries specify who is entering the guild as an apprentice or master, the name of his father, the place of birth, the date of registration, and the name of his teacher or former teacher. The less complete entries give nothing beyond the new member’s name and his status. Moreover, not all entries are clear on the occupation of the new member: in those cases it was indicated that someone enrolled as an apprentice or master without specifying whether he was, for example, a stained-glass maker or a painter.

To examine the careers of stained-glass makers in both guilds, we had to solve these problems by identifying unique actors, and linking them to specific events such as the enrolment as an apprentice or a master, and the dates on which these events took place. Subsequently, we generated lists of actors whose careers displayed puzzling gaps to disambiguate people with the same name, and identify identical or similar names as references to a single individual. The modelling of our dataset also allowed us to address the issue of missing details on artists’ occupations. For example, if a master was recorded without a specified occupation, but he was trained by a stained-glass maker or he himself trained a stained-glass maker, the actor in question is most certainly a stained-glass maker.

Careers and patterns

The curated dataset makes it possible to analyse the population of stained-glass makers in Brussels and Antwerp, and compare the career paths of their guild members. Figure 1a shows that the registrations of new apprentice stained-glass makers in both guilds followed a fairly regular cycle throughout the century. Between 1629 and 1699, Antwerp welcomed a total of 197 apprentice stained-glass makers with an average of 2.8 new trainees per year, doubling the 1.5 average of new pupils per year in Brussels, where 160 apprentices registered between 1599 and 1706. Figures 1b and 1c plot the population of stained-glass makers in relation to the overall number of apprentice registrations in the guilds.

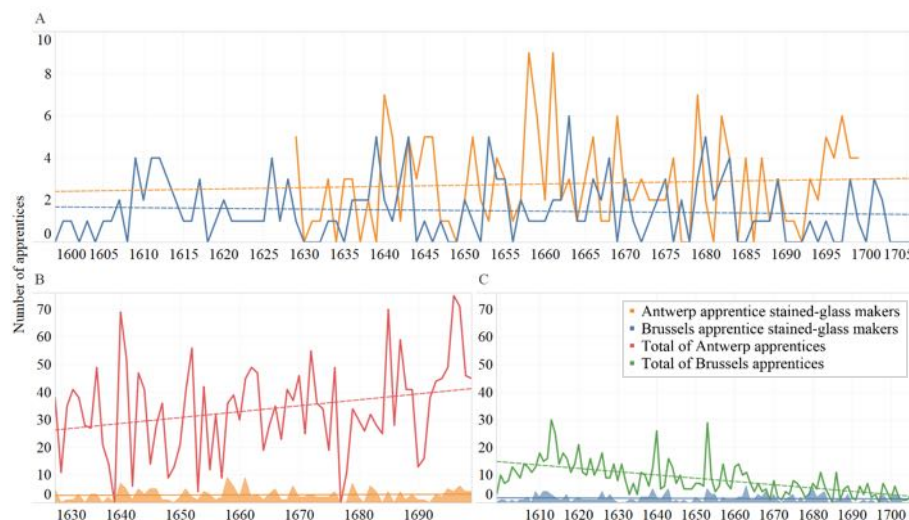


Fig. 1. Entries for apprentice stained-glass makers in Antwerp and Brussels, by year, 1599 – 1706. (A) compares the number of apprentice registrations of stained-glass makers in both guilds. (B) shows the number of apprentice stained-glass makers in relation to the overall entries of apprentices in Antwerp, by year, 1629 – 1699. (C) shows the number of apprentice stained-glass makers in relation to the overall entries of apprentices in Brussels, by year, 1599 – 1706.

⁶ In addition, identification was complicated by the frequent return of the same first and last names as active members in the same period.

It is striking that in both cases a flat trend can be distinguished that is very different from the general – and opposite – trends in the Antwerp and Brussels guilds. Whereas the number of apprentices in Antwerp shows a distinct upwards trend, the number of entries in the Brussels guild decreases. This strongly suggests that while the appeal of other professions in the guild increased or decreased for aspiring artists, the production of stained-glass remained a tempting career choice throughout the century in both cities.

However, registration as a pupil was just the beginning of a career. The ordinances of both guilds laid down the specific requirements apprentices had to meet in order to obtain their master's title⁷. For the most part, the Antwerp and Brussels guilds had the same conditions. Artists had to serve a minimum of four years as an apprentice, and payed a fixed registration fee to the deans. Additionally, prove of citizenship of the respective cities was required for aspiring masters. Artists without citizenship could purchase the status, but if they had learned their craft elsewhere they had to pay an increased fee to the deans, and had to demonstrate that they were worthy of admission to the guild by presenting their work.

In addition, aspiring master stained-glass makers in Antwerp had to present a masterpiece to a comity of former deans. If the apprentice did not pass the judgement, he was obliged to get another year of training before a second attempt was possible⁸. Although the Brussels ordinance did not mention a masterpiece, the register reveals that the stained-glass maker Jan van den Bossche was 'the last master [to acquire this title] without submitting a masterpiece' on 12 May 1672⁹. In the subsequent years, several artists were granted the master's title after having submitted a *proeff*. However, the occurrence of many master entries without mentioning a masterpiece suggests that it never became a necessary condition for acquiring the title in Brussels.

By imposing these barriers (i.e. the minimum apprentice period of four years, the fixed entrance fee, the mandatory citizenship, and the regulated masterpiece), the Antwerp and Brussels guilds, like most early modern guilds, tried to organize the production and ascertain the quality of their goods¹⁰. Consequently, it created a challenging and highly uncertain course for anyone who wanted to pursue a career as a stained-glass maker. Only 27.3% of the registered apprentice stained-glass makers in Brussels obtained a master's title. In Antwerp, the percentage of enrolled pupils who could open their own workshop was even smaller: only 15% became a master. Those who did not manage to become masters did not necessarily give up their careers during or after their apprenticeship. In some cases they may have become employees, thus vanishing from the register but not from the population of active stained-glass makers.

⁷ Brussels, Rijksarchief Anderlecht, Gilden en ambachten 1318; VAN DER STRAELEN Jan Baptiste, *Jaerboek der vermaerde en kunstrijke gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen*, Antwerpen, 1855, p. 87-92.

⁸ VAN DER STRAELEN 1855, p. 89-90. The ordinance states that apprentices had to design their own square or rectangular church window and execute it on a large scale.

⁹ Beside stained-glass makers, goldbeaters too were required to submit a masterpiece. None of the entries regarding master painters refers to the submission of a masterpiece.

¹⁰ On early modern guilds in the Northern and Southern Netherlands and their positive and negative economic effects, see: OGILVIE Sheilagh, "The use and abuse of trust. Social capital and its deployment by early modern guilds", *IDEAS Working Paper Series from RePEc*, 2004, p. 1-45; DE MUNCK Bert, "Skills, trust and changing consumer preferences. The decline of Antwerp's craft guilds from the perspective of the product market, c. 1500-c.1800", *IRSH* 53, 2008, p. 197-233; EPSTEIN Stephan R. and PRAK Maarten, *Guilds, Innovation, and the European Economy, 1400-1800*, Cambridge, 2008; PRAK Maarten, LIS Catharina, LUCASSEN Jan, and SOLY Hugo, *Craft guilds in the early modern Low Countries. Work, power, and representation*, Aldershot, 2006; DE MUNCK Bert, "Gilding golden ages. Perspectives from early modern Antwerp on the guild debate, c. 1450 - c. 1650", *European Review of Economic History* 15, 2011, p. 221-253.

The average time between registration as an apprentice and as a master is another indicator that obtaining a master's title was not an easy task. On average, apprentices in Brussels took 9.9 years to progress, and 10.2 years in Antwerp. While this shows that apprentices in both cities trained substantially longer than the prescribed four years, it is striking that there is so little difference between the two cities. This can be explained by the shared benefits of a longer apprenticeship. On the one hand, it allowed apprentices to refine their skills and acquire more experience before embarking on their own¹¹. On the other hand, it provided teachers with experienced workers who could contribute to the workplace's output in an autonomous way¹².

Nevertheless, a substantial group of stained-glass makers managed to acquire the master's title, as shown in figure 2a. Throughout the century, the number of enrolments followed a stable trend with peaks and troughs in both guilds. In Antwerp, 115 masters joined between 1629 and 1699 with an average of 1.6 masters per year. The Brussels guild enrolled 115 masters between 1599 and 1706 with an average of 1.1 masters per year. Similar to the apprentice fluctuations, the flat trend differs from the general guild patterns. Figure 2b plots the number of master stained-glass makers in relation to the steadily declining aggregate number of new masters in Antwerp. Figure 2c shows a similar observation on a smaller scale in Brussels. This may suggest that stained-glass was less susceptible to the changing market. Another possible explanation is that the guilds might have regulated the number of new masters, wanting a more or less fixed number of stained-glass workshops. Both possibilities, however, require additional (archival) research.

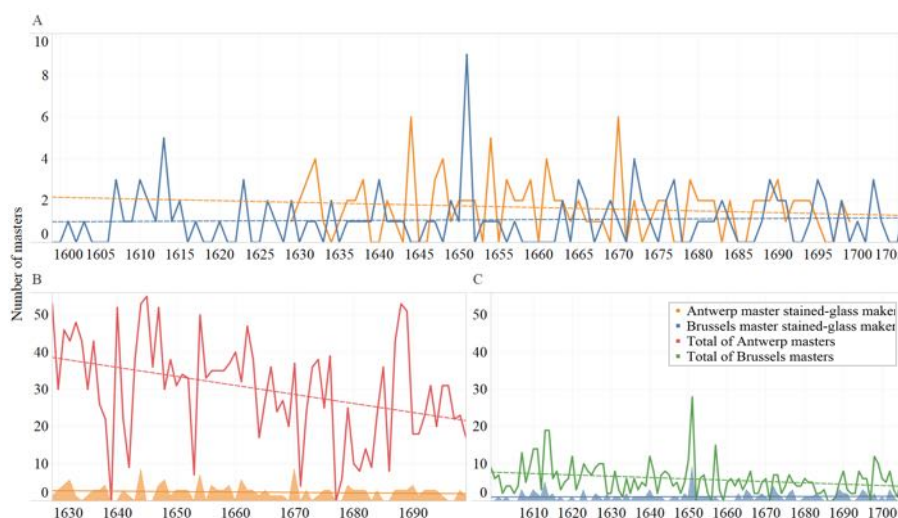


Fig. 2. Entries for master stained-glass makers in Antwerp and Brussels, by year, 1599 – 1706. (A) compares the number of master registrations of stained-glass makers in both guilds. (B) shows the number of master stained-glass makers in relation to the overall entries of masters in Antwerp, by year, 1629 – 1699. (C) shows the number of master stained-glass makers in relation to the overall entries of masters in Brussels, by year, 1599 – 1706.

After obtaining the master's title, almost half of the stained-glass makers decided to train apprentices themselves. Here too, we find little difference between the two cities: out of the masters registered in Brussels 46% took on an apprentice, compared to 48% in Antwerp. In both guilds, masters trained an average of two apprentices in the course of their career. The master's sons and wine masters deviated slightly from the mean. They had an average of 2.5 apprentices during their careers in Brussels, and 1.5 pupils in Antwerp. Notably, there are no Antwerp masters in the registers who trained more than five apprentices during their career. Out of the 53 Brussels masters running their own workshop, five trained six or more boys. Lucas De Kemp topped the list. He registered as a master's son in 1615, and started training his first apprentice five years later. In total he enrolled eight apprentices and successfully, four of them obtained the master's title themselves.

¹¹ PRAK Maarten, "Guilds and the development of the art market during the Dutch Golden Age", *Simiolus* 30, 2003, p. 244; DE MUNCK 2011, p. 231-232.

¹² DE JAGER Ronald, "Meester, leerjongen, leertijd. Een analyse van zeventiende-eeuwse Noord-Nederlandse leerlingcontracten van kunstschilders, goud- en zilversmeden", *Oud Holland* 104, 1990, p. 75-76.

Finally, the registers provide information about the guilds' governing boards. Every year the guilds chose new deans: one in Antwerp and three in Brussels. In both cities, the master painters provided the lion's share of deans. In Antwerp, more than half of the deans (56%) serving between 1629 and 1699 was a painter, while over the same period, no stained-glass maker obtained the position. The aforementioned masterpieces were therefore mainly judged by painters, and not by experienced stained-glass makers. This may indicate that the judging comity primarily based their evaluation of an aspiring master on the compositional and painterly qualities, rather than his technical competence. For a Brussels stained-glass maker, the probability of serving the three-man board was higher. Although a clear majority of the board of deans consisted of master painters, there were only eighteen years throughout the century when no stained-glass maker served as a dean.

In conclusion, the quantitative analysis of the guild registers shows that the career paths of stained-glass makers and their population in Antwerp and Brussels is largely similar. In both guilds the average duration of an apprenticeship, the conditions stipulated by the governing boards for obtaining a master's title, and the average number of pupils entering a stained-glass maker's workshop, reveal only small differences. In addition, the population of stained-glass makers within the guild remained stable, despite the political and economic differences in Antwerp and Brussels. These findings give room for further research on individual stained-glass makers, by providing a quantitative framework and highlighting striking career paths. *Project Cornelia* hopes to offer a starting point with its online search tool containing biographical information based on archival sources.¹³ While we keep entering new data, the Antwerp registrations between 1629 and 1660 and the Brussels registers between 1599 and 1706 are already available online¹⁴.

La carrière des fabricants de verrières au xvii^e siècle à Anvers et à Bruxelles. Un point de vue quantitatif

Cette étude vise à présenter, dans une perspective quantitative, les carrières des fabricants de verrières à Anvers et à Bruxelles au xvii^e siècle, en analysant les registres des guildes concernées grâce à la base de données Cornelia. Outre une analyse de la fluctuation de la population de ces fabricants de verrières, l'étude se concentre sur l'évolution de leur carrière et sur leur rôle à l'intérieur des guildes.

Die berufliche Laufbahn von Glasmalern im Antwerpen und Brüssel des 17. Jahrhunderts. Eine quantitative Betrachtung

Dieser Beitrag bietet einen quantitativen Blick auf den Beruf von Glasmalern des 17. Jahrhunderts in Antwerpen und Brüssel, indem es die Verzeichnisse der Gilden in der Cornelia-Datenbank auswertet. In Ergänzung zur Diskussion über die Bevölkerungsfluktuation richten wir unseren Blick auf den Werdegang und die Stellung der Glasmaler in den Gilden.

¹³ www.projectcornelia.be/actors.

¹⁴ Part of the analysed data on the Antwerp guild registers – in particular data from the registers spanning the period between 1660 and 1699 – are not yet available.

Changements et tradition dans les vitraux catalans du XVII^e siècle

Introduction

L'objectif principal de cette étude vise à offrir un aperçu général du vitrail catalan du XVII^e siècle. Pour y parvenir, les rares sources bibliographiques, des anciens textes, les vitraux conservés et des restes de verres de l'époque ont été analysés.

En Catalogne, il n'y a pas beaucoup d'études sur les peintres sur verre du XVII^e siècle, et celles-ci sont habituellement intégrées dans des articles plus généraux sur la gilde des peintres de Barcelone. C'est pire encore quant aux études des verrières conservées de ce siècle¹. Dans cette situation, il faut donc d'abord retourner aux textes anciens et aux différentes archives et examiner les verrières conservées. Cette étude a déjà débuté avec l'*Inventari dels Vitralls Catalans*, programme qui envisage les verrières baroques et postérieures (jusqu'à 1925/30), et qui a mis en lumière plusieurs vitraux qui n'avaient jamais attiré l'attention des historiens.

Par ailleurs, après l'étude des sources et l'examen des vitraux, la troisième partie de la présente étude concerne les petits morceaux de verres et de plombs qui ont été rassemblés par le CVMA de Catalogne. Provenant de différentes campagnes d'études réalisées pendant plus de trente ans, ces verres et plombs ont été conservés² et ils sont aujourd'hui en cours d'analyse par les spécialistes du Centre de Restauració de Béns Immobles de Catalunya et le groupe d'Anàlisi de material de Patrimoni Cultural del Departament de Física de l'ESAB, UPC. Dirigées par la Dra. Trinitat Pradell, ces analyses serviront à améliorer la connaissance de ce sujet d'étude.

L'ancienne documentation écrite

Beaucoup de transformations se sont produites pendant le XVII^e siècle. Les changements sociaux se sont répercutés dans les organisations professionnelles et, à Barcelone, les peintres (et également les peintres de vitraux) sont passés de la gilde de saint Stéphane, qui comptait aussi d'autres artisans (les fabricants de brides, casques, boucliers, selles, lances, gants en fer...), à une nouvelle organisation indépendante sous le patronage de saint Luc.

Les peintres de Barcelone ont demandé la reconnaissance artistique à peu près à la même époque que les peintres d'autres régions d'Europe. Cette revendication a entraîné des problèmes dans le cadre de l'organisation professionnelle qui a été divisée à nouveau à la fin du siècle ; les peintres de

¹ CAÑELLAS Sílvia, « Les vidrieres de la Catedral de Barcelona entre 1560 i 1679 », *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, Associació Amics de la Seu Vella de Lleida, n° 2, 2000. p. 81-172 ; « Vidrieres postmedievales del Monestir de Santa Maria de Pedralbes @ », *MUMBA Documents*, n° 1, 2011, p. 38-49 et « El vitrall Barroc », *Joies del Barroc*, 2015 ; Enciclopèdia Catalana, p. 161-167 ; CORTÉS Fernando « Reconstruction of two 18th century rose windows in the Cathedral of Girona, Spain », *CVMA News letters*, n° 48, 2001, p. 70-76 ; VELASCO Alberto et CAÑELLAS Sílvia, « El pas per Tàrrrega del vitraller Jaume Carnoval (1608) », *URTX*, n° 31, 2017, p. 165-177.

² Matériaux rassemblés par les membres du Comité pour la Conservation du CVMA de Catalogne, Joan Vila Grau et Antoni Vila i Delclòs.

vitraux se sont séparés des autres peintres et ils ont initié une nouvelle organisation : le « Col·legi del Pintors de vidrieres blanques, pintades i llises » (le « Collège des Peintres de verrières blanches, peintes et lisses »). Les premières réunions de la nouvelle organisation ont eu lieu en 1694 ; mais il n'était pas possible, pour la nouvelle gilde, de supporter le coût d'une nouvelle réglementation, et c'est donc l'ancienne réglementation des peintres qui resta en vigueur jusqu'en 1753-54.

Certaines études récentes réalisées à partir de l'*Arxiu de Protocols de Barcelona* ont montré quelle était la formation professionnelle des peintres de verrières de Barcelone au XVII^e siècle. Les contrats d'apprentissage conservés indiquent que les enfants avaient plus de douze ans au moment où ils commençaient leur apprentissage du métier. D'une durée de quatre ans, l'apprentissage était suivi d'un minimum de deux ans comme ouvrier. Dès qu'ils avaient dix-huit ans, les jeunes pouvaient accéder à l'examen afin de devenir maître, mais la plupart d'entre eux ne passaient pas l'épreuve avant leur majorité civile (vingt-cinq ans) ou un peu plus tôt. Pour cet examen, ils devaient montrer quelles étaient leurs connaissances : ils peignaient sur un morceau de verre des images saintes, ils coupaient les verres en série (à la pige) en démontrant leur expertise avec le diamant. Tout au long de la deuxième moitié du XVII^e siècle, les changements pour cette épreuve se succèdent ; on passe de la peinture sur verre avec des représentations de saints et d'épisodes religieux au milieu du siècle, aux verrières aux formes géométriques et peu colorées qui se sont imposées à la fin du siècle.

Le travail des maîtres a aussi changé et les peintres-verriers s'occupent dès lors aussi de la réalisation et de la vente d'autres objets : miroirs, verres pour les voitures (à cheval), luminaires...

Les vitraux

La tradition s'impose encore et la réalisation des vitraux perdure ; la même technique d'assemblage se poursuit et le système des vitraux sous plombs persiste ; les églises visent à maintenir les anciennes œuvres et à compléter les fenêtres où elles manquent.

Mais le XVII^e siècle est un moment de progrès, de changements et de continuation. En Catalogne, c'est aussi un temps de problèmes politiques, démographiques, et aussi de guerres pendant la seconde moitié du XVII^e siècle, de sièges et bombardements qui détériorent les vitraux... Il y a aussi à l'époque des problèmes d'approvisionnement de certains produits. Après la fermeture définitive du four à verre de la ville de Barcelone (1640), le verre plat doit venir de l'extérieur et l'importation de produits n'est pas possible à cause de la guerre avec les pays fournisseurs. Dans l'église de Santa Caterina de Barcelone, après le siège de 1698 par exemple, les vitraux n'ont pas été réparés parce qu'il n'y avait pas de verre et celui-ci n'a pas pu arriver jusqu'en 1701. C'était à cause de cela que quelques peintres-verriers, comme Francesc Saladriga, se firent importateurs de verre et d'autres matériaux pour mener à bien leur métier. Malheureusement, il n'y a pas beaucoup de vitraux conservés du XVII^e siècle en Catalogne, raison pour laquelle ils ont encore beaucoup plus d'importance pour nous.

Ces vitraux peuvent être classés en différents types.

1. Le petit rondel de saint Cristofol de Santa Maria de Castelló d'Empúries est un exemple du type de peinture sur verre incolore peint à la grisaille et au jaune d'argent et sans plomb s'interposant dans l'image. Cette œuvre peut correspondre au passage entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Un petit exemple de ce type est aussi conservé à l'église d'Escunhau (fig. 1).

2.- Des verrières de Sant Feliu de Girona, de Santa Maria de Pedralbes de Barcelone, de l'église du monastère de Santes Creus, d'Escunhau ou de Santa Maria de Cap d'Aran (Tredós) sont composées de structures géométriques régulières et répétitives qui occupent toute la surface du vitrail et qui sont peu colorées. Ces verrières à bordures correspondent aux découpages « à la pige » qui étaient demandés lors des épreuves de maîtrise. Certaines ont encore en leur centre un petit symbole, un anagramme ou des armoiries entourées de formes géométriques, comme les verrières à losanges (verrières mixtes) de la Chapelle de la Conception de la cathédrale de Tarragone, qui furent réalisées en 1674-82 par Francesc Saladriga. A ce même type appartient le vitrail, très détérioré, de la façade de l'église des Dominicains de Cervera (fig. 2).



Fig. 1. Escunhau, Église de Sant Pere, baie HI : vitrail de saint Roch et l'ange, s. XVI-XVII. © Antoni Vila i Delclòs. Institut d'Estudis Catalans / Generalitat de Catalunya.

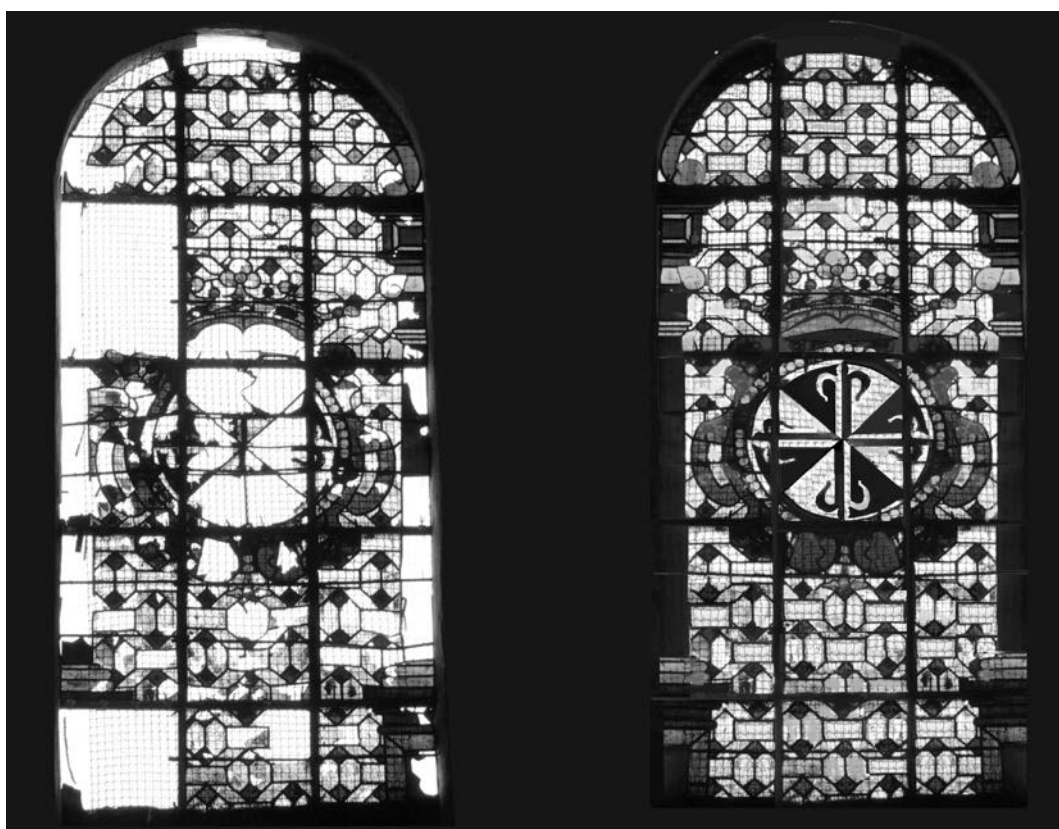


Fig. 2. Cervera, Église des Dominicains, baie EII (façade) : vitrail géométrique avec les armes des Dominicains. Restes et reconstruction digitale. © Antoni Vila i Delclòs. Institut d'Estudis Catalans / Generalitat de Catalunya.

3.- Finalement, il y a aussi des vitraux avec des figures de saints et des scènes bibliques ou hagiographiques, comme celui de la Dernière Cène de Santa Maria del Mar (Barcelone), réalisé en 1667 par le maître Isidre Julià (fig. 3). Un autre vitrail de la même église, représentant une fontaine, date de 1648. Les vitraux de l'église de Santa Maria de Palautordera avec saint Pierre (fig. 4), saint Jean et la Vierge en sont aussi des bons exemples.

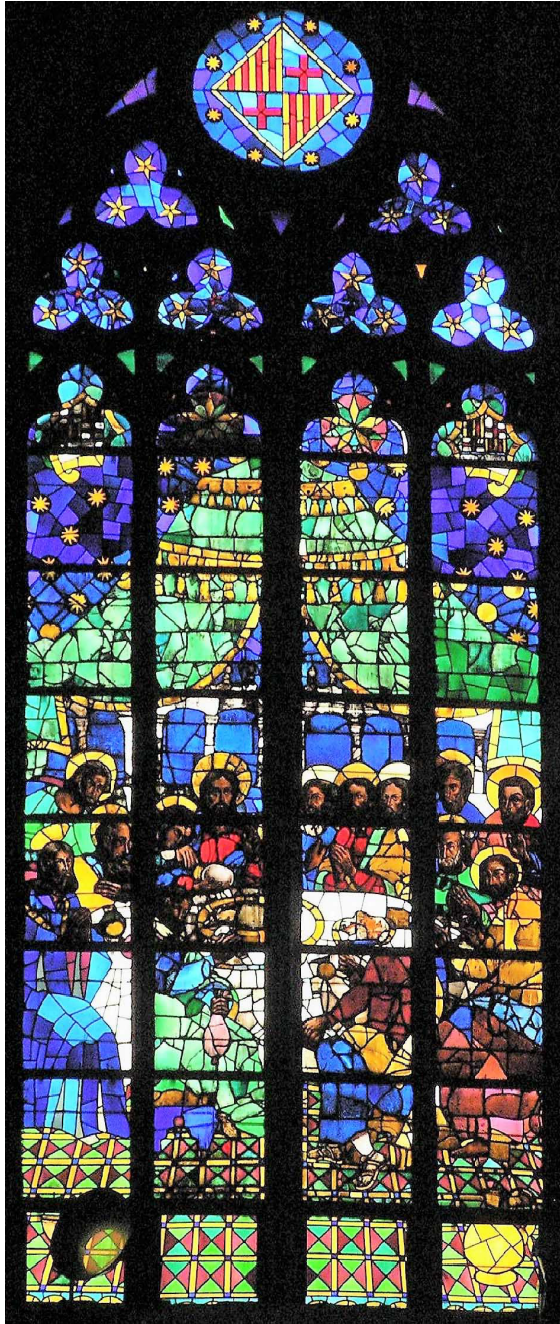


Fig. 3. Barcelone, Église de Santa Maria del Mar, baie N108 : vitrail de la Dernière Cène, Isidre Julià, 1667. © Antoni Vila i Delclòs. Institut d'Estudis Catalans / Generalitat de Catalunya.

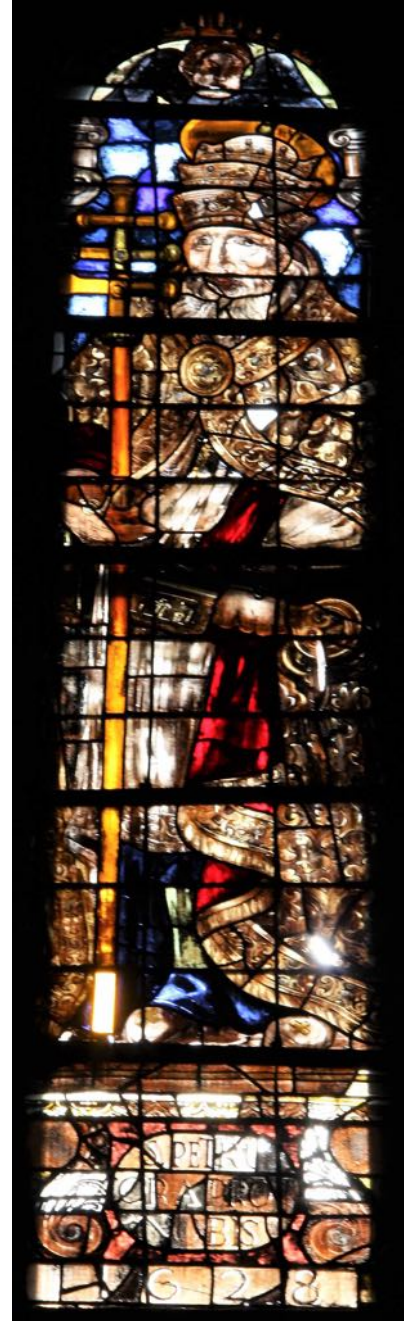


Fig. 4. Santa Maria de Palautordera, Église de Santa Maria, baie SIII : vitrail de saint Pierre, 1628. © Antoni Vila i Delclòs. Institut d'Estudis Catalans / Generalitat de Catalunya.

Des restes d'œuvres subsistent encore à Puigcerdà et dans la rose de Sant Joan de Valls, où une petite partie des images date du XVII^e siècle. Des réparations réalisées à l'église de Santa Maria de Cervera ont laissé subsister quelques parties du XVII^e siècle et il y a aussi certains exemples et fragments à la cathédrale de Tarragone.

En général, les vitraux historiés du XVII^e siècle sont assez similaires à ceux des siècles précédents mais il y a aussi des changements stylistiques : ils ont perdu les couronnements architecturaux, la composition occupe à présent toute la largeur de la baie et les représentations iconographiques ne sont pas limitées par les meneaux. Le dessin du plomb est encore bien présent ; il encadre d'un trait noir les figures et autres éléments représentés. La structure des époques précédentes persiste, mais dans la peinture sur verre baroque les représentations cherchent à se développer sans la limitation des lignes de contour et des plombs dérangeants. La conception traditionnelle du vitrail change ainsi : le verre et la peinture sont les véritables protagonistes de la composition et les plombs ne sont plus que des supports gênant mais pourtant nécessaire ; c'est la voie ouverte vers la verrière tableau.

Les figures ont des mouvements progressivement plus théâtraux, quasi caricaturaux. Elles gagnent en taille, ce qui signifie qu'elles peuvent être bien aperçues de loin. Les vêtements sont plus emphatiques. L'arrière-plan a également changé : il y a souvent des découpages géométriques incolores ou d'une coloration très douce, qui ont pour objectif de permettre plus de lumière à l'intérieur de l'église. Les formes gothiques (quelquefois capricieuses) sont transformées en rectangles, losanges, hexagones..., formes géométriques destinées à attirer l'attention sur l'image principale. Les vitraux entrent aussi peu à peu dans le Baroque par une thématique plus proche des idées de l'Église de la Contre-Réforme. Mais le meilleur vitrail baroque et le plus spectaculaire de Catalogne est celui de la cathédrale de Gérone ; il s'agit de la grande rose de Sant Miquel, qui fut réalisée par Francesc Saladriga, déjà dans les premières années du XVIII^e siècle.

Petits fragments de verre et de plomb, étude préliminaire

Protégés par des dépôts de poussière, des morceaux de verre ont été retrouvés sur les rebords des fenêtres ou derrière un autel au pied d'un vitrail. Ce "dense tapis de poussière" a empêché les verres de tomber dans le vide. Provenant de plusieurs points de Catalogne, les fragments de verre et de plomb ont été inventoriés et ils sont en train d'être analysés dans le cadre d'une étude nationale plus large sous la direction du CVMA de la Catalogne.

De nouvelles méthodes de fabrication des verres plats s'ajoutent aux systèmes antérieurs et le découpage est également différent ; la coupe en diamant est déjà adoptée et le système de coupe à la pige s'impose pour les fonds et les bordures.

Le changement de goût et la diminution de l'épaisseur du verre ont adouci la coloration de ceux-ci ; l'intensité des tonalités du vitrail gothique et de la Renaissance a évolué vers une coloration plus douce. Les changements dans la composition chimique du verre ont conduit à de nouveaux tons, mais la même composition de verre peut aussi donner une autre tonalité par la différence d'épaisseur. Toujours plus épais (jusqu'à 3-4 mm) et quelquefois presque opaques, les verres gothiques sont plus riches en coloration que ceux du XVII^e siècle parce que ces derniers – y compris les verres plaqués – sont plus fins (jusqu'à un millimètre) et réguliers. Avec une surface plus grande et moins épaisse, ils sont plus fragiles et ils ont plus de risque de casse. Tout cela affecte la couleur générale du vitrail.

Bien entendu, si les verres sont plus fins, les plombs sont plus étroits. Mais surtout, avec le passage de la réalisation manuelle à l'utilisation de techniques nouvelles apparues avec l'industrie naissante,

les plombs ont perdu leur robustesse ; ils sont passés des baguettes de dimensions variables réalisées avec des procédés artisanaux comme celui utilisant le guillaume (plombs au rabot, comme à Santes Creus par exemple), à des plombs de dimensions régulières, d'ailes plus minces mais plus larges, lesquelles passent d'environ 4 mm jusqu'à 7 mm. L'âme a des stries dues au tire-plomb qui atteste de la mécanisation de la fabrication.

Conclusion

Siècle de permanences et de changements, le XVII^e siècle a connu des transformations sociales, idéologiques et religieuses et des problèmes politiques qui sont allés de pair avec des changements esthétiques, techniques et iconographiques. Le vitrail se fait, naturellement, écho de ces changements ; s'il maintient son versant plus traditionnel, il s'adapte aussi aux temps nouveaux et à la nouvelle manière d'agir.

Le travail a changé. Les ateliers, les épreuves d'accès pour devenir maître et aussi la conception du vitrail ont connu d'importantes modifications. Les verres sont plus réguliers et plus fins et leurs surfaces augmentent, de nouveaux systèmes de découpe des verres et les découpages géométriques se sont multipliés, les images sont plus grandes et plus théâtrales, les grisailles ont plus de force. Avec les changements de la conception de la lumière et la recherche d'un éclairage naturel, le fond derrière les images a diminué d'intensité.

En somme, peu à peu, les changements débouchent sur une nouvelle idée du vitrail où l'ancien langage technique du vitrail disparaît pour laisser la place à la peinture.

Changes and tradition in 17th-century stained-glass windows in Catalonia

The purpose of this work is to study the changes and permanencies of stained-glass window throughout the 17th century in Catalonia. This subject will be examined from different angles.

Ancient documentation mentions social changes which spilled over into professional organisations. In Barcelona, painters moved from the Guild of Saint Stephen, to which other artisans belonged, to a new independent organisation under the patronage of Saint Luke. At the end of the century, stained-glass window painters left this organisation and the other painters, to set up a new one. Criteria to access the profession of glass painter also changed at the same time as the work of the masters, who were now also making and selling other objects: mirrors, windows for horse-drawn carriages, lights, etc. Unfortunately, only few 17th-century stained-glass windows have been conserved in Catalonia, which is why they hold even greater importance for us: they will be examined to look at the aesthetic changes and the permanencies, with figuration and geometry being entwined in this. Lastly, we will look at flat glass and leadwork from different places in Catalonia. We will also study the permanencies and the evolutions of glass-making techniques: the same composition work, but with other types of glass and with the introduction of some new cutting and assembly systems.

Veränderungen und Traditionen der katalanischen Glasmalerei im XVII Jahrhundert

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist das Studium der Veränderungen und der Kontinuitäten auf dem Gebiet der Glasmalerei während des gesamten 17. Jahrhunderts in Katalonien. Dieses Thema soll aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden.

Alte Quellen berichten von sozialen Veränderungen, die sich in der Organisation der verschiedenen Berufsgruppen niedergeschlagen haben und davon, wie in Barcelona die Maler von der Gilde St. Stephan, in der auch andere Künstler vertreten waren, in eine neue unabhängige Organisation unter dem Schutz des Heiligen Lukas wechselten. Am Ende des Jahrhunderts wiederum verließen die Glasmaler diese Organisation und die anderen Maler, um eine neue Organisation zu gründen. Die Zugangskriterien für den Beruf des Glasers haben sich zur gleichen Zeit verändert, wie die Arbeit der Meister und derer, die in dieser Zeit mit der Fertigung und dem Verkauf von anderen Objekten wie Spiegeln, Fenstern für Pferdekutschen und Laternen zu tun hatten. Leider sind in Katalonien nicht viele Glasmalereien aus dem 17. Jahrhundert erhalten. Aus diesem Grund sind diese von umso größerer Bedeutung für uns: An ihnen sollen die ästhetischen Veränderungen und das Fortwirken von Traditionen untersucht werden; figurative und geometrische Bildelemente verbinden sich damals miteinander. Zuletzt werden wir noch Scheiben und Bleie betrachten, die von unterschiedlichen Standorten in Katalonien stammen. Wir werden außerdem den Fortbestand und die Entwicklung handwerklicher Techniken bei den Verglasungen untersuchen; die gleiche Arbeit des Zusammenfügens, aber mit anderen Gläsern und mit der Einführung neuer Schneide- und Montagetechniken.

Gaspar Roomer et Jan Vandeneiden, marchands-collectionneurs anversois et amateurs de peintures sous verre à Naples au xvii^e siècle et les monogrammistes VBL et WBL

Durant l'Âge d'Or des Pays-Bas méridionaux, les marchands fortunés, enrichis par le commerce, jouèrent un rôle important dans le développement d'une production artistique diversifiée. Ils achetaient des œuvres d'art pour orner leurs intérieurs, faire étalage de leur réussite et ils exerçaient un mécénat. La ville d'Anvers était devenue un lieu de rencontre de l'élite commerçante, politique, culturelle et artistique internationale. D'importants cabinets d'art virent le jour, renforçant la réputation et la notoriété de leurs propriétaires et représentant une valeur financière considérable¹. Pourtant, la collection d'œuvres d'art la plus exceptionnelle en mains anversoises ne se trouvait pas dans cette ville mais à Naples. Elle appartenait au riche marchand Gaspar Roomer qui s'y établit en 1616. Né à la fin du xvi^e siècle à Anvers d'une famille aisée, il s'enrichit en tant qu'armateur. Propriétaire de navires, il exportait et importait toutes sortes de marchandises (soie, blé, coton, poivre et produits de luxe comme les diamants et l'ivoire). Il prêtait de l'argent au roi d'Espagne et aux vice-rois qui gouvernaient la ville parthénopéenne et approvisionnait l'armée royale en vaisseaux². Ses affaires fructifièrent singulièrement lorsqu'il s'associa en 1636 à un compatriote anversois, Jan Vandeneiden³, qui s'était installé à Naples vers 1611-1612 et menait également des activités dans le commerce maritime.

En tant que collectionneur d'œuvres d'art, Roomer eut un large impact sur le marché de l'art à Naples en fournissant un point d'appui à l'élite anversoise. Médiateur entre les circuits d'arts locaux et internationaux, il recevait des œuvres d'artistes flamands par des intermédiaires, tel que le peintre marchand Cornelis De Wael, et envoyait des tableaux napolitains aux Pays-Bas. Il soutint par ce biais les carrières d'artistes émergents, comme celle de Luca Giordano, et introduisit des courants nouveaux en jouant, par exemple, un rôle essentiel dans la diffusion du paysage nordique⁴. Des documents relatent que des peintres napolitains purent étudier dans son salon le « Festin d'Hérode », réalisé par Peter Paul Rubens autour de 1635, qu'il acquit cinq ans plus tard. La présence de ce tableau dans sa collection pourrait fort bien s'expliquer par le fait que son frère, Lodewijk Roomer, était un ami de Rubens et entretenait à Anvers l'un des salons les plus en vogue où le monde culturel et artistique se côtoyait.

¹ TIMMERMANS Bert, « Networkers and Mediators in the 17th-century Antwerp Art World: the Impact of Collectors-Connoisseurs on Artistic Processes of Transmission and Selection », in RITTERSMA R. C. (dir.), *Luxury in the Low Countries: Miscellaneous reflections on Netherlandish Material Culture, 1500 to the present*, Bruxelles, 2010, p. 114.

² HASKELL Francis, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1980 [1991 pour la traduction française], p. 377-384.

³ Comme le souligne l'historien napolitain Renato Ruotolo, la graphie de son nom varie dans les documents de l'époque où apparaît tantôt Vanden Eyden tantôt van den Eyden. RUOTOLO Renato, « Jan Vandeneiden, mercante fiammingo a Napoli », in DENUNZIO A. E., DI MAURO L., MUTO G., SCHÜTZE S. et ZEZZA A. (dir.), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Naples, 2013, p. 440, note 2.

⁴ LABROT Gérard, *Peinture et société à Naples : XVI-XVIII^e siècle, commandes, collections, marchés*, Seyssel, 2010, p. 253.

A la mort de Gaspar Roomer survenue en 1674, sa collection comptait environ onze cents tableaux qui furent vite dispersés. Il légua ses biens à différentes institutions ecclésiastiques (sa fille unique était entrée au couvent des Carmélites) ou à des amis, parmi lesquels Ferdinand Vandeneiden, le fils de son associé, décédé trois ans plus tôt, qui hérita de quatre-vingt-dix tableaux. Le reste fut vendu. L'inventaire dressé à sa mort est très sommaire. Les tableaux énumérés comportent très peu de noms de peintres et de rares descriptions, de sorte qu'il est malheureusement inutilisable pour reconstituer sa collection. Le document n'est guère plus précis concernant l'ameublement de son habitation. Les pièces étaient décorées d'objets de provenances les plus variées : des tapisseries des Flandres et de Florence, des brocarts vénitiens, différents meubles de style génois, milanais, napolitain et flamand. Un vitrail ornait la fenêtre d'un salon. Deux coffres chinois, un écritoire doré « travaillé à l'indienne » et un autre « à la chinoise » témoignent de son goût pour l'exotique⁵.

L'activité de Jan Vandeneiden en tant que marchand-collectionneur et mécène ne fut pas moindre. Grâce au rapport fécond avec Roomer, il bâtit une immense fortune qui lui permit de constituer une collection d'œuvres d'art de qualité. Il put bénéficier du réseau professionnel de son frère Ferdinand, inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en tant que marchand d'art de 1621 à 1627 et devenu le beau-frère des peintres Jan Brueghel et Jan De Wael et l'oncle par alliance de Cornelis De Wael et de Jan II Brueghel⁶. Bien qu'elle ne pût concurrencer celle de son associé en taille, sa galerie était composée de tableaux d'artistes de renom ou dont la réputation était en train de grandir à Naples et à l'étranger.

Le seul document qui permette de se faire une idée du patrimoine artistique ayant appartenu à Jan Vandeneiden est l'inventaire des biens de son fils qu'il avait appelé Ferdinand, comme son frère, et qui ne lui survécut que trois ans. Il fut rédigé par Luca Giordano en 1688 seulement, car les héritières, les trois filles de Ferdinand, n'avaient pas encore atteint l'âge de la majorité l'année de son décès. L'inventaire énumère environ quatre cents tableaux⁷ ainsi que de nombreuses peintures sous verre et des armoires de cabinet dont plusieurs étaient ornées de plaquettes de verre peintes. Ce type de décoration était en vogue à Naples à cette époque par rapport aux décors traditionnels réalisés en bois précieux, ivoire, pierres dures ou écailles de tortue. Il est étrange qu'aucune peinture sous verre ou qu'aucune armoire de cabinet décorée avec des plaquettes de verre peintes ne soit mentionnée dans l'inventaire de Gaspar Roomer sachant qu'il était amateur de nouveautés. Cette absence peut s'expliquer par la difficulté, pour un œil inexpérimenté, de distinguer une peinture sous verre d'une toile protégée par un verre. Au vu du nombre élevé de tableaux recensés dont il est écrit qu'ils étaient encadrés sous verre, il est vraisemblable que des peintures sous verre devaient faire partie de l'ornementation des murs de ses palais.

A la lecture de l'inventaire des biens de Vandeneiden, mon attention s'est portée sur la description d'une armoire de cabinet agrémentée de « cristalli pittati con figure di d'aucellame ». Ces « figures d'oiseaux » peintes sur les plaquettes de verre pourraient fort bien correspondre à un type de motif récurrent dans la production de deux peintres sous verre connus sous le monogramme VBL et WBL et dont le modèle est sans doute à chercher dans l'entourage d'artistes d'origine nordique de la fin du XVI^e siècle. Il s'agit d'oiseaux entremêlés à des ornements végétaux, parfois à des guirlandes, sur un fond doré.

⁵ RUOTOLO Renato, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneiden*, Naples, 1982, p. 7.

⁶ RUOTOLO 2013, p. 440, note 2.

⁷ Les nonante toiles que Ferdinand hérita de Gaspar Roomer font partie de ce lot.

Ce décor peut soit couvrir la plaquette de verre en entier, comme c'est souvent le cas dans les réalisations du monogrammiste WBL (fig. 1), soit entourer des médaillons dans lesquels sont insérés des personnages ou des paysages, à la manière du monogrammiste VBL (fig. 2).



Fig. 1. Vitromusée Romont, plaquette de verre peinte représentant quatre oiseaux entremêlés à des ornements végétaux, attribuée au monogrammiste WBL, vers 1625-1630.
© Vitrocentre Romont, Yves Eigenmann.



Fig. 2. Vitromusée Romont, plaquette de verre peinte représentant une tête de Sibylle dans un médaillon, attribuée au monogrammiste VBL, vers 1625-1630. © Vitrocentre Romont, Yves Eigenmann.

La technique employée est celle de l'*Amelierung*, un procédé attesté à Nuremberg dès 1530 et utilisé dans l'ancienne Confédération helvétique à partir de la fin du XVI^e siècle. Les motifs sont gravés sur une feuille métallique d'or, parfois d'argent, qui a été au préalable collée sur une plaque de verre. Les ajours sont ensuite couverts d'un glacié translucide coloré. Une seconde feuille de métal, lisse ou froissée, est finalement ajoutée pour conférer un rendu plus brillant aux couleurs.



Fig. 3. Vitromusée Romont, armoire de cabinet de facture napolitaine décorée avec des plaquettes de verre peintes, attribuées au monogrammiste WBL et atelier, vers 1625-1630. © Vitrocentre Romont, Yves Eigenmann.

L'armoire en question, mesurant « 4 palmi », soit environ un mètre selon l'unité utilisée jadis à Naples, pourrait ressembler à un cabinet provenant de la collection Ruth & Frieder Ryser, conservé aujourd'hui au Vitromusée Romont (fig. 3). Elle pourrait aussi s'apparenter à un cabinet acquis par le musée de Capodimonte de Naples en 1998 dont les plaquettes peuvent être attribués au monogrammiste WBL. Les deux meubles sont composés de plusieurs tiroirs et d'un panneau central qui dissimule à l'intérieur des tiroirs plus petits. Ces cabinets sont représentatifs, de par leur forme et leur décoration, d'un travail d'ébénisterie qu'on réalisait à Naples durant la première moitié du XVII^e siècle et qui était très prisé dans les riches demeures.

De l'art du vitrail à l'art de la peinture sous verre

Peindre sur la surface lisse et imperméable du verre demande beaucoup de savoir-faire de la part de l'artiste. De plus, les retouches sont presque impossibles car les couches de peinture doivent être appliquées dans l'ordre inverse de la façon traditionnelle de peindre, l'image étant regardée à travers le support transparent. Il n'est pas étonnant que le monogrammiste VBL ait d'abord reçu une formation de peintre-verrier comme l'attestent trois vitraux armoriés qu'il exécuta pour des commanditaires fribourgeois en 1625, peu avant de quitter l'ancienne Confédération pour Naples⁸. Il dut apprendre l'*Amelierung* dans l'entourage du zurichois Hans Jakob Sprüngli (vers 1559–1637), lui-même peintre-verrier et peintre sous verre. On ignore si le monogrammiste WBL réalisait des vitraux. Toujours est-il qu'il dut suivre VBL dans son périple et se spécialiser dans la même technique. Eu égard à la similitude de leurs monogrammes (le V et le W correspondent aux initiales de leurs prénoms et les lettres BL à celles de leur nom de famille), il est certain qu'ils avaient des liens de parenté⁹. Mais quelles ont été les motivations qui les poussèrent à migrer vers l'Italie ? La raison principale devait sans doute être d'ordre économique. Il était en effet devenu toujours plus difficile dès le début du XVII^e siècle de gagner sa vie en tant que peintre-verrier dans de nombreuses villes de l'ancienne Confédération en raison d'une forte concurrence et d'une baisse des prix des vitraux¹⁰.

⁸ BERGAMANN Uta, *Die Freiburger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts / Le vitrail fribourgeois du XVI^e au XVIII^e siècle* (Corpus Vitrearum Suisse, époque moderne, vol. 6), Berne, 2014, p. 413–415.

⁹ RYSER Frieder et SALMEN Brigitte, *Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Murnau am Staffelsee, 1997, p. 25-27.

¹⁰ JOLIDON Yves, « 'Mehr Licht' ! Beziehungen zwischen Hinterglasmalerei und Glasmalerei », *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 50/4, 1999, p. 48. Hans Jakob Sprüngli se vit aussi contraint de diversifier sa production artistique pour rester compétitif en visant également une clientèle étrangère.

Les monogrammistes VBL et WBL trouvèrent dans la ville de Naples un marché de niche qui offrait à l'évidence des opportunités pécuniaires intéressantes. Sachant que le verre est un support fragile on peut estimer, au vu du grand nombre de peintures sous verre recensées, que cette production devait être florissante. Plus de cent cinquante œuvres monogrammées ou attribuables aux deux artistes nous sont en effet parvenues. L'existence d'un ensemble de plaquettes dont le modèle iconographique est identique mais la qualité d'exécution différente conduit à supposer que plusieurs personnes se partageaient le travail au sein d'un même atelier. Les sujets représentés étaient adaptés aux goûts d'une clientèle italophile et hispanophile. La peinture sous verre portant l'inscription « LIMBVRCH », monogrammée VBL, conservée au Vitromusée Romont, évoque par exemple la capitulation des Néerlandais face aux Espagnols lors de la prise de la forteresse de Limbourg par Philippe II d'Espagne en 1568. Un autre tableau du même artiste, « La bataille de Clavijo », conservé au Musée d'arts appliqués de Cologne commémore la victoire de l'armée chrétienne du roi des Asturies sur les Maures dans le contexte de la *Reconquista* espagnole.

VBL était à l'apogée de sa carrière lorsqu'il exécuta, vers 1645-1650, *L'adoration des bergers* (fig. 4), appartenant actuellement à une collection privée. Son choix d'utiliser comme modèle une gravure réalisée d'après un tableau de Peter Paul Rubens n'est pas anodin¹¹.



Fig. 4. Collection privée, *L'adoration des bergers*, monogrammiste VBL, vers 1645-1650. © Collection privée.

¹¹ Aujourd'hui conservée au Musée des Beaux-Arts de Rouen, « *L'adoration des bergers* » fut commandée à Rubens par les Capucins d'Aix-la Chapelle vers 1615-1620.

Mises en circulation principalement par l'intermédiaire de Gaspar Roomer, les toiles du peintre flamand étaient appréciées comme en témoigne leur présence dans les collections de l'époque¹². Le monogrammiste chercha sans doute à tirer parti du succès que ces peintures rencontraient dans le milieu napolitain pour susciter l'intérêt d'acquéreurs potentiels. Son choix d'utiliser une plaque de verre aux dimensions supérieures (56 x 80 cm) à celles fabriquées d'ordinaire n'est pas insignifiant non plus. Tout se passe comme si le peintre sous verre entendait se mesurer aux peintres sur toile en adoptant un support de taille équivalente. Le tableau est particulièrement impressionnant par une finesse d'exécution et un souci du détail qui démontre une parfaite maîtrise de la technique de la peinture sous verre et de l'*Amelierung*. Bien qu'il reproduise la gravure de Rubens de manière fidèle, VBL insère la scène dans un décor architectural d'inspiration fantaisiste. En arrière-plan, du côté gauche du tableau, s'étend une plaine dominée par un petit bourg, l'ensemble peint dans des tonalités vert brun¹³. Un ange, entouré d'une lumière blanche et jaune, apparaît dans le ciel pour annoncer la naissance du Christ à un groupe de bergers dont les silhouettes se fondent dans le paysage. Au premier plan à droite, un homme observe la scène dans la pénombre depuis l'ouverture d'un mur. Son visage et son buste seulement sont visibles. On est tenté de voir dans cette figure énigmatique un autoportrait de VBL qui pose son regard sur sa réalisation. L'origine et l'identité des monogrammistes VBL et WBL sont encore inconnues. Une recherche dans les archives napolitaines et suisses est en cours. La découverte d'une première série de documents apporte des renseignements qui permettront de cerner qui étaient ces deux artistes talentueux et de fournir des indications sur le milieu artistique dans lequel ils évoluaient.

Gaspar Roomer and Jan Vandeneyden, Merchants from Antwerp, art connoisseurs, collectors of reverse glass painting in Naples in the 17th century, and the monogrammists VBL and WBL

Exercising the profession of glass painter and being able to make a living from it became increasingly difficult in the old Confederation from the early 17th century. Fierce competition and a reduction in the price of emblazoned stained glass – a Swiss product par excellence – led many glass painters to turn to other sources of income and towards a different clientele. Some specialised in the art of reverse glass painting, such as the monogrammists VBL and WBL. Around 1625, VBL left Switzerland to settle in Naples, a cosmopolitan city under domination of the Spanish kingdom, where he found a favourable socio-economic configuration allowing him to join a profitable niche market. The monogrammist WBL, a member of his family, followed him to this city for the same reasons. Both artists painted small paintings, but also glass panels to decorate cabinets. These works were popular among an emerging bourgeoisie interested in art and this type of furniture. Two trader-collectors from Antwerp, Gaspar Roomer and Jan Vandeneyden, whose presence is attested in Naples from the first quarter of the 17th century until their death, owned several of these. Through their activity as collectors and patrons, they dominated the art market of this time and played a predominant role in the evolution of Neapolitan painting.

¹² LABROT 2010, p. 253.

¹³ Ce type de paysage avec des maisons en pierre et des personnages exécutés dans les mêmes tonalités se retrouve dans d'autres tableaux de VBL.

Gaspar Roomer und Jan Vandeneiden, Kunsthändler und Sammler aus Antwerpen und Liebhaber der Hinterglasmalerei in Neapel im 17. Jahrhundert, und die Monogrammisten VBL und WBL

Von der Arbeit als Glasmaler leben zu können, wurde in der alten Eidgenossenschaft ab Anfang des 17. Jahrhunderts zunehmend schwieriger. Eine starke Konkurrenz sowie ein Preisverfall bei den Wappenscheiben – eine Schweizer Produktion *par excellence* – führte dazu, dass sich zahlreiche Glasmaler stattdessen um andere Einkommensquellen und um eine andere Klientel bemühten. Einige davon spezialisierten sich in der Kunst der Hinterglasmalerei, wie beispielsweise die Monogrammisten VBL und WBL. Um 1625 verließ VBL die Schweiz um nach Neapel zu gehen, einer kosmopolitischen Stadt unter spanischer Herrschaft, wo er eine vorteilhafte sozio-ökonomische Konstellation vorfand, die es ihm erlaubte, sich in einer rentablen Marktnische einzurichten. Der Monogrammist WBL, ein Mitglied seiner Familie, ist ihm aus den gleichen Gründen in diese Stadt gefolgt. Die beiden Künstler malten kleinformatige Tafeln, aber auch kleine Glasplaketten, die zur Zierde von Kabinettschränken bestimmt waren. Ihre Werke fanden Gefallen beim aufstrebenden Bürgertum, das an Kunst und dieser Art von Möbeln interessiert war. Zwei Kunsthändler und Sammler aus Antwerpen, Gaspar Roomer und Jan Vandeneiden, deren Anwesenheit in Neapel seit dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts bis zu ihrem Tod bezeugt ist, besaßen mehrere davon in ihrem Palais. Durch ihre Aktivitäten als Sammler und Mäzene dominierten sie den Kunstmarkt dieser Epoche und spielten eine vorherrschende Rolle bei der Entwicklung der neapolitanischen Malerei.

The Seventeenth-Century Stained Glass of the Crypt of Saint Andrew in Amalfi, Italy

A royal project to transform, in the Neapolitan Baroque style, the medieval crypts in the cathedrals of St. Andrew in Amalfi and St. Matthew in Salerno was entrusted to the architect Domenico Fontana (fig. 1). Underway by 1599, the commission was carried out after Fontana's death in 1607 by his son Giulio Cesare, who oversaw the production of stained-glass windows for the crypts between 1610 and 1612. Two windows—rare survivals from an unstudied period of stained glass in Italy—are preserved in the crypt of Amalfi's cathedral (figs. 2, 3). What follows are preliminary observations from an on-going study¹.

Amalfi's windows have not been the subject of specialized analysis. Both are installed with the painted side (*recto*) to the exterior, reversing the heraldic achievement; the arms borne by the kings of Spain Philip II and Philip III. The condition of the glass, compromised on the *recto* by exposure to the elements and on the *verso*



Fig. 1. Amalfi, Cathedral of St. Andrew, crypt, 1599-1612. © Burnam.

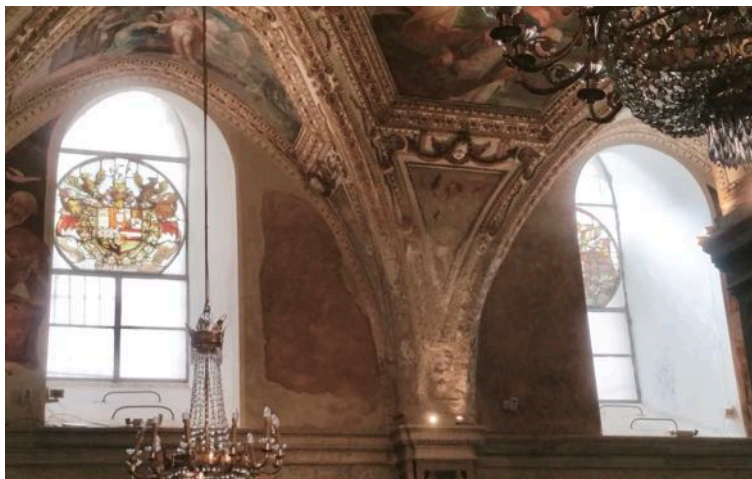


Fig. 2. Amalfi, Cathedral of St. Andrew, crypt, stained-glass windows by a Flemish glazier referred to as *Gioanne Smiler*, 1610-1612. © Burnam.

Fig. 3. Amalfi, Cathedral of St. Andrew, crypt, stained-glass window with the arms of kings Philip II and Philip III, by a Flemish glazier referred to as *Gioanne Smiler*, 1610-1612. Photo author.



¹ Sincere thanks to Caterina Pirina, Piera Bassi, Valeria Bertuzzi, Americo Corallini, and Clorinda Anastasio (Corpus Vitrearum / ICOMOS Italia-Vetrare), Fernando Loffredo (Bibliotheca Hertziana, Rome), Joost Caen (Flemish Committee associated to the Corpus Vitrearum Belgium), and in Amalfi, Ermelinda Di Lieto (president, Centro di Cultura e Storia Amalfitana), and especially Don Luigi Colavolpe (Curia di Amalfi), who kindly permitted the photography.

by excessive humidity in the crypt, confirms information gleaned from the archives; the panels underwent multiple restorations beginning in 1709². The windows have been cropped and transformed into circular medallions. Presumably, the heraldry was surrounded originally by decorative motifs and possibly included a motto.

Scholarship on the double crypt project has invariably sought to explain Spain's selection of Amalfi and Salerno for lavish expenditure, around 34,000 ducats³. These were towns on the coast south of the bay of Naples, whose early republican, commercial wealth had been exploited by a succession of kings—Norman, Lombard (Salerno), Angevin—until they were integrated into the Aragonese Kingdom of Naples (*Regno di Napoli*) inherited by Philip II, who ruled in Italy through viceroys. The glazed armorials display the arms of Philip II as sovereign of a multi-territorial empire that included Spain, Portugal, Granada, Jerusalem, Milan, Naples, Sicily, Sardinia, the Netherlands, and (*Jure Uxoris*) England and Ireland. The Spanish kings ruled in Italy by negotiating with local powers and the papacy. The Italian possessions funded the Habsburg kings' imperial ambitions elsewhere. The shields are enclosed in the collar of the Order of the Golden Fleece (here missing the pendant), surmounted by the crests of Aragon, Castile, and Portugal, and framed with gold and ermine mantling. Upon Philip II's death in 1598, these arms were borne by his successor, his son and grand-nephew Philip III.

Coveted, titled fiefdoms, Amalfi and Salerno were part of a feudal system that in southern Italy was considerably more pervasive and influential than any in the other Italian states or in Western Europe⁴. The Neapolitan provinces were only indirectly under the rule of the Spanish sovereigns, who pursued a policy of equilibrium with the feudal barons. Constantly cash-poor and heavily in debt from funding wars and maintaining extravagant courts, the Spanish kings granted fiefs to settle debts and sold them to raise revenue. In 1575, Philip II ceded the duchy of Salerno to his creditor the banker Nicolò Grimaldi, whose own financial crises left it in a state of neglect. The Salerno patriciate implored the king to reclaim the duchy. In 1590 it became a possession of the crown⁵. The heavily indebted Piccolomini clan was forced to sell their fief of Amalfi in 1583. As demonstrated by S. Zotta, Amalfi's patriciate was incited to anti-feudalism by provincial expatriates rising through the ranks of the imperial government in Naples. Having originated in provincial fiefdoms, these families were excluded from the Seggi, the barons' representative organ in the viceregal government in Naples. Amalfi citizens raised the purchase price of the fief for Philip II, who agreed to two conditions; Amalfi would be the perpetual property of the king and all his successors, and it would never again become a fief⁶. Presumably, all of the crypts' stained-glass windows were blazoned with the royal arms. The original effect was an emphatic statement of legal ownership.

Remains of St. Andrew arrived in Amalfi in 1208, transported from the Holy Land by Amalfi citizen Cardinal Pietro Capuano, who built the apse and underlying crypt of a new cathedral for the relics⁷. Remains of St. Matthew were translated into the crypt of Salerno's cathedral in the tenth century⁸. These precious relics delivered divine protection from the southern kingdom's perennial threats: famine, epidemic, earthquake, volcanic eruption, and raids by Ottoman corsairs. The Kingdom of Naples was the bulwark of Christianity against the Turks until the victorious naval battle of Lepanto

² STRAZZULLO Franco, *Documenti per la storia del duomo di Amalfi*, Naples, 1997, p. 72, 94, 97, 124. Eleven windows may have been lost.

³ NAPPI Eduardo, "Le Cripte di San Matteo di Salerno e di Sant'Andrea di Amalfi: corpus documentale dell'Archivio Storico del Banco di Napoli", in RESTAINO Concetta and ZAMPINO Giuseppe (dir.), *Tesori del Regno. L'ornamentazione delle Cripte delle Cattedrali di Salerno e Amalfi nel XVII secolo*, Naples, 2012, p. 292.

⁴ ASTARITA Tommaso, *The Continuity of Feudal Power. The Caracciolo di Brienza in Spanish Naples*, Cambridge, 1992, p. 19.

⁵ ZOTTA Silvio, *Scacco al cardinale, lo "stato" di Amalfi a rischio infeudazione (1611 e 1642)*, Rome, 2016, p. 100, n° 131.

⁶ ZOTTA 2016, p. 21-39.

⁷ GARGANO Giuseppe, "La cattedrale santuario: il culto di s. Andrea ad Amalfi", in VITOLO Giovanni (dir.), *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, Naples, 1999, p. 193-201.

⁸ RESTAINO Concetta, "Il rinnovamento delle 'regie cappelle'", in RESTAINO and ZAMPINO (dir.) 2012, p. 19-29.

in 1571, when Philip II, the Most Catholic King, and a coalition of maritime states, halted Ottoman expansion in the Mediterranean⁹. Philip II and Philip III were self-styled protectors of the Catholic faith and promoters of spiritual regeneration through the decrees of the Council of Trent. They were devoted to restoring places with royal bodily remains¹⁰ and sites of holy relics, assuring their preservation and celebration in accordance with the Trent decree that relics be honored¹¹.

The Kingdom of Naples was actually a fiefdom of the Holy See. Like the foreign rulers before him, Philip II's feudal rights to the *Regno* were granted by the pope in exchange for financial and military support. When Philip III neglected to petition the pope for a renewal of the investiture within the first six months of his accession in 1598, Clement VIII challenged his succession to the Neapolitan kingdom. Francisco Gómez, first Duke of Lerma, was dispatched from Spain. He negotiated successfully with the pope's nephew Cardinal Pietro Aldobrandini and the crisis was resolved on 9 September 1599. Lerma and Aldobrandini used the occasion to consolidate a mutually beneficial alliance: the cardinal promoted Lerma's faction at the court of Rome and the count supported Aldobrandini's ambition to acquire a fiefdom in the *Regno* from Philip III. To protect and advance his personal interests and those of his king, Lerma installed his brother-in-law, Fernádo Ruiz de Castro, 6th count of Lemos, as the new viceroy in Naples¹². Before returning to Spain Lerma may have urged progress on the double crypt project, conceived during the last years of Philip II's reign and still in the planning phases; in his autobiography Fontana alludes to an urgency to get the work underway. Viceroy de Castro and his wife Catalina de Zúñiga were pressing him for drawings and indicating that he had to get the work carried out¹³. The project can be seen as part of new impetus to use architecture to express royal majesty, piety, and Philip III's right to rule the southern kingdom¹⁴. Concurrently, the couple charged Fontana to renovate the viceregal palace in Naples.

Though studies often refer to the double crypt project in terms of renovation, the intent was already clear in a document of 1599: "the fabrication of two royal chapels that are to be made in the churches of the glorious apostles Saint Matthew of Salerno and Saint Andrew of Amalfi"¹⁵. Fontana's task, then, was not to redecorate but to create *ex novo* royal chapels in the pre-existing crypts. The two crypts, different in shape and size, received a similar treatment. The architect completely transformed the spaces into multi-media Baroque confections using bronze, mixed marbles, gilded stucco, fresco painting, and stained glass¹⁶. The variegated gold, rosy, and grey marbles echo the windows' golden silverstain, smoky grisaille and sepia enamel painting—originally more nuanced and delicate.

⁹ ASTARITA 1992, p. 13; ASTARITA Tommaso, *Between Salt Water and Holy Water. A History of Southern Italy*, New York, 2005, p. 96-99.

¹⁰ E.g., Angevin tombs in Naples. DE CAVI Sabina, *Architecture and Royal Presence. Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Newcastle upon Tyne, 2009, esp. p. 110-113; LOFFREDO Fernando, "Pietro Bernini e Giovanni Caccini per le tombe angioine nel Duomo di Napoli", *Prospettiva*, n^{os} 139-140, July-October 2010, p. 81-107.

¹¹ Decree 2, Session 25, 3-4 December 1543.

¹² DE CAVI 2009, p. 133-158; ZOTTA 2016, p. 41-59.

¹³ "[...] ne dovessi sopra di ciò far diversi disegni, come feci, dandomi il pensiero che dovessi far eseguire dette opera, essendo elle già ridotte à buon termine". FONTANA Domenico, *Libro secondo in cui si ragiona [...]*, Naples, 1604, fol. 28v-29; RESTAINO 2012, p. 43, p. 165, n^o 78.

¹⁴ DE CAVI 2009; on the crypts, p. 3, n^o 8.

¹⁵ NAPPI 2012, p. 293, doc. 2.

¹⁶ For detail, RESTAINO and ZAMPINO (dir.) 2012.

Documents published in 1909 by G. D'Addosio¹⁷ and recently expanded by E. Nappi¹⁸ cite the glazier of the Amalfi and Salerno windows as *Mastro Gioanne Smiler fiammengo*, or the Flemish Master John Smiler. His identity is an open question since “Smiler” is not a Flemish name. He may be one and the same with a *Giovanni Fiammengo* who received payment in 1599 from viceroy Fernández de Castro for three paintings¹⁹, suggesting an enterprising, multi-talented artist. Giovanni's participation in the concurrent commission of the viceregal palace seems likely. The Fontana familial enterprise repeatedly employed the same sculptors, marble carvers, stucco workers, and painters²⁰, but documentation is scant²¹. The glazier would have been part of the colony of Flemish artists established in Naples, drawn by religious and imperial commissions as well as the voracious art collecting of Spanish officials and Neapolitan patricians²². Amalfi's stained glass documents a continuity of Flemish glazing in Italy that extends beyond the sixteenth century²³.

The flurry of artistic patronage launched by Lemos and his wife was cut short in 1601 by de Castro's death. Their son Francisco was appointed viceroy temporarily, but in 1603 was replaced by Juan Pimentél de Herrera, count of Benavente. The count worked secretly to delay and derail Cardinal Aldobrandini's multiple attempts to acquire feudal rights to lands in southern Italy, including the former fiefs of Amalfi and Salerno²⁴. Benavente had more than an official interest in Amalfi. In 1610 he founded a chapel in the crypt and endowed it with ornaments and liturgical vestments²⁵. Benavente's coat-of-arms presumably figured prominently in his chapel. Commemorative marble plaques set up in the crypts in 1616 also bear his arms (and those of the 6th count of Lemos), flanking the arms of the Spanish king. Sculpted royal arms surmount the altars and glazed armorials filled the windows. Indeed, royal and viceregal armorials supplanted all previous heraldic display when the construction of the royal chapels entirely destroyed centuries of accumulated decoration, including family chapels²⁶.

To archbishops struggling to maintain decaying buildings in a declining economy royal and viceregal patronage had its advantages; less so did the prospect of a wealthy cardinal with the potential to become an overly powerful pope. The archbishop of Salerno opposed Aldobrandini's bid for feudal rights while citizens fiercely defended Amalfi from renewed infeudation on the basis of Philip II's promise that it would be a perpetual property of the king and his successors. In 1612, the Spanish *Consejo de Estado* emphatically rejected the cardinal's request for a fief: Aldobrandini would not be given “even a castle's blackbird” in the Kingdom of Naples²⁷.

Whether it was more preferable to live under a feudal baron than a governor appointed by the Spanish state must have been hotly debated on the streets of Amalfi. The historian Matteo Camera expressed his incredulity at the contrasting magnificence of the chapels and the misery of Amalfi's inhabitants²⁸. Nevertheless, perpetual imperial statehood was astonishingly short-lived. There is no accounting for the variability of foreign kings, nor underestimating their boundless demand for

¹⁷ D'ADDOSIO Giambattista, “Illustrazione e documenti sulle cripte di S. Andrea in Amalfi e S. Matteo in Salerno”, *Archivio storico per le province napoletane*, 34, 1909, p. 19-48.

¹⁸ NAPPI 2012, p. 291-318.

¹⁹ NAPPI Eduardo, “I viceré spagnoli e l'arte a Napoli. Corpus documentale”, in COLOMER José Luis (dir.), *España y Nápoles*, Madrid, 2009, p. 104.

²⁰ Cfr. artists employed at the Gesù Nuovo. NAPPI Eduardo, “Le chiese dei Gesuati a Napoli”, in PANE Roberto (dir.), *Seicento Napoletano*, Milan, 1984, p. 326, 335-336.

²¹ PALOS Joan-Lluís, *L'impero di Spagna allo specchio. Storia e propaganda dei dipinti del Palazzo Reale di Napoli*, Naples, 2016, p. 9.

²² COLOMER (dir.) 2009.

²³ E.g., Gualtieri of Flanders, Val d'Ema Charterhouse, Florence, c. 1560.

²⁴ ZOTTA 2016, p. 47-59; DE CAVI 2009, p. 152, n° 87.

²⁵ RESTAINO and ZAMPINO (dir.) 2012, p. 288-289, doc. B5.

²⁶ E.g., PIRRI Pietro, *Il Duomo di Amalfi e il Chiostro del Paradiso*, Rome, 1941, p. 131-132, 134.

²⁷ “[...] neppure il merlo di un castello”. ZOTTA 2016, p. 144-145.

²⁸ RESTAINO 2012, p. 31.

revenue. Re-selling fiefdoms was one way that the Habsburgs filled that insatiable need. In 1642 Philip IV restored the fiefdom of Amalfi to the Piccolomi dynasty²⁹.

Les vitraux du xvii^e siècle dans la crypte de l'église Saint-André d'Amalfi (Italie)

Cette étude rend compte des premières observations concernant deux vitraux conservés dans la crypte de la cathédrale d'Amalfi (Italie) et réalisés en 1610-1612 par un maître cité dans les documents comme Gioanne Smiler fiammengo. Les vitraux représentent les écus armoriés des rois d'Espagne Philippe II et Philippe III ; ils font partie du projet royal visant à transformer les cryptes médiévales des cathédrales d'Amalfi et de Salerne en style baroque napolitain.

Glasmalerei aus der Krypta der Sankt Andrew Kathedrale in Amalfi (Italien)

Die Studie präsentiert vorläufige Untersuchungen zu zwei Fenstern mit Glasmalereien in der Krypta der Kathedrale von Amalfi in Italien, die um 1610-12 von einem Meister verglast wurden, der in Urkunden als Gioanne Smiler fiammengo aufgeführt wird. Sie zeigen die Wappen der Könige von Spanien Philipp II und III. Die Fenster sind Teil eines königlichen Projektes zur Umwandlung der mittelalterlichen Krypten der Kathedralen von Amalfi und Salerno im Stil des neapolitanischen Barock.

²⁹ ZOTTA 2016, p. 95-96, 165-183.

Le vitrail parisien au cours du « Grand siècle »

Tandis que s'achève le Recensement des vitraux anciens de la France, il a été décidé de reprendre son premier volume paru en 1978¹. La tâche prioritaire consiste à actualiser la connaissance du patrimoine religieux parisien, lequel compte une proportion élevée d'œuvres du XVII^e siècle, sommairement signalées voici quarante ans. Dans le cadre de ce programme, la production de « l'âge classique » à Paris, de sa formation à son épanouissement, est en cours de réévaluation au prisme des nouvelles approches initiées par les recherches plus récentes². L'exploitation des fonds d'archives d'Ancien Régime, très abondants pour la période, offre des informations de tous ordres sur les ateliers, leurs chantiers, leur clientèle et plus généralement sur le fonctionnement d'un métier que documente aussi son encadrement juridique. Conjuguées à la dense historiographie ancienne et moderne qui se rapporte aux monuments de la capitale et aux apports des ouvrages spécialisés depuis celui de Pierre Le Vieil³, toutes ces données sont susceptibles de fournir des repères pour cataloguer ce patrimoine spécifique. Contribuent également à sa remise en contexte les études consacrées aux divers domaines des arts contemporains et aux métiers du bâtiment. Avec l'observation critique acquise au fil de l'expérience, tout concourt aujourd'hui à reconsidérer ce volet réputé creux de l'histoire du vitrail, mésestimé ou du moins négligé pour avoir succédé à « la Peinture sur verre au Seizième siècle, c'est-à-dire dans son meilleur temps »⁴. En se limitant ici au domaine du vitrail monumental, retenons de ce travail en cours les constats les plus saillants.

Tout au long du XVII^e siècle, les chantiers religieux se multiplièrent dans la capitale⁵. Avant que ne s'y manifeste un goût affirmé pour la clarté relayé par le discours des architectes⁶, la persistance des commandes de vitraux de pleine couleur est attestée en maints endroits : sont demeurées en place les verrières de Louis Pinaigrier et Nicolas Chamus dans la nef de Saint-Gervais (1607 à 1620), la grande scène de l'Apocalypse commandée après 1609 par Jean Le Juge pour Saint-Étienne-du-Mont, ainsi que les vitraux des charniers de la même église exécutés entre 1612 et 1623 (fig. 1), qui avaient des équivalents à Saint-Séverin (1626) ou encore à Saint-Paul (achevés après 1630).

Les compositions de pleine couleur supposées représenter l'essence même de la tradition coexistaient toutefois avec un autre choix esthétique hérité lui aussi du siècle précédent, celui des vitres blanches entourées de bordures : dès 1541, Robert Roussel avait vitré ainsi une partie du chœur de Saint-Étienne-du-Mont, et l'église normande de Jumièges conserve des « bornes » datées de 1569, dont les motifs préfigurent les dessins de coupes plus ou moins savantes multipliées par la suite.

¹ GRODECKI L., PERROT F. & TARALON J. (dir.), *Les vitraux de Paris, de la Région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais* (Corpus Vitrearum. Recensement, vol. I), Paris, 1978.

² Voir notamment LEPROUX Guy-Michel, « Les guerres de religion et le règne d'Henri IV », in *Vitraux parisiens de la Renaissance* (Catalogue de l'exposition, Paris, 1993), Paris, 1993, p. 146-159.

³ LE VIEIL Pierre, *L'Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, Paris, 1774.

⁴ LE VIEIL 1774, p. 36 (titre du chapitre XIII).

⁵ DESCHAMPS Marie-Laure, in BRUNEL G. (dir.), *Dictionnaire des églises de Paris*, Paris, 2000, p. 41-46. LOURS Mathieu (dir.), *Paris et ses églises, du Grand Siècle aux Lumières*, Paris, 2016.

⁶ Voir COJANNOT Alexandre et GADY Alexandre, *Dessiner pour bâtir. Le métier d'architecte au XVII^e siècle* (Catalogue de l'exposition, Paris, Archives nationales, 2017-2018), Paris, 2017.



Fig. 1. Paris, église Saint-Etienne-du-Mont, chœurs : détail de la Parole des conviés, 1618. © Françoise Gatouillat.

En 1676, Félibien en publia vingt-quatre modèles aux intitulés sophistiqués, précisant que d'autres formes pouvaient naître au gré de l'invention des vitriers⁷. L'adoption extensive de telles vitres fut précoce à Paris : à Saint-Leu-Saint-Gilles, en 1615, Louis Pinaigrier reçut la commande de vitreries à bordures émaillées pour lesquelles il devait prendre modèle sur celles déjà en place⁸. En 1618, la fabrique de Sainte-Opportune engageait François Farou pour clore les dix formes du chœur de bornes en verre de Lorraine aux bordures de verre peint, à l'imitation de ce que le même vitrier avait fait à Saint-Jacques-de-la-Boucherie – on apprend au passage que le pied de verre peint coûtait vingt sols quand le pied de verre blanc en valait six.

La formule de verrière la plus novatrice combine en fait vitrerie et peinture sur verre. Le premier exemple parisien connu, vers 1625, se trouve dans la chapelle des Fonts de l'église Saint-Gervais ; de grandes dimensions, la scène du Baptême du Christ inscrite dans un cartouche chantourné occupe le centre de la fenêtre, complétée d'un savant motif de vitrerie cernée d'une bordure teintée d'émaux (fig. 2). On ne sait ce qui a motivé ce choix formel mais on ne peut ignorer que la chapelle est contiguë à la façade principale reconstruite quelques années plus tôt dans le plus pur style classique.

La création de plusieurs verrières parisiennes peut dès lors être mise en parallèle avec le renouvellement des conceptions architecturales de l'édifice cultuel : pour servir les exigences de la liturgie redéfinie à la suite du Concile de Trente, l'aspiration à une plus grande luminosité s'affirma résolument. Avant même de provoquer « l'éclaircissement » des vitraux anciens de plusieurs églises, cette option trouve son expression dans le grand programme des fenêtres hautes du chœur de Saint-Eustache signé en 1631 par Antoine Soulignac ; les douze apôtres et les quatre docteurs de l'Église qui entourent le saint patron de l'édifice y sont placés dans de vastes architectures de teintes claires détaillées en pièces carrées, dans la lignée du vitrail des archiducs de la cathédrale d'Anvers créé en 1616. Exécutés entre 1672 et 1674, les vitraux des fenêtres hautes du chœur rebâti de l'église Saint-Sulpice manifestent une déclinaison de ce système et son adaptation à une iconographie renouvelée. Le goût de la peinture sur verre n'a pas disparu mais il joue avec les vitreries incolores ; au rond-point, une Ascension et une Monstrance monumentales se



Fig. 2. Paris, église Saint-Gervais : le Baptême du Christ, vers 1625. © Paris, Centre André Chastel/Céline Gumiel.

⁷ FELIBIEN André, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent*, Paris, 1676, p. 259-260 et 265-271 (planches XXXIX-XLII).

⁸ LEPROUX Guy-Michel, *Recherches sur les peintres-verriers parisiens de la Renaissance, 1540-1620*, Genève, 1988, p. 76.

détachent ainsi sur des bornes à modèle « guillotin » entourées d'une bordure décorative de fruits et de fleurs mêlés d'emblèmes royaux. Dans les chapelles vitrées ensuite, entre 1686 et 1692, l'image réduite à des figures de saints en pied d'un mètre de haut fut insérée sous forme de tableau à cadre doré dans les vitreries à bordures.

Si l'on ménageait encore parfois une place au vitrail de pleine couleur au centre des édifices, par exemple en 1638-1640 dans la chapelle de l'hospice des Incurables (hôpital Laënnec), le motif figuré se réduisit, dans les constructions de la seconde moitié du siècle, à la présence dans la seule baie axiale d'un Christ en croix traité en camaïeu, comme à Saint-Nicolas-du-Chardonnet ou à Saint-Louis-en-l'Île. Quant aux fenêtres « secondaires », elles n'étaient plus ornées que de vitreries incolores à bordures émaillées, dont les baies hautes du transept et de la nef de Saint-Eustache conservent un exemple précoce (1637). La conception du vitrage des églises se transforma donc de manière spectaculaire, la vitrerie blanche jouant désormais un rôle prépondérant. Une place considérable était donnée à la peinture de chevalet et la sculpture : ce sont elles qui montraient le faste et l'importance des commanditaires et qui prirent le relais de la peinture sur verre comme support d'images. À Saint-Nicolas-du-Chardonnet dont la construction fut entreprise en 1656, les propriétaires des chapelles furent invités à se conformer au nouveau style : dans des vitreries en simples bornes couchées, des panneaux peints, réalisés autour de 1670, présentent leurs chiffres entourés de couronnes de fleurs tandis que des guirlandes végétales, interrompues par des cartouches portant des monogrammes, forment des pilastres qui encadrent ces motifs.

Les nombreuses bordures repérées dans les églises et chapelles parisiennes n'ont jamais été prises en compte, d'autant que beaucoup d'entre elles nous sont parvenues malmenées à cause du peu d'attention accordé à ce type d'ornement. Le décor de ces bordures offre pourtant une diversité de premier intérêt, tantôt minimal, tantôt chargé de symbolique chrétienne pour compenser l'aspect profane des vitres où les panneaux d'armoiries supplantent l'iconographie religieuse. S'il est difficile de les comparer les unes aux autres, étant donné leur variété et leur état de conservation inégal, en établir une typologie paraît nécessaire pour tenter d'identifier leurs sources d'inspiration.

Le développement au XVII^e siècle de guirlandes de fruits et de feuillages mêlant écussons, vases et masques, déjà présents dans l'art décoratif du siècle précédent, correspond à l'engouement de l'époque pour la botanique et les jardins⁹ (fig. 3).



Fig. 3. Paris, église Saint-Paul-Louis : détail de la vitrerie à bordure d'une baie du transept, 1640. © Elisabeth Pillet.

⁹ FARE Michel, *La nature morte en France*, Genève, 1962, t. 1, p. 24-30.

Les modèles en sont certainement puisés dans les recueils de gravures diffusées par des artistes, tel le *Jardin du roy très chrestien Henri IV* du brodeur Pierre Vallet (1608), ou le *Livre de fleurs et feuilles pour servir à l'art d'orfèvrerie* de l'orfèvre François Lefebvre (1635). D'autres motifs ont pu être inspirés de l'ouvrage sur les vases de Charles Errard (1650-1651) ou de celui sur les ornements d'architecture de Jacques Stella (1658)¹⁰. Cet intérêt pour les fleurs est aussi inséparable du goût pour les natures mortes dont les principaux producteurs étaient des artistes de la communauté flamande installée à Saint-Germain-des-Prés, qui eut, nous en avons quelques preuves, des connexions avec les peintres sur verre actifs à Paris.

L'étude des archives, particulièrement celle des actes notariés, renseigne sur ces professionnels, membres d'une corporation bien structurée, dont les statuts octroyés en 1467 furent réédités par Louis XIV en 1666¹¹. Avant cette réforme, le vocabulaire employé pour désigner une mince partie de ces praticiens les distingue, semble-t-il, des simples maîtres vitriers : après Louis Pinaigrier, issu d'une dynastie établie peu après 1550, Antoine Soullignac, son parent Louis Godart ou le Néerlandais Pierre Van Wessel, marié en 1642 à une Parisienne et naturalisé en 1646, sont dans divers textes qualifiés de « maîtres peintres et vitriers » ou de « peintres sur verre », indice d'une spécialisation susceptible de leur réserver certains chantiers. Il est en tout cas assuré que, tandis qu'ils périllicitaient ailleurs, les savoir-faire traditionnels se maintinrent plus durablement à Paris, du moins dans les ateliers les plus importants : en témoignent leurs exportations vers des villes éloignées – Louis Pinaigrier à Bourges et à Rouen en 1619, Antoine Soullignac à Sens en 1646 – sans compter l'appel non suivi d'effet à Nicolas Chamus et à trois de ses confrères en 1639 pour doter la cathédrale d'Auch de douze verrières narratives.

La régression de la demande en matière de vitraux colorés provoqua d'autre part le quasi-abandon, après 1630, de la fabrication de verres teints dans la masse, y compris en Nivernais où s'étaient réimplantées les fabriques lorraines. Pour Félibien, il n'était pas question alors d'invention perdue, mais plutôt qu'on ne voulait pas « en faire la dépense » parce que ce travail n'était « plus recherché comme il l'était autrefois »¹². Le métier fut contraint de s'adapter, l'importance croissante de la vitrerie blanche ne manquant pas de transformer les pratiques. Il était primordial d'apprendre à détailler le verre blanc en coupes complexes pour agencer les combinaisons de bornes devenues le refuge de la fantaisie ; le chef-d'œuvre qui sanctionnait l'accès à la maîtrise atteste de l'importance de ce volet de la formation (fig. 4). Savoir peindre sur verre devint en revanche moins utile, quoique nombre de commandes, tant civiles que religieuses, n'étaient pas exemptes d'ornements peints. Bien décrit dans les contrats qui se rapportent à Claude Porcher avant 1620 ou à Jean Mahaut autour de 1630, le délicat maniement des émaux (cf. fig. 1) faisait l'objet d'un apprentissage spécifique que l'on venait parfois chercher de loin : un marchand de Flandre, Dupré alias Van den Driessche, confia son



Fig. 4. Lyon, musée des arts décoratifs : chef d'œuvre de maîtrise, panneau attribué à un vitrier lyonnais de la famille Martin, fin du XVII^e siècle. © Région Auvergne-Rhône-Alpes, Inventaire général du patrimoine culturel / Bruno Cugnassout.

¹⁰ BIMBENET-PRIVAT Michèle, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, 2002, t. 1, p.157-174.

¹¹ DE LESPINASSE René, *Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIV^e - XVIII^e siècles. Orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement*, Paris, t. 2, 1892, p. 751-754.

¹² FELIBIEN 1676, p. 248.

filis à Porcher en 1602. Mais la concentration en quelques mains des techniques picturales devint progressivement la règle après 1650. Parmi les « maîtres vitriers peintres sur verre », ainsi intitulés jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, ceux qui tenaient le pinceau se comptaient sur les doigts d'une main, sollicités par leurs confrères en cas de besoin. Ainsi Nicolas Pougeois, vitrier des bâtiments du Roi, chargé en 1688 de vitrer la chapelle funéraire du chancelier Le Tellier à Saint-Gervais, en sous-traita les panneaux armoriés à Benoît Michu, demeuré l'un des rares spécialistes de la peinture dans le premier tiers du XVIII^e siècle avec son cadet Guillaume Le Vieil, père de l'auteur du traité¹³. Notons pour conclure que, du temps de ceux-ci, la pérennité du parti-pris décoratif adopté le plus fréquemment depuis le règne de Louis XIII justifie les datations trop tardives assignées aux spécimens de Saint-Gervais et de Saint-Nicolas-du-Chardonnet retenus par Lasteurie dans son histoire du vitrail¹⁴.

Stained glass in Paris in the “Grand Siècle”

In the first third of the 17th century, Paris experienced an economic and spiritual renewal which largely benefits the churches, with the start of numerous construction projects. To decorate them, because the emphasis was on painting and sculpture, the windows were often sealed with white leadlights framed with enamel-tinted elements. This type of minimalist decoration, adopted in the majority of churches, was inspired by the penchant of the time for nature and flowers. Traditional painting on glass did not disappear, however, and both conceptions of glazed decoration, both inherited from the previous century, co-existed in a variety of associations; this leads to the need to revise the generally accepted chronology in which stained glass with coloured figures and colourless leadlights with enamelled borders follow on from each other. The predominance of the latter had major consequences for the profession, and the “glass painter glaziers” were forced to adapt by becoming skilled in enamelling techniques and through arranging leadlights in complex elongated hexagon patterns. Many archive texts attest to this upheaval, which led to the virtual disappearance of ancient savoir-faire in the following century.

Die Pariser Glasmalerei im Zeitalter des «Grand Siècle»

Paris erlebte im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts eine wirtschaftliche und geistige Erneuerung, die zum großen Teil den Kirchen zu Gute kam und zahlreiche Baumaßnahmen mit sich brachte. Bei der Ausstattung der Kirchen wurde der Akzent nun auf Malerei und Skulptur gelegt, während die Fenster oft blankverglast und lediglich von Rahmen in Emailmalerei eingefasst wurden. Dieser Typus minimaler Dekoration, der in der Mehrzahl der Bauten zum Einsatz kam, hat seinen Grund in der Vorliebe der Epoche für die Natur und für Blumen. Doch die traditionelle Glasmalerei verschwand daneben noch lange nicht und beide Verglasungs-Konzepte, die eine wie die andere ein Erbe des vorigen Jahrhunderts, existierten langfristig nebeneinander in wechselnden Kombinationen. Dies lädt dazu ein, die eingeführte Chronologie zu überdenken, die von einer Aufeinanderfolge von figürlicher Farbverglasung und Blankverglasung mit Emaille-Umrahmung ausgeht. Die Vorherrschaft der letztgenannten hatte jedoch weitreichende Folgen für den Berufsstand. Die Glasmaler waren gezwungen, sich auf die Beherrschung der Technik des Emaillierens umzustellen und eine Kunstfertigkeit zu entwickeln, die Bleiverglasungen zu komplexen Formen zusammenzufügen. Unzählige Textquellen bezeugen diesen Umbruch, der dazu führte, dass das alte Fachwissen im folgenden Jahrhundert nahezu verloren ging.

¹³ Voir LE VIEIL, 1774, p. 76-77.

¹⁴ DE LASTEURIE Ferdinand, *Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*, Paris, 1853, pl. CVI et CVII.

Rubine, Gold und Perlen. Der Alchemist Johann Kunckel und die Neuerfindung des Goldrubinglases

Für den berühmten Chemiker Justus von Liebig war er ein «echter Naturforscher» unter den Alchemisten, ein Wissenschaftler unter Scharlatanen: Johann Kunckel¹. Sein Leben und Werk, allen voran seine Verdienste um die Glastechnologie, stehen im Mittelpunkt des Vortrags². Das Thema « Glas » spielte in Kunckels Leben von Kindesbeinen an eine große Rolle. Um 1635 in einer Glasmacherfamilie in der Nähe von Kiel geboren, hatte er bereits bei seinem Vater die Kunst der Glaserzeugung erlernt. Nach einer Lehre zum Apotheker und einer Anstellung als Alchemist an einem kleinen norddeutschen Fürstenhof wurde er 1667 auf Empfehlung einiger Kollegen ins kursächsische Dresden berufen. Seine Hauptaufgabe bestand in den nächsten Jahren darin, in den schriftlichen Hinterlassenschaften früherer Hofalchemisten nach bislang unbekanntem Hinweisen zur Goldherstellung zu suchen. Daneben beschäftigte er sich aber auch mit anderen chemischen Prozessen, etwa der synthetischen Herstellung von Phosphor und immer wieder mit Glas. 1678 wechselte er nach Berlin. Kurfürst Friedrich Wilhelm I. von Brandenburg – der « Große Kurfürst » – stellte ihn aber nicht zur Goldmacherei an, sondern vielmehr wegen seiner Kenntnisse in der Glasherstellung. Um die leeren Staatskassen zu füllen, sollte die einheimische Glasproduktion verbessert, ausgebaut und international konkurrenzfähig gemacht werden. Als Günstling Friedrich Wilhelms konnte sich Kunckel in den nächsten zehn Jahren ungehindert den unterschiedlichsten chemischen und glastechnologischen Experimenten widmen, es war seine fruchtbarste Zeit. Bereits 1679 gelang ihm die Veröffentlichung des Buchs «Ars Vitraria Experimentalis», das zahlreiche Rezepte zur Herstellung und Färbung von Glas enthält³. Kunckel hatte dafür den Traktat «L'arte vetraria» (1612) des Italieners Antonio Neri samt den Anmerkungen des Briten Christopher Merret (1662) ins Deutsche übersetzt und jedes einzelne Kapitel um einen Kommentar mit Verbesserungsvorschlägen bereichert. Das Buch sollte bis 1785 in mehreren Auflagen erscheinen und war im deutschen Sprachraum lange Zeit das Standardwerk zur Glastechnologie.

Nachhaltigen Ruhm erlangte Kunckel mit der Neuerfindung des Goldrubinglases, eines in der Masse durchgefärbten, rubinrot leuchtenden Glases (Abb. 1). Die Rotfärbung basiert auf Goldpurpur, das aus winzigen, in Salz- und Salpetersäure aufgelösten Goldpartikeln besteht. Die größte Herausforderung beim Herstellungsprozess lag in der Beständigkeit der Rotfärbung. Fügte man nämlich den Goldpurpur der farblosen Glasschmelze zu, wurde sie rot; holte man die Masse aber aus dem Ofen und ließ sie erkalten, verlor sie wieder ihre Farbe. Nach jahrelangem Experimentieren fand Kunckel heraus, dass das abgekühlte Glas ein zweites Mal erhitzt werden muss. Erst durch das nochmalige Erwärmen, das « Tempern », gewinnt das Material dauerhaft seine rubinrote Färbung zurück. Es bleibt Kunckels Verdienst, dieses technisch anspruchsvolle Verfahren ausgetüfelt und als erster seit der Spätantike wieder fehlerfrei beherrscht zu haben. Aufgrund der komplizierten

¹ VON LIEBIG Justus, *Chemische Briefe*, Leipzig und Heidelberg, 1865, S. 37.

² Grundlegend und unverzichtbar zum Goldrubinglas, mit einem ausführlichen Katalogteil der überlieferten Gefäße und weiterführender Literatur: VON KERSENBRÖCK-KROSIGK Dedo, *Rubinglas des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts. Mit einem Beitrag von Ingo Horn*, Mainz, 2001; aus naturwissenschaftlicher Perspektive, leider ohne Anmerkungsapparat: KUHNERT Lothar, *Johann Kunckel Ritter von Löwenstern. Die Erfindung der Nanotechnologie in Berlin. Ein Bericht*, Berlin, 2008.

³ KUNCKEL Johann, *Ars Vitraria Experimentalis, Oder Vollkommene Glasmacher-Kunst [...]*, Frankfurt und Leipzig, 1679.

Herstellung, des Goldanteils und der besonderen Ästhetik rangierte das neuartige Material im Ansehen nicht auf einer Ebene mit gewöhnlichem Glas, sondern galt als elitär und exklusiv.



Abb. 1. Facettierter Deckelpokal, Höhe 32,1 cm. Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. nr. 1968.253. Brandenburg, vor 1700. © Focke-Museum, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.

Die Goldrubingläser von Kunckel, also diejenigen, die seiner Produktionszeit zugerechnet werden können, zeichnen sich durch eine himbeerrote, kräftig leuchtende Farbe aus, sind äußerst dickwandig und besitzen trotzdem so gut wie keine Fabrikationsfehler wie etwa Einschlüsse oder eine ungleichmäßige Farbverteilung. Für Fensterverschlüsse wurde das edle Glas im Barock übrigens nie verwendet. Auch im 19. Jahrhundert spielte es in der Glasmalerei so gut wie keine Rolle, nicht zuletzt deshalb, weil das Rot einen leichten Blaustich hat⁴.

Mit dem Tod Friedrich Wilhelms im Mai 1688 verlor Kunckel seinen größten Förderer. Friedrich III., der Nachfolger auf dem Thron, zeigte im Gegensatz zu seinem Vater derart wenig Interesse an Technik und Naturwissenschaften, dass bereits kurz nach seinem Amtsantritt die kostspielige Produktion von Goldrubinglas zum Erliegen kam. Doch damit nicht genug: Friedrich bezichtigte den Alchemisten des Betrugs und verurteilte ihn zu einer hohen Geldstrafe. Wirtschaftlich und gesellschaftlich ruiniert, nahm Kunckels Interesse für die Glasmacherei immer mehr ab. Stattdessen wandte er sich mit Erfolg einem ganz anderen Metier zu, dem Bergbau. 1693 wurde er vom schwedischen König Karl XI. für einige Monate nach Stockholm eingeladen, um dort eine neue Methode zur Kupferverhüttung

vorzustellen. Obwohl das Verfahren misslang, erhob ihn Karl als « Kunckel von Löwenstern » in den Adelsstand. Wieder nach Brandenburg zurückgekehrt, arbeitete der Alchemist bis zu seinem Tod im Jahr 1703 an seinem Vermächtnis, dem posthum herausgegebenen « *Laboratorium Chymicum* », in dem er all seine chemischen Erfahrungen aufgezeichnet hat⁵. Als man um 1720/30 in Potsdam einen erneuten Versuch unternahm, das Goldrubinglas auf dem Markt zu etablieren, musste man sich innerhalb kürzester Zeit geschlagen geben – mit der europäischen Neuerfindung des Porzellans, das ab 1709 von Sachsen aus den gesamten Kontinent eroberte, konnten die brandenburgischen Glasmacher nicht konkurrieren.

⁴ Goldrubinglas findet sich etwa in der frühen Verglasung für die Chapelle de la Sorbonne aus der Manufaktur in Sèvres, VAASSEN Elgin, *Bilder auf Glas. Glasgemälde zwischen 1780 und 1870*, München, 1997, S. 40, 78.

⁵ KUNCKEL VON LÖWENSTERN Johann, *Collegium Physico-Chymicum Experimentale, Oder Laboratorium Chymicum [...]*, Hamburg, 1716.

Ruby, gold and pearls. Alchemist Johann Kunckel and the rediscovery of red gold glass

This paper is about the German alchemist Johann Kunckel and his achievements in glass technology. To this day, his name is closely connected to the invention of gold ruby glass, for which he managed to achieve serial production in Berlin about 1680/85. The red colour of this glass was the result of fine golden particles, dissolved in hydrochloric and nitric acid. Due to the complicated process of production, the gold content and the special aesthetic, the new material, seen as elitist and exclusive, stood on the tables of many European princes, and was from the beginning a collectible object. The costly production was stopped in 1688 after the death of the Elector Friedrich Wilhelm I of Brandenburg, Kunckel's most important sponsor and protector. All subsequent attempts to bring this glass to the market, remained fruitless. It could not compete with porcelain, which after 1709 conquered Europe.

Rubis, or et perles. L'alchimiste Johann Kunckel et la redécouverte du verre rouge à l'or

Cette communication a pour thème l'alchimiste allemand Johann Kunckel et son apport à la technologie du verre. Le nom de Kunckel reste jusqu'à aujourd'hui étroitement lié au verre « rubis doré », dont la fabrication en série procura à son inventeur une renommée durable à Berlin, dans les années 1680/85. La coloration rouge de ce verre lumineux provient de la dissolution de très fines particules d'or, dans de l'acide chlorhydrique et de l'acide nitrique. Du fait d'un processus de fabrication compliqué, de l'utilisation d'or et d'une esthétique particulière, le nouveau matériau était vu comme élitiste et exclusif, se retrouvait principalement sur les tables de nombreux princes européens et était un objet de collection. La très coûteuse production a été arrêtée en 1688, à la mort du prince électeur Friedrich Wilhelm I de Brandebourg, le plus grand commanditaire et protecteur de Kunckel. Toutes les autres tentatives pour établir ce verre durablement sur le marché sont restées infructueuses et surtout, il ne pouvait plus rivaliser avec la porcelaine, qui avait conquis toute l'Europe depuis 1709.

Stained Glass and the Discovery of the Baroque in the Late 19th Century

In the literature on stained glass published in the second half of the nineteenth century, the seventeenth century was seen as a period of the late Renaissance, a time of a deep crisis for *ars vitrea*. For authors like Heinrich Otte, the period of the Thirty Years' War there was deemed on the one hand to have no place for this kind of art, while on the other hand it was deemed very necessary: "Dem epidemischen Bedürfnis nach Farbenabspannung in der Baukunst kamen die Fortschritte in der Weissglas fabrikation helfend entgegen"¹. Only in the Netherlands was good stained glass produced for the Church (Gouda, Antwerp, Brussels)².

After the characterization of Baroque by German and Austrian art historians (Heinrich Wölfflin, Cornelius Gurlitt, Alois Riegl) the stained glass of the seventeenth century was still described as belonging to the Renaissance. It was also criticised for the way it used illusionistic and perspectival effects: "Es kam damals in der Glasmalerei das Illusionistische, der falsche Schein der Körperlichkeit: das Gegenständliche wurde in einer der Technik widersprechenden Weise detailliert und damit drang in eine ganze unnaturalistische Arbeitsweise der Naturalismus"³. For this author the period represented the fall of stained glass: "Was wie ein Fortschritt aussieht, ist in der Wahrheit Entartung"⁴.

It is very interesting that the stained glass of the seventeenth century was presented in a very negative way, but till ca. 1910 not categorized as "baroque" art (even in the early twenty-first century Virginia Chieffo Raguin writes about the seventeenth century in terms of *Large-Scale Renaissance Stained-Glass*⁵). It is also interesting that during that time (i.e. the late 19th century) the neo-baroque movement appeared in European art. Heinrich Oidtmann illustrated his treatise, *Die Glasmalerei* with such projects⁶. Neo-baroque windows decorated new buildings – sacred and profane – built in this style, for example the church in Mystków, built by Edgar Kováts (1905-1910) and decorated with stained glass c. 1907 (fig. 1, 2)⁷.



Fig. 1. Mystków, the church of St Philip and St James the Less, Edgar Kováts, 1905-1910
© Corpus Vitrearum Polska.

¹ OTTE Heinrich, *Die Glasmalerei in ihrer Anwendung auf den Profanbau*, Berlin, 1873, p. 81.

² OTTE 1873, p. 83.

³ SCHEFFER Karl, "Einleitung. Allgemeine Ästhetik", in HEINERSDORFF Gottfried, *Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte*, Berlin, 1914, p. 11.

⁴ SCHEFFER 1914, p. 11.

⁵ RAGUIN Virginia Chieffo, *The History of Stained Glass*, London, 2003.

⁶ OIDTMANN Heinrich, *Die Glasmalerei*, Berlin, 1893.

⁷ BAŁUS Wojciech and SZYBISTY Tomasz (publ.), *Korpus witraży z lat 1800–1945 w kościołach rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej*, vol. 5: LASKOWSKI Andrzej, *Diecezja tarnowska*, Kraków, 2017, p. 326-340.

Why, c. 1900, was it possible to create “neo-baroque” stained glass, given the failure to describe seventeenth-century stained glass itself as “baroque”? My thesis is that the designs of neo-baroque form followed the descriptions of the historical windows from the seventeenth century (for example those given by Otte or Léon Ottin⁸), yet it was impossible to use Heinrich Wölfflin’s categories of “baroque art”⁹ to describe monuments from the seventeenth century, because they were seen not as “optical” and “painterly” but “haptic” and “linear”.



Fig. 2. Mystków, the church of St Philip and St James the Less, bay IIIs, stained-glass window showing the monogram IHS, ca. 1907, Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński. © Corpus Vitrearum Polska.

Le vitrail et la découverte du Baroque à la fin du XVII^e siècle

Vers 1900 apparut le vitrail « néo-baroque » ; pourtant, à l’époque, le vitrail du XVII^e siècle n’était pas vraiment considéré comme « baroque ». La communication veut montrer que si les créations néo-baroques suivaient les descriptions des vitraux historiques du XVII^e siècle, il était impossible d’utiliser pour ceux-ci les catégories de « l’art baroque » telles que définies par Heinrich Wölfflin pour ce siècle ; ces vitraux n’étaient en effet pas vus comme « optiques » et « picturaux » mais comme « haptiques » et « linéaires ».

Glasmalerei und die Entdeckung des Barock im ausgehenden 19. Jahrhundert

Um 1900 gab es „neo-barocke“ Glasmalerei, aber die Glasmalerei aus dem siebzehnten Jahrhundert wurde fast nicht als „barocke“ beschrieben. Die These des Vortrags ist, dass die Entwürfe in der neo-barocken Formen den Beschreibungen der historischen Fenster aus dem 17. Jahrhundert folgten, aber es war unmöglich, die Heinrich Wölfflin Kategorien der „barocken Kunst“ zu verwenden, um die Denkmäler aus dem 17. Jahrhundert zu beschreiben, weil sie nicht als „optisch“ und „malerisch“, sondern als „haptisch“ und „linear“ wahrgenommen wurden.

⁸ OTTE 1873; OTTIN Léon, *Le vitrail*, Paris, 1896.

⁹ WÖLFFLIN Heinrich, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*, Los Angeles 2015.

La représentation du Grand Siècle français dans le vitrail du XIX^e siècle

Si l'éclectisme du XIX^e siècle a quelquefois adopté les formes et le style des verrières du XVII^e, l'histoire religieuse du Grand Siècle a également constitué un sujet d'inspiration fertile pour l'iconographie du vitrail.

Souvent qualifié de « siècle des saints » ou de « siècle des âmes », le XVII^e siècle français est essentiellement, sur le plan religieux celui de la Contre-Réforme. Sur le plan politique, il voit la remise en cause progressive par le pouvoir catholique, incarné par le roi, des droits acquis par les protestants dans le cadre de l'Édit de Nantes en 1598, jusqu'à ce que celui-ci soit révoqué par Louis XIV en 1685. Sur le plan religieux, le Grand siècle est marqué par la mise en œuvre des réformes consécutives au Concile de Trente, longtemps retardées en France par les Guerres de Religions et portées par un profond renouveau de la spiritualité assuré par des personnalités d'exception.

Trois rois se succèdent au pouvoir au cours de ce siècle : Henri IV, de 1589 à 1610, Louis XIII, de 1610 à 1643 et Louis XIV de 1643 à 1715. Le royaume de France étant une monarchie de droit divin, on aurait pu s'attendre à ce que la personne du souverain soit un sujet de prédilection pour le vitrail du XIX^e siècle. L'examen du corpus, encore très partiel, que nous avons constitué montre au contraire que les représentations royales y sont relativement rares.

Henri IV y est très peu représenté. Son abjuration de la religion réformée en 1593 est considérée par les historiens comme un acte d'apaisement, conséquence d'une décision d'ordre politique, et non comme une conversion sincère au catholicisme. La vie privée du roi ne montre guère de preuves de piété ou de vertus remarquables. De ce fait, le clergé et la hiérarchie catholique n'en font pas un exemple pour la piété des fidèles. Ses représentations dans le domaine du vitrail sont donc rares et se bornent à l'évocation de son passage dans telle ville ou tel sanctuaire, comme à la cathédrale d'Orléans en 1601 ou à Notre-Dame du Havre en 1603, sans connotation religieuse très marquée.

La figure de Louis XIII connaît en revanche un succès notable. Très pieux, profondément catholique, le monarque mène une existence exemplaire qui suscite l'adhésion des milieux dévots. En 1614 en l'église Notre-Dame des vertus à Aubervilliers, il fait le vœu de faire construire à Paris une basilique dédiée à Notre-Dame des Victoires si la Vierge lui permet de vaincre les protestants, vœu qu'il accomplira en 1629 après la reddition de la place forte de La Rochelle (fig.1). Quelques années plus tard, il fait le vœu de consacrer la France à la Vierge Marie si celle-ci lui permet d'assurer sa succession au trône de France, vœu qu'il accomplit après la naissance de son fils Louis Dieudonné, futur Louis XIV en 1631. Les verriers du XIX^e siècle vont multiplier les représentations de ce « Vœu de Louis XIII » en s'inspirant de représentations anciennes ainsi que du tableau peint par le peintre Jean-Dominique Ingres pour la cathédrale de Montauban en 1824. La mort édifiante du roi assisté par son confesseur saint Vincent de Paul sera également un thème récurrent pour les verriers du XIX^e siècle qui s'inspireront pour évoquer l'événement des peintres du XVIII^e siècle et des gravures tirées de leurs tableaux. Les peintres-verriers illustrent parfois des événements liés à l'histoire religieuse de cette période comme dans le cas de la grande procession de sainte Geneviève organisée en 1652 pour mettre fin aux troubles de la Fronde et représentée par Edouard Didron dans l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris.

Malgré la longévité et le faste de son règne, Louis XIV ne connaît pas la fortune iconographique de son père. Malgré la bigoterie qu'affiche le roi dans les dernières années de sa vie, sous l'influence de madame de Maintenon, l'histoire retient de lui l'image d'un souverain guerrier, autoritaire et orgueilleux, persécuteur des protestants et des jansénistes et promoteur d'un gallicanisme intransigent contre l'autorité du pape. Les représentations du « Roi soleil » sont de ce fait très rares dans le vitrail du XIX^e siècle.

Ce sont les grandes figures religieuses de ce « Grand siècle » qui vont constituer les thèmes favoris du clergé commanditaire et par conséquent des peintres-verriers. Celles-ci appartiennent pour la plupart au mouvement que l'histoire religieuse identifie sous l'appellation d'« École française de spiritualité », dans laquelle on regroupe des personnages comme le cardinal Pierre de Bérulle, saint François de Sales, saint Vincent de Paul, Jean-Jacques Olier, saint Jean-Eudes, Louis-Marie Grignion de Montfort, et parfois Bossuet. Un vitrail de l'église Notre-Dame des Vertus à Aubervilliers, malheureusement non signé, rassemble les portraits de ces personnalités (fig. 1).

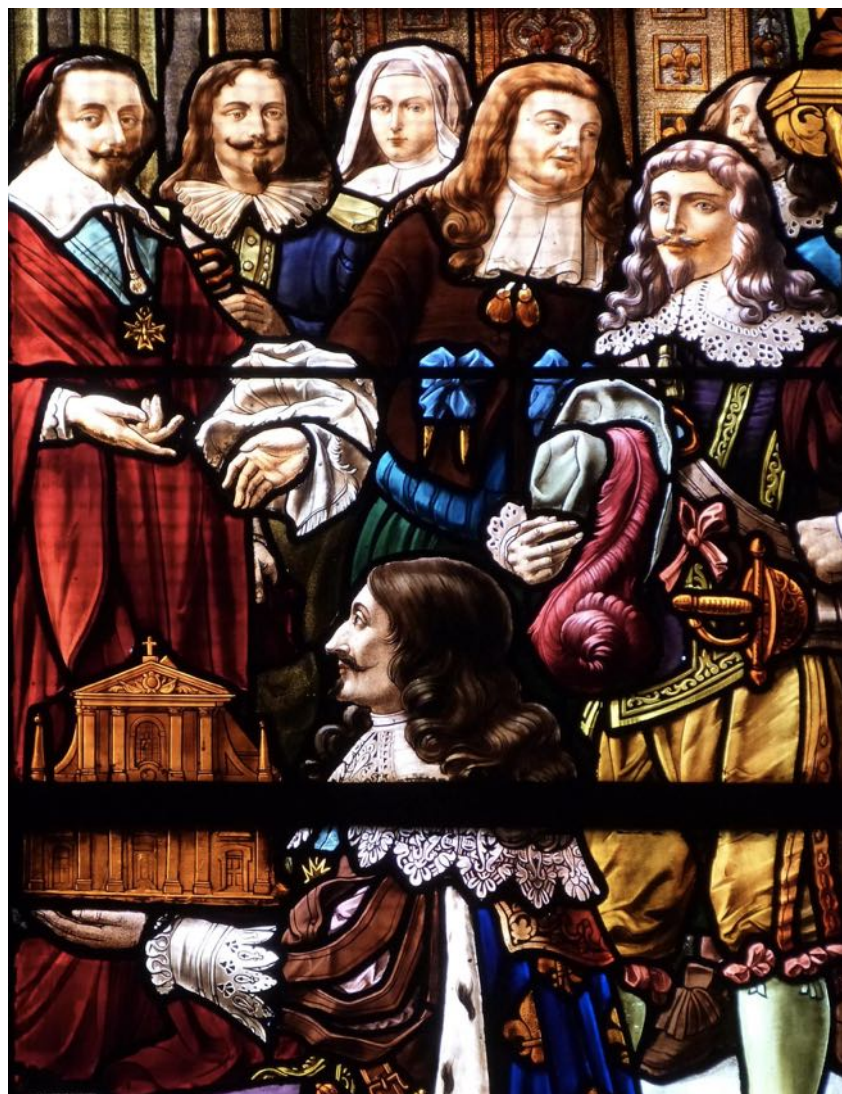


Fig. 1. Aubervilliers, vitrail de l'église Notre-Dame des Vertus, Louis XIII fait le vœu de construire une église dédiée à Notre-Dame des Victoires, Atelier Charles Champigneulle, Paris, 1914.

L'une des figures les plus populaires chez les peintres-verriers du XIX^e siècle est celle de saint François de Sales (1567– 1622), évêque de Genève et auteur notamment de l' « *Introduction à la vie dévote* » et du « *Traité de l'amour de Dieu* », ouvrages qui connaissent une importante diffusion au sein des milieux catholiques. En 1610, saint François de Sales confie à Louise de Marillac la fondation de la congrégation des Sœurs de la Visitation, vouée au secours des pauvres et des indigents. Canonisé dès 1665, saint François de Sales connaît à partir de cette date une notoriété qui dépasse rapidement les frontières de sa Savoie d'origine. En 1877 il est élevé à la dignité de Docteur de l'Église par le pape Pie IX.

Mais le personnage le plus abondamment représenté par les peintres verriers est incontestablement saint Vincent de Paul, déjà évoqué à propos du règne de Louis XIII. Né vers 1581, mort en 1660, il connaît une ascension rapide dans les sphères du pouvoir et dans la hiérarchie catholique. Aumônier des galères, puis curé de Neuilly, il se distingue par son activité évangélisatrice qui l'amène à créer en 1625 la Congrégation de la Mission (Lazaristes) vouée à l'évangélisation des pauvres et des campagnes. En 1633, il crée avec Louise de Marillac la Compagnie des Filles de la Charité vouée à l'assistance aux malades et aux indigents. En 1638 enfin, il fonde l'œuvre des « Enfants-Trouvés » destinée aux enfants abandonnés de la ville de Paris, institution qui donnera naissance en 1643 à l'hôpital des enfants trouvés.

La chapelle Saint-Vincent-de-Paul à Paris où il repose, également connue sous le nom d'église des Lazaristes, est pourvue en 1864 d'une série de seize vitraux peints à la grisaille ornant les fenêtres des deux bas-côtés et qui puisent leur inspiration dans l'iconographie ancienne, déjà abondante, existant sur le saint canonisé dès 1737. Ces verrières, signées par Gaspard Gsell et Émile Laurent, vont à leur tour servir de modèle à d'autres ateliers pendant les dernières décennies du siècle. Mais c'est l'image très populaire de saint Vincent recueillant un nourrisson abandonné dans une rue de Paris enneigée qui connaîtra le plus grand succès dans le vitrail de la fin du XIX^e siècle, comme le montrent les très nombreux exemples recensés (fig. 2).



Fig. 2. Paris, église Saint-Séverin, *Les œuvres charitables de Saint-Vincent de Paul*, Ch. Émile Hirsch, 1876.

De multiples personnalités de ce « Grand Siècle des Âmes » selon l'expression de l'historien Daniel Rops vont faire l'objet de représentations dans le vitrail, notamment les femmes fondatrices d'ordres ou de congrégations comme sainte Louise de Marillac, sainte Jeanne de Chantal ou la bienheureuse Marie de l'Incarnation.

Le principal sujet de préoccupation de la hiérarchie catholique du xvii^e siècle est celui de l'approfondissement de l'apostolat, qu'il concerne la formation des prêtres, l'enseignement dispensé aux enfants ou la christianisation des campagnes. L'Église cherche alors à remobiliser les prêtres par l'obligation de résider dans leur paroisse et de prêcher le dimanche, et les évêques par l'obligation d'être présent dans leur évêché et de faire des tournées pastorales. Le développement du livre imprimé permet la publication et la diffusion du Missel et du Bréviaire romains. Des séminaires sont progressivement créés dans chaque diocèse.

Malgré l'importance de leur action dans ce domaine, les principaux promoteurs de la formation des prêtres ne font l'objet que de rares représentations dans le vitrail du xix^e siècle, à l'exemple du cardinal de Bérulle (1575-1629), fondateur de la Société de l'Oratoire, de son disciple saint Jean-Eudes (1601-1680) ou encore de Jean-Jacques Olier (1608-1657) fondateur de la Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice.

Plus nombreuses sont les verrières consacrées aux fondateurs de congrégations enseignantes à l'image de Pierre Fourier (1565-1640), créateur de la Congrégation de Notre-Dame vouée à l'enseignement des jeunes filles en 1628. Saint Jean-Baptiste de la Salle (1651-1719) créateur de la congrégation des frères des Écoles Chrétiennes pour l'enseignement des enfants pauvres fait l'objet de nombreuses représentations, notamment dans l'église parisienne qui lui est dédiée et dont les verrières relatent l'ensemble des épisodes de son existence. Louis-Marie Grignion de Montfort (1673-1716), fondateur des Filles de la sagesse semble peu représenté, sans doute du fait de sa canonisation tardive en 1917.

La question des missions occupe également une place centrale dans les préoccupations de la hiérarchie catholique au cours du xvii^e siècle. Elles sont la conséquence des décisions du Concile de Trente (1545-1563) de réaffirmer l'existence du péché originel, du purgatoire, du salut de l'âme, des sept sacrements et de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie. Les prêtres envoyés en mission doivent assurer l'évangélisation des provinces françaises, susciter les conversions (notamment dans les régions acquises à la Réforme), lutter contre les superstitions, les hérésies ou le paganisme, enseigner les rites et les sacrements, confesser les fidèles.

Dans les églises de province, les vitraux du xix^e siècle s'attachent à célébrer les saints et bienheureux missionnaires qui ont assuré la diffusion de la religion auprès des populations locales. La Bretagne rend ainsi hommage aux Pères Michel le Nobletz (1577-1652) et Julien Maunoir (1606-1683), l'Auvergne et le Vivarais à saint Jean-François Régis (1597-1640), le « marcheur de Dieu » mort de pneumonie lors d'une mission à Lalouvesc en Ardèche. La Lorraine rend hommage à saint Pierre Fourier. Dans les régions de l'Ouest, les verrières évoquent l'action évangélisatrice menée par Louis-Marie Grignion de Montfort.

On constate *a contrario* dans le vitrail de cette époque la quasi absence du thème des missions étrangères, d'autant plus surprenante que le xvii^e siècle français est fertile en missionnaires martyrs, Capucins et Jésuites, tant en Nouvelle-France qu'au Japon ou à Madagascar. Les seules représentations que nous avons pu recenser sur ce thème concernent paradoxalement saint François-Xavier, missionnaire espagnol du xvi^e siècle, apôtre des Indes et du Japon.

Enfin, dans le domaine des dévotions populaires, on constate l'extrême abondance des représentations de l'apparition du Christ du Sacré-Cœur à Marguerite-Marie Alacoque, sœur carmélite de Paray-le-Monial. Cette popularité, liée au développement du culte du Sacré-Cœur de Jésus encouragé par la pape Pie IX, anticipe une canonisation qui n'interviendra qu'en 1920. Dans un même registre, mais à une échelle bien moindre, l'image de sainte Germaine de Pibrac connaît également une grande faveur dans les églises de la fin du XIX^e siècle.

Si l'iconographie du vitrail du XIX^e siècle puise une partie de ses thèmes dans la riche histoire religieuse du XVII^e siècle français, elle le fait toutefois de façon sélective en illustrant les thèmes et les personnages les plus représentatifs et les plus exemplaires de cette période. Le style des verrières est souvent historiciste, les peintres verriers puisant très largement dans l'iconographie ancienne pour inspirer leur création. Leur style adopte les normes du vitrail tableau auquel se mêlent parfois des éléments décoratifs anachroniques, de style néo gothique ou Renaissance notamment dans les fonds, les encadrements, les dais et les pinacles entourant les scènes ou les personnages.

Sur le plan des choix iconographiques on constate que l'Église catholique, à travers la représentation des saints et des saintes les plus populaires du XVII^e siècle, tend à affirmer l'antériorité de ses engagements et la légitimité de sa présence dans les domaines de l'assistance aux pauvres, du secours aux malades et dans la diffusion de l'éducation à un moment où sa légitimité dans ces domaines est mise en cause par la montée du pouvoir républicain et laïc. Instrument de catéchèse et d'éducation, le vitrail religieux devient également dans ce contexte un outil de propagande pour la défense et l'illustration d'une Église menacée par la montée de l'anticléricisme.

À la recherche du vitrail néo-XVII^e siècle

Le vitrail néo-XVII^e siècle est certainement, parmi les styles historicistes pratiqués par les peintres-verriers du XIX^e siècle, le plus original. Il faut souligner d'emblée le paradoxe que représente ce style. Le vitrail du XVII^e siècle est assez rare. L'idée communément reçue veut que l'esthétique classique demande de la lumière pour les édifices et que les architectes exigent en conséquence des verrières très claires. La formule la plus utilisée à l'époque est celle de la vitrerie à bornes encadrée d'un filet de couleur traité aux émaux. En outre, lorsque le vitrail renaît en France après la Révolution, les vitraux remontant au XVII^e siècle ne sont pas toujours correctement datés du Grand Siècle, surtout quand ils ne portent pas de millésime.

Il est cependant significatif que le premier vitrail exécuté en France soit une œuvre qui s'inspire franchement d'un original du XVII^e siècle. Dans le siècle où le néogothique allait devenir si présent, il ouvrait la voie à une option stylistique qui fut parfois suivie, souvent avec discrétion.

La *Crucifixion* placée en 1816 dans la première chapelle gauche de l'église Saint-Roch à Paris est le fruit d'une collaboration entre un chimiste fabricant de couleurs vitrifiables et peintre-porcelainier, Ferdinand Mortelèque (1774-1844), et un vitrier, Lambin. Le premier a peint la figure monumentale du Christ en croix aux émaux et au jaune d'argent sur verre blanc, selon une technique proche de celle du XVII^e siècle. Le second a fourni le verre d'Alsace pour le fond, réalisé la bordure en verres de couleur et assuré la mise en plomb de l'ensemble. Alors que le vitrail qui a vraisemblablement servi de modèle, la *Crucifixion* de Saint-Étienne-du-Mont, présentait un fond de vitrerie, le vitrail de Saint-Roch présente un fond de grands carreaux de verre blanc dépoli, maintenus par une solide armature métallique.

Ce premier vitrail est à l'origine d'une esthétique du vitrail clair, bien identifiée par Hervé Cabezas, notamment à propos du vitrage de l'église Saint-Roch. Dans cet édifice classique, tout au long du siècle, les décideurs, fabriciens, architectes ou membres du clergé, n'eurent de cesse d'exiger des peintres-verriers des vitraux de tonalité claire permettant de laisser entrer la lumière : la richesse du mobilier et des tableaux rendait en effet nécessaire l'abondance de lumière.

Ces vitraux clairs, figuratifs ou ornementaux, ont principalement été identifiés dans les églises parisiennes, plus riches en verrières du XVII^e siècle, et surtout assez bien étudiés par l'historiographie. Une verrière de Prosper Lafaye pour une chapelle du chœur de l'église Saint-Eustache est représentative de ces vitraux clairs que les historiens, trop focalisés sur le vitrail néogothique, n'ont sans doute pas assez étudiés.

À la fin du siècle, dans un atelier comme celui de Félix Gaudin, les notations stylistiques relevées sur les cartons archivés précisent que certains vitraux sont en « style du XVII^e siècle » (quinze occurrences), d'autres de « style classique » (cinq occurrences), et d'autres enfin en « style Louis XIV » (vingt-sept occurrences). En tout, ces quarante-sept cartons représentent 7,43 % du nombre des cartons archivés, ce qui est déjà un chiffre significatif.

Les vitraux exécutés pour l'ancienne cathédrale de Dax, devenue au XIX^e siècle l'église Notre-Dame, témoignent des essais pour intégrer des vitraux de pleine couleur dans un édifice classique. Ils ont été réalisés au cours de trois campagnes successives. Dès les années 1880 le peintre-verrier parisien Eugène Oudinot exécute trois verrières pour le transept sud. Les scènes, dont les cartons ont été dessinés par Victor Livaché, sont encadrées par de modestes bordures ornementales faites de cartouches imbriqués, rappelant les décors des plafonds à la française. Une deuxième campagne de vitrage est exécutée entre 1892 et 1897 par Pierre Gustave Dagrاند, peintre-verrier bordelais, qui exécute deux séries de verrières. Une première série est destinée au collatéral sud : les cartouches contenant les scènes se détachent d'un fond de vitrerie à borne, lui-même cerné par une large bordure ornementale. La seconde série, pour le déambulatoire, est plus convaincante : les scènes sont inscrites dans une grande arcade architecturée tenant plus de l'art roman que de l'architecture classique. Seuls, les ornements de grotesques des pilastres et les pots-à-feu d'amortissement évoquent le XVII^e siècle. Au-dessus et sur les bords de la composition apparaît un fond à losanges. Enfin, Félix Gaudin réalise la dernière campagne en 1899, avec la pose de six verrières dans le collatéral nord. Celles-ci sont exécutées d'après des cartons de Tardieu, un peintre d'histoire fortement inspiré par le Grand Siècle. Ces tableaux d'histoire sainte sont insérés dans un imposant cadre architectural peint, où des colonnes supportent un entablement complexe. Ces cadres rappellent les retables qui meublent tant de chapelles d'époque moderne. Si certains retables normands du XIX^e siècle ménagent une ouverture pour laisser apparaître un oculus orné d'un vitrail, ici, c'est le retable qui s'est transporté sur le verre.

À côté de ces retables sur verre, l'atelier Gaudin produisit aussi un autre type de vitraux néo-XVII^e siècle, créé en collaboration avec l'architecte Bérard. Ce dernier restaura en effet en 1894 un monument du début du XVIII^e siècle, la chapelle du séminaire de Besançon. Il construisit aussi en 1901 la chapelle du séminaire d'Issy-les-Moulineaux, vaste édifice pour lequel il s'inspira de la chapelle du château de Versailles. Pour ces deux édifices, il fit appel à l'atelier Gaudin.

Les projets des onze verrières du premier chantier ont été dessinés par l'architecte, qui s'est inspiré de l'art des ornemanistes de l'époque de Louis XIV pour créer les trophées, les cartouches, les banderoles, les frontons et les bordures. La coloration claire, fondée sur des harmonies douces, laisse largement passer la lumière. Pour le second chantier, Gaudin met à contribution Victor Tardieu et Juliette Milesi. Dans de très hautes verrières dont la structure est identique à celle des vitraux de la chapelle du château de Versailles, les cercles sommitaux sont occupés par des scènes de la Vie de la Vierge dessinées par Tardieu, alors que le reste des compositions est livré aux ornements de

Milesi. Tardieu montre ici un métier classique, affichant de nombreuses références à la peinture du XVII^e siècle, notamment à Philippe de Champaigne. Quant à Milesi, elle s'inspire des ornements créés par Bérard pour Besançon, en les complétant par un semis de motifs peints au jaune d'argent à l'aide de pochoirs. La coloration des scènes des médaillons supérieurs comme des « parterres » d'ornement est moyenne, à égale distance entre la franchise du coloris des vitraux dans le style du XIII^e siècle et les délicates harmonies des grisailles néo-Renaissance.

Bibliographie

DE FINANCE, Laurence (dir.), *Un patrimoine de lumière, 1830-2000, verrières des Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne*, Paris, 2003.

DOMPNIER Bernard, « La France du premier XVII^e siècle et les frontières de la mission », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 109, n° 2, 1997, p. 621-652.

GATOUILLET Françoise, HAMON Étienne, *Saint-Étienne-du-Mont. Un chef-d'œuvre parisien de la Renaissance*, Paris, 2016, p. 177-178.

LABROUSTE Élisabeth, SAUZET Robert, « La lente mise en place de la réforme tridentine (1598-1661) », in LE GOFF Jacques, REMOND René, *Histoire de la France religieuse, tome 2, Du christianisme flamboyant à l'aube des Lumières*, Paris, 1988, p. 321-473.

LEBRUN François, *Être chrétien en France sous l'ancien régime 1516-1790*, Paris, 1996, p. 23-158.

LUNEAU Jean-François, *Félix Gaudin peintre-verrier et mosaïste (1851-1930)*, Clermont-Ferrand, 2006.

PILLET Elisabeth, *Le vitrail à Paris au XIX^e siècle, entretenir, conserver, restaurer*, Rennes, 2010.

ROPS Daniel, *L'Église des temps classiques – Le Grand Siècle des Âmes*, Paris, 1958, p. 7-378.

ROUSSEL Francis, « Renaissance et développement du vitrail lorrain au XIX^e siècle » in *Le vitrail en Lorraine du XII^e au XXI^e siècle*, Woippy, 1983, p. 73-88.

The 17th century seen by French glass painters

The wealth of 17th century France in terms of spirituality and religious thought led the clergy and glass painters of the end of the 19th century to draw attention to the remarkable personalities who embodied the renewal resulting from the Counter-Reformation.

Although the king of France was considered to have “divine right”, representations of monarchs were relatively rare in 19th-century stained-glass windows. King Henry IV did not enjoy the same eminent position he occupied in secular imagery in religious iconography. Representations of Louis XIII, known for his piety, are more frequent. However, Louis XIV, a warrior king, absolutist and man of pride, was the subject of very few representations.

The main personalities who were honoured in stained glass were therefore 17th-century saints. The most widely represented is, without contest, Saint Vincent de Paul. He is represented with Louise de Marillac creating the order of the Daughters of Charity, or collecting a child abandoned in a winter landscape. Also very present in the iconography of this period are Saint Francis de Sales and Saint Jane Frances de Chantal, founders of the order of the Visitation devoted to helping the sick. Saint John-Baptiste de la Salle, Saint Peter Fourier and Saint Louis Marie Grignion de Montfort illustrate the Church's involvement in educating children. In the area of popular devotion, the many representations of the appearance of Christ before Saint Margaret Mary Alacoque bear witness to the development of the devotion to the Sacred Heart.

Through showing exemplary personalities who marked this “century of the souls”, the clergy sought to highlight the durability of its commitment to community life, both in the area of assisting the sick and deprived, and in education and preaching. With respect to the significance of the iconography inspired by the 17th century, the stained-glass window style of the “Grand Siècle” has barely been imitated, despite a few significant examples.

Die Darstellung des französischen Grand Siècle in der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts

Der Reichtum an Spiritualität und religiösem Denken im Frankreich des 17. Jahrhunderts veranlasste den Klerus im ausgehenden 19. Jahrhundert in Zusammenarbeit mit den Glasmalern, ihr Augenmerk auf die bedeutenden Persönlichkeiten zu richten, welche die Erneuerung der Gegenreformation verkörperten.

Trotz des Gottesgnadentums der französischen Könige sind Darstellungen von Monarchen in den Glasmalereien des 19. Jahrhunderts vergleichsweise selten. König Heinrich IV. genießt in der sakralen Ikonographie nicht den prominenten Platz, den er in der profanen Kunst einnimmt. Häufiger sind dagegen die Bilder von Louis XIII., der für seine große Frömmigkeit bekannt ist. Umgekehrt ist Ludwig XIV., kriegertischer König, absolutistisch und hochmütig, selten Gegenstand von Darstellungen.

Es sind also im Wesentlichen die Heiligen in diesem an bedeutenden Persönlichkeiten reichen 17. Jahrhundert, welchen die Ehre zuteil wurde, in den Fenstern dargestellt zu werden. Am häufigsten vertreten ist zweifellos der Hl. Vincenz von Paul. Man zeigt ihn zusammen mit Louise de Marillac als Begründer der Kongregation der Filles de la Charité (Genossenschaft der Töchter der christlichen Liebe vom hl. Vinzenz von Paul) oder bei der Errettung eines in der winterlichen Landschaft verlorenen Kindes. Der Hl. Franz von Sales und die Hl. Jeanne de Chantal, Gründer der Ordensgemeinschaft der Schwestern von der Heimsuchung Mariens, die sich der Krankenhilfe verschrieben hat, sind in der Ikonographie dieser Zeit ebenfalls sehr präsent. Der Hl. Baptist de la Salle sowie der Hl. Pierre Fourier und Louis Marie Grignon de Montfort veranschaulichen den Einsatz der Kirche bei der Erziehung von Kindern. Im Bereich der volkstümlichen Andachten zeugen die vielen Darstellungen der Erscheinungen Christi vor der Hl. Margareta Maria Alacoque von der Entwicklung der Herz-Jesu-Verehrung.

Durch die Rückbesinnung auf vorbildliche Persönlichkeiten, die dieses “Jahrhundert der Seelen” geprägt haben, möchte der Klerus die Nachhaltigkeit seines Engagements für das soziale Leben hervorheben, sowohl im Bereich der Pflege von Kranken und Ausgestoßenen als auch im Bereich von Bildung und Glaubensvermittlung.

Dirk Vellert and the making and marketing of painted-glass roundels

The small-scale, painted-glass roundel enjoyed increasing significance as a Netherlandish art form during the first half of the sixteenth century. Such roundels were inserted into windows in a range of secular and ecclesiastic interiors, and were especially used to adorn wealthy homes, as do, for example, the two panes set into the window of the Virgin's room in Joos van Cleve's *Annunciation* painted about 1525 (New York, Metropolitan Museum of Art)¹. To address the growing demand for roundels, glass designers and painters devised various strategies to invent and produce new compositions. This paper will examine the working methods of Dirk Vellert, the leading Netherlandish glass designer during the first half of the sixteenth century, and will explore evidence that this artist, to increase the possibilities for commissions, kept stock patterns of roundel series available in the workshop from which patrons could make a selection and assemble a personalized set. Moreover, surviving roundel designs reveal ways in which Vellert revised and customized stock patterns into new formulae and compositions, multiplying the available patterns for commissions.

Netherlandish painted roundels were typically conceived as sets or series. However, due in part to the 19th-century British taste for Renaissance glass in Neo-Gothic homes, which encouraged dealers to wrench these *panes* from their original sites for shipment abroad, and in part also to the fragility of the medium itself, Netherlandish glass roundel series have rarely been preserved together. Scholars have had to reconstruct dispersed panels and drawn designs into sets, as in the case of Vellert's roundels of *the Triumph of Time* (Amsterdam, Rijksmuseum) and *the Triumph of Faith* (Brussels, Musée royal d'Art et d'Histoire) which would have formed part of a series following the text of Petrarch's *Trionfi*². This paper suggests that in some cases, roundel scenes may have been conceived not as part of a single, fixed cycle, as scholars have generally presumed, but as components that could be re-arranged into different series that could vary in both size and meaning. This may well be the case in an exceptionally large group of designs by Vellert for a typological cycle.

In 1523, Vellert signed and dated fourteen drawings for roundels of Old and New Testament subjects. These sheets are all similar in size and medium (pen, brown ink and gray wash), and most are dated with the year, month, and day within the span of few months; some are dated within the space of a few days, and some are even dated on the exact same day. To this core group, additional drawings and painted roundels can be added, for a total of at least twenty-five scenes. Most of the subjects can be linked following the standard typological books such as the *Biblia pauperum*, the *Speculum humanae salvationis*, and the *Bible moralisée*. For instance, Vellert's sheet of *Moses and the burning bush* can be paired with his *Gideon and the miracle of the fleece*, dated March 31, 1523 (both Berlin, Kupferstichkabinett) as types of a Marian subject such as the *Nativity* or the *Annunciation*, as is common in medieval typological formulas. For example, in a *Biblia pauperum* of about 1465 (London, Victoria and Albert Museum), illustrations of *Moses and the burning bush* and another common type, the *Flowering of Aaron's rod*, flank the *Nativity*.

¹ AINSWORTH Maryan W. and CHRISTIANSEN Keith (eds.), *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art* (Exhibition catalogue, New York, 1998) 1998, no. 97.

² KONOWITZ Ellen in HUSBAND Timothy B. (ed.), *The Luminous Image: Painted Glass Roundels in the Lowlands 1480-1560* (Exhibition catalogue, New York, 1995), New York, 1995, p. 143-145, nos. 57-58.

When considering Vellert's 1523 designs as a typological cycle, it becomes clear that the group is very large, and also that was originally even larger, since counterparts for some of the scenes are missing. We don't find an appropriate Marian scene for the *Moses* and *Gideon* designs just mentioned, or obvious counterparts for designs such as *Hannah presenting Samuel in the Temple* (Vienna, Albertina, dated Aug. 28, 1523), which was a very common type for *The Virgin presenting Christ in the Temple*. In publications in which I discussed the series, such as the catalogue for the exhibition *The Luminous Image: Painted Glass Roundels in the Lowlands 1480-1560* held at the Metropolitan Museum in New York in 1995 and an article in *Master Drawings*, I assumed the designs to be part of a single set, perhaps for a cloister arcade which could accommodate rather extensive glazing programs³. Recently, even more designs have come to light that increase the number of scenes even further. One wonders about the possible reasons for this very large size. This paper will examine one of the newly discovered scenes, a sheet representing *Christ healing the ten lepers*, which suggests a further dimension to Vellert's design process.

First, as an example of a typological grouping from this set of designs, we can examine Vellert's drawing of the *Wedding at Cana*, signed with the artist's monogram and dated Nov. 25, 1523 (London, British Museum). This scene of course represents Christ's first public miracle, through which he revealed his divine nature by changing water into wine. This episode appears in medieval typological compendia prefigured by various Old Testament water miracles, such as these three episodes illustrated in drawings from Vellert's cycle: *Elijah healing Naaman from leprosy by instructing him to bathe in the Jordan*, dated Nov. 26, 1523, one day later than the drawing of Cana (fig. 1), *the Crossing of the Red Sea* (Weimar, Graphische Sammlung), and *Moses sweetening the bitter waters at Marah*, dated Nov. 29, 1523 (Hamburg, Kunsthalle). Roundels executed after these designs could be glazed together as a set of Old and New Testament types and anti-type.



Fig. 1. London, British Museum (1923.0113.5), drawing, *Naaman bathing in the Jordan*, Dirk Vellert. 1523. © Trustees of the British Museum.

The above-mentioned drawing of *Christ healing the ten lepers*, which has recently come to light in a private collection in Paris, highlights some difficulties in reconstructing this cycle⁴. Although the Paris sheet is in poor condition, its figure type and style are absolutely characteristic of Vellert's work of 1523, and it is signed with the monogram and inscribed 1523 Nov. 26 (the date is visible despite being partly obscured by a later inscription). It depicts a rare episode in Netherlandish art told in Luke 17 (11-19). As Christ traveled along the border between Jerusalem and Samaria, ten lepers approached him, asking to be healed. Christ told them to depart, and as they went off, they were healed. Of the ten lepers, only one, a Samaritan, returned to praise and thank Christ, throwing himself at Christ's feet. Christ marvels that of the ten healed, only one has come back to express gratitude. Christ then asks: "Where are the other nine? Was no one found to return and give praise

³ KONOWITZ 1995, p. 145-147, n^o 69-70 and KONOWITZ Ellen, "A "Creation of Eve" by Dirk Vellert", *Master Drawings*, 35, 7, 1997, p. 54-62 and fn. 3, for a discussion of the typological cycle and a list of the designs.

⁴ This unpublished drawing was offered for sale at Millon Drouot, Paris, on 14 November 2014, lot 2 (illus.), as attributed to Dirk Vellert, *Christ and the ten lepers*, from the collection of Monsieur S, pen and brown and black ink with gray wash, monogrammed at bottom center with black ink, inscribed at top center with brown ink: 1523 NOVE 26 (partly covered by a later inscription: 1735 P Volterre); diameter 29 cm; retouched at a later date with gray gouache. I thank Stijn Alsteens and Patrick de Bayser for discussing the drawing with me.

to God except this foreigner?” He instructs the grateful Samaritan: “Rise and go: your faith has saved you”. As a leprosy miracle, this scene can be juxtaposed with Vellert’s *Naaman bathing in the Jordan*, dated on the very same day (Nov. 26 1523) as the subjects are paired in the *Concordantiae caritatis*. However, while *Naaman* would fit with the water miracles as suggested above, this new drawing has no link to water and wouldn’t logically belong with that group. Thus, the Naaman scene offers two different possible uses: as a parallel to Christ’s *Marriage at Cana*, or a parallel to *Christ healing of the ten lepers*. One can wonder if Vellert’s large number of scenes were devised to offer patrons a range of options from which to pick and choose; a patron might favor a particular composition or may select scenes to emphasize a particular meaning.

Yet another possibility includes the pairing of the *Healing of the ten lepers* with a design for *Christ and the centurion of Capernaum*, dated Nov. 29, 1523, only three days later (Weimar, Graphische Sammlung). In Matthew 8 (5-13) and Luke 7 (1-10), a Roman centurion asks Christ to heal his servant who is sick at home; the centurion believed himself unworthy for Christ to enter his home but asked that Christ “only say the word and my servant will be healed”. The scene is rare in Netherlandish art and is not common in typological cycles, although it does appear in the *Concordantiae caritatis* as an antitype for Joachim’s hand healed by a prophet (I King’s: 13, 6), a subject not illustrated in Vellert’s drawings. Christ heals the centurion’s servant from afar and, as in the case of the ten lepers, he praises the extraordinary faith of a foreigner, saying: “I have not found anyone in Israel with such great faith”. These two New Testament scenes might be paired as an independent set, or combined with Old Testament types such as the *Healing of Naaman*.

Throughout the large set of scenes from 1523, we can note many possible juxtapositions. As one example, we can consider the *Return of the Holy Family from Egypt*, a rare subject in Netherlandish art (fig. 2)⁵.



Fig. 2. London, British Museum (1923.0113.3), drawing, *The Return of the Holy Family from Egypt*, Dirk Vellert. 1523.
© Trustees of the British Museum.

⁵ For a discussion of this drawing, see KONOWITZ 1995, no. 70.

It does appear occasionally in typological programs, combined with an Old Testament return from a journey or from exile (for example *David's return after Saul's death*, or *Abraham's return from Egypt*), none of which appear among Vellert's drawings. While *the Return from Egypt* may have had a now-lost companion, another possibility can be raised: that it was meant as a parallel to Vellert's *Crossing of the Red Sea*, which I have already placed with a group of water miracles⁶. While I know no typological cycles which illustrate these scenes together, the text of Hosea 11:1 ("Out of Egypt I called my son") appears (but is not illustrated) in the *Biblia pauperum* as one of four Old Testament prophecies of the *Return from Egypt*. Thus the design for the *Crossing of the Red Sea* could be re-used in an alternate, rather erudite and novel, combination.

We can thus speculate that the large group of designs of 1523 represents not a single commission, but rather a workshop stock of scenes from which patrons could choose and rearrange into different formats. The typological theme is particularly conducive to inventiveness, as the different medieval compendia themselves offer different pairings for type and antitype. As a new art form, the painted-glass roundel was not tied to old established traditions and expectations. The medium offered a flexibility that allowed Vellert to showcase both eruditeness and novelty in mixing types and antitypes and in depicting rare scenes. This freedom contrasts with the more traditional medium of large church glazing: for instance, the monumental windows of King's College, Cambridge, designed partly by Vellert for the royal patron Henry VIII, closely follows, without variation, the familiar *Biblia pauperum* formulas⁷.

Moreover, by making roundel patterns available as sets of different sizes, the designer could adapt to the needs of patrons: larger sets could be formed for expansive settings such as cloister arcades, and smaller sets could be assembled for the newer, more intimate settings such the private home.

Sixteenth-century roundels were frequently produced in multiples and there often survive two or more panels that stem from a single design; for instance, Vellert's beautifully painted *Lord's covenant with Abraham* in Amsterdam (Rijksmuseum) is related to other versions by various hands⁸. Vellert developed possibilities to extend the use of his patterns by tracing and reworking stock roundel designs to form new compositions and new series. For instance, drawings for a 1532 cycle of the *Life of the Virgin* exist in several states of completion. Two drawings from this set reveal that the *Presentation in the Temple* represented in a highly finished chiaroscuro sheet — likely a presentation drawing — was traced and then revised into a larger, more elaborate composition on cream paper (fig. 3, 4)⁹. On close examination, we see that an underdrawing of traced lines in the reworked sheet on cream paper follows the chiaroscuro version, showing that the sketchy, reworked lines represent a later stage of the design.

In the cream revised drawing, the boy's raised hand, partly closed in the initial tracing as in the chiaroscuro drawing, was redrawn to become an open hand; the boy's head, turned in profile in the underdrawing as in the chiaroscuro version, was changed to a three-quarter view, a lamb was added over the steps, and the dog's head, initially turned from us, has been shifted. Further, the entire composition was made larger and more complex. A new section was added in the center to include two soldiers, the ornamented arch was extended upwards, and new figures were added at the left and right, all offering a busier, more dynamic design. The first version, preserved in the chiaroscuro sheet, was painted in glass, showing that it was deemed a successful design¹⁰.

⁶ *Ibid.*

⁷ WAYMENT Hilary G., *King's College Cambridge. The Great Windows. Introduction and Guide*, Cambridge, 1982.

⁸ KONOWITZ Ellen, "More "Drawings as intermediary stages": Dirk Vellert's *History of Abraham*", *Journal of the Historians of Netherlandish Art*, 5:2 (Summer 2013) DOI:10.5092/jhna.2013.5.22.

⁹ For discussions of these drawings, see KONOWITZ Ellen, "Drawings as intermediary stages: some working methods of Dirk Vellert and Albrecht Dürer re-examined", *Simiolus*, 20, 1990-91, p. 142-52, and KONOWITZ 1995, cat nos. 74-75.

¹⁰ Now preserved at Holy Trinity, Berwick-upon-Tweed, see KONOWITZ 1995, p. 153, note 4.

Thus two versions of the scene were available in the workshop: the earlier simpler version, and the revised, larger, more ornate version.

To conclude, examples of tracing and revising compositions, and of designing sets of images that could be assembled into different relationships, reveal Vellert, one of the major glass artists of the sixteenth-century Netherlands, to be an innovative and savvy marketer of design.



Fig. 3. London, British Museum (1952,0121.85), drawing showing the Presentation in the Temple, Dirk Jacobsz. Vellert, 1526-1544.
© London, British Museum.



Fig. 4. London, British Museum (1923,0417.4), drawing showing the Presentation in the Temple, Dirk Jacobsz. Vellert (?), 1532.
© London, British Museum.

Dirk Vellert, la fabrication et la commercialisation des rondels

Pendant la première moitié du XVI^e siècle les rondels – peintures sur verre de petites dimensions – émergent comme forme significative de l'art des anciens Pays-Bas pour vitrer de riches demeures et d'autres espaces prestigieux, plus intimes pourtant que ceux des églises et des cathédrales. Aucune de ces œuvres ne subsiste malheureusement dans son lieu d'origine. On peut supposer que, pour attirer l'acheteur et le collectionneur, les peintres-verriers devaient déployer les mêmes moyens que les marchands de gravures ; ces productions artistiques relativement neuves échappaient à certaines contraintes de la peinture sur panneau traditionnelle.

La présente communication veut examiner les stratégies développées par Dirk Vellert, concepteur et peintres verrier de rondels et figure majeure pour ce type de création, afin de faire face à la demande grandissante de ces œuvres destinées à la sphère domestique. Les rondels étaient particulièrement conçus en tant que séries et les dessins et panneaux peints de Vellert révèlent sa méthode pour concevoir, dessiner et modifier des scènes, afin d'offrir aux clients un large choix de compositions et de styles ; il sélectionnait ainsi des sujets qui pouvaient être modifiés et interchangeable et utilisés dans des ensembles personnalisés, de taille et d'esprit différents. L'approche astucieuse de l'invention et du commerce de Vellert trouve aussi des parallèles pour le dessin et l'image dans d'autres médias à l'époque de la Renaissance.

Dirk Vellert und die Herstellung und Vermarktung von Rundscheiben

Während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kamen bemalte kleinformatige Rundscheiben auf und entwickelten sich zur bedeutendsten niederländischen Kunstform, bestimmt zur Zierde in wohlhabenden Häusern und anderen repräsentativen Räumlichkeiten und Bereichen, die intimer waren als die traditionellen Kirchen- und Kathedralbauten. Keine dieser Arbeiten ist an ihrem ursprünglichen Standort erhalten geblieben. Wir können nur vermuten, dass die Glasmaler, um Käufer zu gewinnen, vergleichbare Strategien angewandt haben, wie sie verwendet wurden, um Sammler von Kupferstichen anzusprechen, einer anderen relativ neuen Kunstform, unbelastet von den Traditionen im Bereich der Tafelmalerei.

Dieser Beitrag will Strategien untersuchen, die von dem führenden Glasmaler Dirk Vellert entwickelt wurden, um die wachsende Nachfrage nach Kabinettscheiben zu bedienen, die für das eigene Heim gedacht waren. Rundscheiben werden normalerweise als Set oder Serie konzipiert und Vellerts Zeichnungen und Glasgemälde offenbaren, welche Methoden er entwickelte, um Szenen zu gestalten, umzuzeichnen und zu überarbeiten, damit den Kunden ein möglichst breites Spektrum an kompositionellen und stilistischen Auswahlmöglichkeiten für ihre Sammlung und Präsentation geboten wurde. Ferner soll untersucht werden, wie er Themen auswählte, die in unterschiedliche Kontexte gebracht werden konnten, um so maßgeschneiderte Folgen in verschiedenen Größen und mit wechselnden Bedeutungen herzustellen. Vellerts geschicktes Vorgehen hinsichtlich Bilderfindung und Marketing besitzt Parallelen auch in anderen Bildmedien der Renaissance.

***Imitatio* or *aemulatio*? Remarks on the relations between late medieval and early modern stained glass and goldsmiths' works**

Identifying correlations between stained-glass and other artistic media is the one of the most fascinating but also still one of the most inadequately treated problems in stained-glass studies. What kind of ties can we discern between the art of stained-glass and other artistic production, not only paintings, sculptures, tapestries and engravings but also goldsmiths' works? When considering textual sources it may be said that the resemblance of stained glass and goldsmiths' art, recognised in the Middle Ages, was based to a large degree on the crucial role played in the perception of both arts by light, and on the shared properties of the materials used in both media, such as splendour and colour. Did, however, such a conviction about the affinities between stained glass and goldsmiths' art, based on the above features, translate into allusions to examples of goldsmiths' art appearing in particular stained-glass panels, and *vice versa*? What I would like to discuss in this paper are two categories, which could describe the relationship between them: *aemulatio* and *imitatio*. Although imitation and emulation are closely linked, they do not mean the same. Emulation, was rooted in classical rhetorical theories¹ and comes from the Latin *aemulo*, *-are* – to rival, to equal, and as David Mayernik rightly pointed out, “the definition of emulation begins not with imitation, but with competition. Imitation may be the means, but emulation's end is surpassing a model. Rivalry is the primary characteristic of emulation”². Both – imitation and emulation – belong to early modern art theory and were among the most discussed categories in the age of Rubens, but the phenomena were already present in medieval art practice. If the existence of imitation in art practice is obvious, the phenomenon of emulation has been overlooked by scholarship. It is, for example, well known that gold reliquaries served as models for architectural framings of figural stained-glass and that the borders of stained-glass panels were covered with pearl-like ornaments. Much more interesting is that sometimes *vitreators* tried to emulate the aesthetic effects of goldsmiths' art by transposing it into stained glass.

The idea to discuss this topic at the present conference stems from my research on the Polish volume of the *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, in particular on a stained-glass panel depicting St Mary Magdalene executed around 1410–1420 for the Dominican church in Cracow³. The ornament decorating the background of the panel turned out to be unusual not only on the local scale of Lesser Poland, but also unique in Europe's stained glass production from around 1400. This has confronted me with a complexity of problems related to Late Gothic ornamentation, which pop up as soon as one goes beyond the stage of cataloguing and dating ornaments.

¹ BAUER Barbara, “Aemulatio” in UEDING Gert (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 1, Niemeyer, Tübingen, 1992, colls. 141-187; see also: MÜLLER Jan-Dirk, PFISTERER Ulrich, BLEULER Anna Kathrin, JONIETZ Fabian (eds.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin, 2011 (= *Pluralisierung & Autorität*, 27).

² MAYERNIK David, *The Challenge of Emulation in Art and Architecture: Between Imitation and Invention*, New York, 2016 (2nd. ed.), p. 31.

³ MAŁKIEWICZÓWNA Helena, “Kościół dominikanów p.w. Trójcy Świętej”, in LABUDA Adam S., SECOMSKA Krystyna (eds.), *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Warszawa, 2004, vol. 2, p. 131-134, 131; see also KALINOWSKI Lech, “Malarstwo witrażowe”, in LABUDA Adam S., SECOMSKA Krystyna (eds.), *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Warszawa, 2004, vol. 1, p. 200.

The relieving technique used here (fig. 1) was fairly widespread at that time, but its execution in extremely fine, barely visible line is unique in the stained-glass production of c. 1400.



Fig. 1. Cracow, National Museum, Mary Magdalene, stained-glass panel from the Dominican church in Cracow: close-up of its decoration. Photo: D. Podosek.

The proper understanding of this artistic device requires a comprehensive approach to the decoration, i.e. taking into consideration not only the ornamental motif itself, but also the specific aspects of its perception. The perception of stained glass is based on the principle that the intricate form is not only what is visible, but rather happens to be visible. It can be seen only when particular requirements for lighting are met, but even then the birds of paradise can be discerned only with difficulty, because of the subtlety of lines and monochrome quality of drawing: the blue-colour birds are set against a slightly darker, but still blue, background.

If we take into account the ornamental motif alone, it is easy to identify its remote source. In the fourteenth and the following century, fantastic birds bearing a rather faint resemblance to actually existing species accompanied by a foliate stem were popular decorative motifs in Italian silk fabrics that were meant to imitate Oriental textiles⁴. Such fabrics were depicted in panel painting in the fourteenth and fifteenth centuries, in manuscript illumination and sometimes also in stained glass⁵. But in the above-mentioned arts, the ornament, although similar to that employed in Cracow in

⁴ WARDWELL Anne E., "The Stylistic Development of 14th and 15th century Italian Silk Design", *Aachener Kunstblätter*, XLVII, 1976/1977, p. 183.

⁵ See HORZELA Dobrosława, "Opus punctile and Stained Glass around 1400", *Umění*, 65, 2017, Nr. 3, p. 230-233.

terms of the stylisation of birds, in principle differed from the one known from the Cracow stained-glass panel in the effect it produced: the *papagalli* clearly stood out against the contrasting background, just as in the textiles from which they originated. It is my hypothesis that the source for this specific form of motif, that is, one executed without contour line and taking into account the changeability of the lighting, must be looked for in a work (or works) of goldsmiths' art decorated in the *opus punctile* technique, in which minute points, or dots, punched in metal, one next to another, usually by the hand alone, without using stencils, define forms that are visible only in appropriate lighting, and which seem to disappear when inadequately or excessively lit⁶. It is precisely pieces of goldsmiths' art, such as the Royal Gold Cup, decorated with ornaments closest to those in the stained-glass background under discussion that may serve as examples⁷. It is with the influence of Prague that the appearance of the sophisticated flickering motif in the Cracow stained-glass panel may be associated⁸.

The motif was translated into the stained glass, a different medium, but one that had the potential of producing analogous effects, so the proper term for this procedure is not *imitation*, but *emulation*. It is fundamental to stress that I argue here that in the case of the stained-glass panel in Cracow we are dealing with the concept of emulation of the *effect* of the *opus punctile* technique (but not by using this goldsmiths' technique itself, which obviously would not have been possible in stained glass). So, the problem here was devising a way of imitating the appearance of the original piece through completely different means.

The phenomenon of emulation of the goldsmiths' work in other artistic techniques around 1400 is well known⁹. The painters of this period took particular pleasure in representing in their works precious artworks made of gold. But we are also familiar with instances of a converse process – namely, of emulating stained-glass effects in goldsmiths' art, as for example in the Mérode Cup (fig. 2), decorated using an extremely rare and difficult technique of the *plique-à-jour* enamel. The cup is the earliest surviving example of this technique, which must have been known some time before, as attested by earlier written sources related to the collection of Jean de Berry or Charles V¹⁰. *Plique-à-jour* enamel was used here to represent a motif of windows filled with enamel enclosed within metal frames but free from background and thus translucent, creating in this way a sort of miniature 'stained-glass window' whose colourful aspect and luminosity is revealed only when the cup is seen in appropriate



Fig. 2. London, British Museum, Mérode Cup.
© London, British Museum.

⁶ HORZELA 2017, p. 233-236.

⁷ BÜTTNER Brigitte, "Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400", *The Art Bulletin*, LXXXIII, 2001, 4 (Dec.), p. 607.

⁸ HORZELA 2017, p. 236.

⁹ See e.g. LORENTZ Philippe, "Un grand artiste à Strasbourg au tournant de xv^e siècle. Le Maître de la Crucifixion au Dominicain, Hermann Schadeberg", in LORENTZ Philippe (ed.), *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique* (Exhibition catalogue, Strasbourg, 2008), Strasbourg, 2008, p. 40-41; LORENTZ 2004, p. 194-195.

¹⁰ LIGHTBOWN Ronald W., *French Silver*, London, 1978, p. 18-20; LIGHTBOWN Ronald W., *Secular goldsmiths' work in medieval France*, London, 1978, p. 64-65; BLAIR Claude, *The History of Silver*, New York, 1987, p. 58; WILLIAMSON Paul, *The Medieval Treasury*, London, 1998, p. 228.

lighting. The relationship between stained glass and enamel was not new. Recently Marjolijn Bol has pointed out that in his *Schedula Theophilus* employed the same word – *translucidus* (used only on three occasions in the whole book), a term applied in Latin to describe gemstones – to denote the enamel art and the *pictura translucida*. Bol associates this with the fact that both techniques were used to imitate these precious objects¹¹. Around 1500 this association ‘materialised’, so to speak, in the form of a small-scale cabinet stained-glass panel in the National Museum in Wrocław, of a relatively new kind, whose excellent workmanship was intended to be viewed from close up (fig. 3)¹². It was likely made by an artist who tried to rival pieces of goldsmiths’ art executed in translucent enamel popular at the time.



Fig. 3. Wrocław, National Museum, roundel showing Christ's face. © Wrocław, National Museum.

Yet, interactions between the two artistic domains had also other aspects. The mechanism of transposing ornaments between various domains in medieval art was complex, and it is usually very difficult, if not impossible, to determine the precedence of one domain over another in this regard. In every case it is the local art-historical context that is of paramount importance. One example may be the relationship between the decoration of a silver ciborium from St James's church in Toruń (ca. 1390-1400)¹³ and the stained glass in Chełmno parish church (ca. 1370-1380). Originally, this small-scale piece of goldsmiths' art was decorated with scenes from the life of Christ executed in translucent, coloured enamel. The textiles depicted on the ciborium and even the horse's saddlecloth have been decorated with polka dots. At the time when the Toruń ciborium was executed, fabrics decorated in this way belonged to the category of luxury and rare goods. Red (or rarely purple) velvet patterned with gold dots appeared in Europe as an import from Asia in the second half of the thirteenth century¹⁴. This ornament, stemming from Oriental textiles, was not intentionally used in fourteenth-century goldsmiths' art. The Toruń goldsmith might have been familiar with stained-glass windows in the parish church in nearby Chełmno (Kulm in German)¹⁵. The singular trait of the monumental narrative of the life of the Virgin and Christ displayed there, its scenes enclosed in medallions, was figures wearing ruby-red 'tartar'-fabric (polka-dot) clothes in every panel, this feature being the common denominator and a leading motif in the entire scheme (fig. 4).

¹¹ BOL Marjolijn, "Seeing Through the Paint. The Dissemination of Technical Terminology between Three Métiers: Pictura translucida, Enameling and Glass Painting", in SPEER Andreas (ed.), *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die 'Schedula diversarum artium'*, Berlin – Boston, 2014, p. 145-162, here esp. 161.

¹² GAJEWSKA-PROROK Elżbieta, *Mistrzowie światła. Witraże i obrazy malowane pod szkłem*, Wrocław, 2014, p. 375, No 65c.

¹³ SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK Kinga, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego. Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, Wrocław, 1987, p. 71-74, 243, no. 67; REGULSKA Grażyna, *Gotyckie złotnictwo w Polsce*, vol. 1: Katalog zabytków, Warszawa, 2015, p. 208.

¹⁴ MONNAS Lisa, "Dress and Textiles in the St. Louis Altarpiece: New Light on Simone Martini's Working Practice", *Apollo*, March 1993, p. 167-174; SONDAY Milton, "A Group of Possibly Thirteenth-century Velvets with Gold Discs in Offset Rows", *Textile Museum Journal*, 38/39, 2001, p. 101-151.

¹⁵ MAŁKIEWICZÓWNA Helena, "Chełmno (Kulm)", in LABUDA Adam S., SECOMSKA Krystyna (eds.), *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Warszawa, 2004, vol. 2, p. 125-126; KALINOWSKI Lech, English version: KALINOWSKI Lech, "Mediaeval stained glass in Poland", in KALINOWSKI Lech, MAŁKIEWICZ Helena, *Ars vitrea. collected writings on mediaeval stained glass*, HORZELA Dobrosława, UTZIG Joanna (eds.), Kraków, 2016, p. 121-123.



Fig. 4. Toruń, District Museum, stained glass from Chełmno showing the Massacre of Innocents. Photo: D. Podosek.

The idea of depicting the exotic, expensive ‘tartar’ fabrics, additionally used in ecclesiastical contexts, in the Chełmno stained-glass scheme, and making these seemingly banal dots its main ornamental feature, may be considered an Italianism brought to the Teutonic Order State from Bohemia¹⁶.

The stained-glass scheme of the main window in Chełmno’s parish church was a technically ambitious project of transposition of this simple ornament into the realm of stained glass. Its application in such an unusual form must have resulted from a desire to imitate a model that was attractive probably because of its rarity and peculiarity. Undoubtedly, the glazing might have been of interest to representatives of other crafts. And so, a stained-glass painter inspired by Italian painting, or else Oriental or Italian fabrics, apparently had found a technically challenging procedure to render the ornament in stained glass, and filled the choir of Chełmno’s parish church with figures dressed in red polka-dot clothes. While a goldsmith, who might have known this monumental scheme, transposed the motif into the medium of translucent enamel.

¹⁶ On stylistic problems see: MAŁKIEWICZÓWNA 2004; KALINOWSKI Lech, “Un épisode giottesque de la verrière de Chełmno (Kulm)”, *Folia Historiae Artium*, 1997, p. 51-63, 2nd. edition as Kalinowski Lech, “Un épisode giottesque de la verrière de Chełmno (Kulm)”, in KALINOWSKI Lech, MAŁKIEWICZ Helena, *Ars vitrea. collected writings on mediaeval stained glass*, HORZELA Dobrosława, UTZIG Joanna (eds.), Kraków, 2016, p. 169-172.

The above cases exemplify the complex problems that one has to face when studying the question of intermediality – or to say it less “fashionably” – of the transmission of forms between different media in medieval art.

Imitatio ou Aemulatio ? Quelques remarques sur les relations entre le vitrail et les œuvres d’orfèvrerie à la fin du Moyen-Âge et au début des Temps modernes

Tant le vitrail monumental que l’orfèvrerie désirent attirer le regard du spectateur ; il s’agit pourtant de deux media totalement différents. Si le vitrail est fait pour être vu de loin, ce n’est pas le cas pour l’orfèvrerie, au contraire. Mais au Moyen Age, on considérait que vitrail et orfèvrerie étaient similaires par bien des aspects, et principalement par le rôle primordial que joue la lumière dans la perception de ceux-ci ; on connaît évidemment les rapprochements entre verres colorés et pierres précieuses scintillantes et la Jérusalem céleste, décrite dans le récit biblique. On peut aussi mentionner les affinités entre vitrail et pierres précieuses citées dans *De Administratione* de l’abbé Suger ; celui-ci utilise l’expression *saphirorum materia*, en rapport avec le vitrail. Et le moine Théophile – récemment identifié à Northungus – ne décrit pas seulement la technique du vitrail dans son *Diversarum artium schedula*, dans un chapitre proche de celui du métal et de l’orfèvrerie, mais également l’imitation de pierres précieuses dans le vitrail. Le très large usage de vitraux dans les édifices religieux gothique attire aussi notre attention sur l’importance des concepts de fluidité, allégorie et métaphore, caractéristiques d’une époque où un matériau substitué à un autre peut pourtant avoir la même signification. Tout cela est bien connu pour les XII^e et XIII^e siècles – la période « classique » du vitrail – et beaucoup d’études à ce sujet d’ailleurs se concentrent moins sur les œuvres d’art elles-mêmes que sur les spéculations au sujet de la lumière. La présente communication se veut simplement le point de départ d’une étude sur les relations entre vitrail et orfèvrerie pendant les périodes plus tardives (1350-1500 environ), pour lesquelles cette question a été moins traitée.

Que peut-on dire des échanges d’idées et d’inventions entre les maîtres-verriers et les orfèvres qui travaillaient chacun dans le domaine de l’ornement ? Si l’ornement les réunit, il y a sans aucun doute d’autres interactions, particulièrement au niveau des idées et d’une émulation pour obtenir les effets d’orfèvrerie dans le vitrail et vice versa. Ainsi, outre le partage des mêmes motifs ornementaux, les maîtres-verriers voulaient parfois recréer l’impression de l’opus punctile ou de l’émail dans le vitrail. Ces emprunts n’étaient pas seulement motivés par le désir de représenter des effets sophistiqués en matériaux moins onéreux ou par le désir du verrier de montrer ses compétences, mais aussi par le goût des mécènes.

Imitatio oder aemulatio? Anmerkungen zur Beziehung spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Glasmalerei und Goldschmiedekunst

Bezüglich ihrer Wirkung auf den Betrachter stellen die monumentale Glasmalerei und die Werke der Goldschmiedekunst zwei grundverschiedene Medien dar. Während die Glasmalereien für die Betrachtung aus der Ferne entworfen wurden, verhält es sich mit den Goldschmiedewerken genau umgekehrt. Nach mittelalterlicher Überzeugung waren Glasmalerei und Goldschmiedekunst jedoch in vielerlei Hinsicht miteinander verwandt, und zwar aufgrund der Bedeutung des Lichts, das für die Wahrnehmung und Wertschätzung beider Gattungen eine herausragende Rolle spielt.

Wir sind über den Bedeutungszusammenhang von farbigen Gläsern und in glänzendes Gold gefassten Edelsteinen sehr gut unterrichtet, der offenkundig auf die biblische Beschreibung des himmlischen Jerusalem zurückgeht. Es genügt zu erwähnen, dass die Beziehung von Edelsteinen und Glasmalerei in der Schrift *De administratione des Abtes Suger von Saint-Denis* behandelt wird, der den Begriff der *saphirorum materia* auf das in der Glasmalerei verwendete Material bezog. Theophilus Presbyter, der neuerdings mit dem Mönch Northungus von St. Michael in Hildesheim identifiziert wird, stellte in seiner *Diversarum artium schedula* die Technik der Glasmalerei in die Nähe zur Goldschmiedekunst; er beschrieb darüber hinaus auch die Technik zur Nachahmung von gefassten Edelsteinen in der Glasmalerei. Der weit verbreitete Gebrauch von Glas als Baumaterial für die gotische Architektur sollte dazu anregen, unsere Aufmerksamkeit auf das fließende, metaphorisch-allegorische Denken dieser Epoche zu lenken, in welcher ein Werkstoff offensichtlich vollständig durch einen anderen Werkstoff ersetzt werden konnte. Obschon diese Sachverhalte längst bekannt sind, wurde dieses Problem bislang überwiegend im Zusammenhang mit der Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts diskutiert, die gemeinhin als die „klassische“ Epoche in der Entwicklung der Glasmalerei bezeichnet wird. Viele dieser Untersuchungen handeln in der Tat nicht von realen Objekten, sondern lediglich von den mittelalterlichen Ansichten über das Licht. Mein Beitrag bildet lediglich den Ausgangspunkt für eine Studie über die Zusammenhänge von Glasmalerei und Goldschmiedekunst in spätmittelalterlicher Zeit (ca. 1350-1500), zumal dieses Problem in der Mittelalterforschung bislang nur eine untergeordnete Rolle spielt.

Was können wir über den Austausch von Ideen und Erfindungen unter diesen beiden Handwerkszweigen in Bezug auf das Ornament sagen? Über das gemeinsame Benutzen spezifischer Mustervorlagen hinaus existiert hier noch eine andere Ebene der Wechselbeziehung, die sich in der Nachahmung der raffinierten Effekte der Goldschmiedetechnik in der Glasmalerei und umgekehrt niederschlägt. Zusammen mit der Übernahme von Mustern versuchten die Kunsthandwerker manchmal die Wirkung des *opus punctile* oder des *Emails* in ihren Glasmalereien nachzuahmen. Solche Verfahrensweisen waren nicht bloß von dem Wunsch geleitet, anspruchsvolle Effekte unter Zuhilfenahme günstigerer Materialien zu erzeugen oder die gesellschaftliche Stellung des Kunsthandwerkers zu heben, sondern durften ebenso auf den verfeinerten Geschmack des Stifters zurückzuführen sein.

Maria im Kloster: Ein erneuter Blick auf den Marienzyklus des Klosters Wettingen, Aargau/Schweiz

«Die Glasgemälde sind von verschiedenem Alter und Werth. Sie umfassen in ganzer Ausdehnung etwa ein Jahrhundert; als das früheste Datum fand ich 1520, als das späteste 1623. Es ist die Epoche, in welcher die Glasmalerei die Traditionen der monumentalen Kunst aufgegeben hatte und Kabinetsmalerei geworden war. [...] Die geringsten an Kunstwerth sind die Fenster des südlichen Flügels. Sie sind uninteressant in den Gegenständen, nüchtern und schlecht in Zeichnung und Composition, flau und charakterlos in der Färbung. Sie tragen die Jahrzahl 1623 und sind eine durchaus handwerkliche Arbeit.»¹

«Ganz besonders, wie kaum an einem andern Orte des Schweizerlandes, sind die farbenfreudigen Kinder mittelalterlicher Glasmalerei im Kreuzgang zu Wettingen geeignet, den Beschauer in das Wollen und Können ihrer Schöpfer einzuführen. [...] Sie zeigen dessen Emporblühen aus den schüchternen Anfängen des XIII. Jahrhunderts zum Gipfel höchster Üppigkeit in Form und Farben und stufenweise das Verkommen bis zum völligen Ermatten in der Farblosigkeit.»²

Diese beiden Beschreibungen der Glasmalereien im Kreuzgang des Klosters Wettingen treffen exakt die Thematik des Kolloquiums: Bedeutende Kunsthistoriker³ des 19. Jahrhunderts anerkannten in den Glasmalereien des 17. Jahrhunderts zwar den Fortbestand, jedoch nur wenig an Entwicklung, bestimmt aber die Dämmerung, wenn nicht gar den Niedergang («Verkommen») der früher so hochgerühmten Kunstrichtung, speziell im Hinblick auf den Marienzyklus im Südarm des Kreuzgangs. Im folgenden Artikel soll die Rezeptionsgeschichte des Marienzyklus⁴ von 1623/24, aber auch ein Blick auf die äusseren Umstände seiner Entstehung geworfen werden⁴.

Das Klosters Wettingen: Lage und kurze Baugeschichte

Der 1803 durch die Mediationsverfassung Napoleons I. geschaffene Kanton Aargau grenzt im Norden an den Rhein, bzw. an Deutschland und liegt im so genannten Mittelland der Schweiz. Er wird von mehreren grossen Flüssen – Aare, Reuss und Limmat – durchflossen. Eine Schlaufe der Limmat bildet südlich der Stadt Baden eine Halbinsel, auf der 1227 das Zisterzienserkloster «Maris Stella» (Meersterne) gestiftet wurde⁵. Das 1841 aufgehobene Kloster gilt als: «Besterhaltenes Zisterzienserkloster in der Schweiz, das von der Gesamtanlage des 13. Jh. fast alle Elemente

¹ LÜBKE Wilhelm, « Die Glasgemälde im Kreuzgange zu Kloster Wettingen », *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich*, XIV, 5, 1862, S. 120f.

² LEHMANN Hans, *Führer durch die ehemalige Cisterzienserabtei Wettingen*, Aarau, 1894, S. 31.

³ Der deutsche Kunsthistoriker Wilhelm Lübke war in seiner Schweizer Zeit u.a. Lehrer von Johann Rudolf Rahn; der Schweizer Kunsthistoriker Hans Lehmann war wissenschaftlicher Assistent, später Vizedirektor und schliesslich langjähriger Direktor des Schweizerischen Landesmuseums.

⁴ Für zahlreiche Anregungen, Hinweise und Hilfestellungen danke ich speziell Uta Bergmann, Rolf Hasler und Stefan Trümpler vom Vitrocentre, Romont, Schweiz.

⁵ Ausführliche Monografie zum Kloster Wettingen: HOEGGER Peter, *Das ehemalige Zisterzienserkloster Marisstella in Wettingen* (Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Band VIII, Der Bezirk Baden III), Basel, 1998.

bewahrt hat. In der Kirche prachtvolle Spätrenaissance- und Rokoko-Ausstattung, im Kreuzgang der grösste bekannte, am ursprünglichen Ort verbliebene Kabinettscheibenzyklus.»⁶ (Abb. 1). Auch das Kloster Wettingen durchlebte verschiedene Phasen und fand seinen Tiefpunkt in den Wirren der Reformationszeit, als es kurze Zeit aufgehoben war. Erst der umsichtige Abt Peter Schmid führte das Kloster zwischen 1594–1633 wieder auf gesicherte Bahnen. Er «refor-mierte» sowohl das klösterliche Leben wie auch die Klosteranlage und liess unter anderem in der Klosterkirche einen neuen Lettner und das prächtige Chorgestühl einbauen und sorgte für umfangreiche Scheiben-stiftungen im Kreuzgang.



Abb. 1. Rahn, Johann Rudolf, Kirche und Westtrakt der Konventgebäude in Wettingen, von Nordnordwesten aus gesehen, Schweiz, 23 Oct. 1860, Zentralbibliothek Zürich, Rahn XI, 61. <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-27124> / Public Domain Mark.

Der Marienzyklus

2002 wurde im Corpus Vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit, Band 1 publiziert, welcher den Glasmalereien des Klosters Wettingen gewidmet ist⁷. Das Werk behandelt die Bildfolge zum Marienleben eingehend auf den Seiten 342–363. Zusammenfassend handelt es sich um (ursprünglich)⁸ 26 Scheiben in 13 doppelbahnigen Fenstern (Abb. 2). Sämtliche Scheiben sind Stiftungen befreundeter Klöster und Chorherrenstifte der Schweiz und des benachbarten Auslands. 8 vergaben Doppelstiftungen, die übrigen 10 stifteten einzelne Scheiben.



Abb. 2. Wettingen, Kloster Maris Stella, Kreuzgang Süd. © Kantonale Denkmalpflege Aargau, Reto Nussbaumer.

⁶ *Kunstführer durch die Schweiz. Kanton Aargau*, Bern, 2005, S. 127.

⁷ HOEGGER Peter, *Glasmalerei im Kanton Aargau: Kloster Wettingen*, Aarau, 2002.

⁸ Ausführlich über die vier wohl im 19. Jahrhundert abgegangenen Scheiben: BOESCH Paul, «Notizen zu den Glasgemälden in Wettingen», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, XIII, 4, 1952, S. 248-254 und Tafeln 72f.

Bei den Doppelstiftungen nimmt jeweils das linke Fenster das entsprechende Wappen mit Assistenzfiguren auf (Abb. 3), das rechte zeigt eine Marienszene (Abb. 4); bei den Einzelstiftungen ist das Stifterwappen in eine linke oder rechte untere Ecke der Marienszene integriert.

Allen gleich ist die im unteren Bereich liegende Textkartusche. Die fast quadratischen Bildscheiben (ca. 47 x 50 cm) entstanden alle 1623 im Atelier des Zuger Glasmalers Christoph Brandenburg⁹. Einzig das letzte Motiv der «Krönung Mariens» wurde gemäss Inschrift 1624 nachgeliefert.

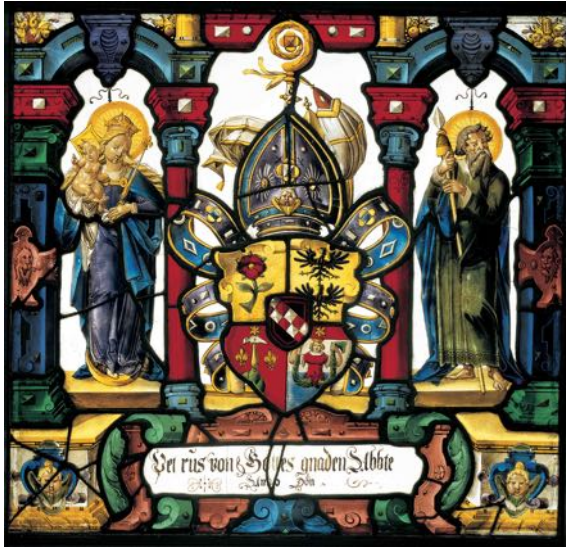


Abb. 3. Wettingen, Kloster Maris Stella, Kreuzgang Süd, Fenster Süd VIa: Stifterscheibe Abt Peter Schmid.
© Kantonale Denkmalpflege Aargau, Franz Jaeck.

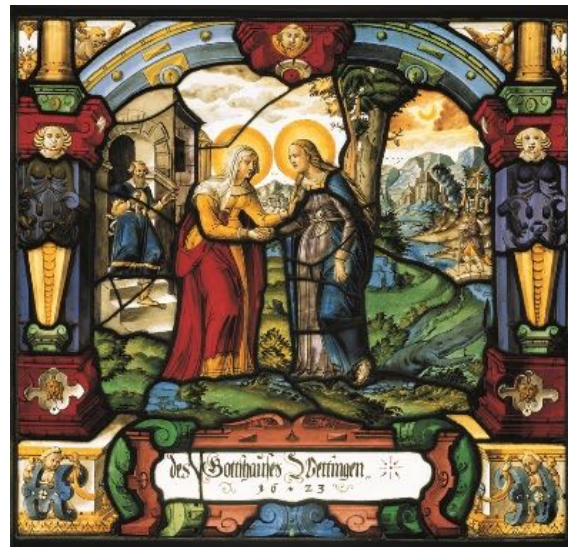


Abb. 4. Wettingen, Kloster Maris Stella, Kreuzgang Süd, Fenster Süd VIb: Marienleben/Heimsuchung.
© Kantonale Denkmalpflege Aargau, Franz Jaeck.

Rezeptionsgeschichte

Die eingangs zitierten Einschätzungen von Lübke und Lehmann gehören zu den frühen Beschreibungen und kunsthistorischen Beurteilungen, an denen sich spätere Autoren über Jahrzehnte orientierten.

Lehmann ergänzt zudem, wenn er ausführlicher auf die Glasmalereien des 17. Jahrhunderts im Kreuzgang eingeht: «VI. Gruppe 1619-1626. Sie leitet den Untergang dieses Kunstzweiges ein. An Stelle der farbigen Gläser treten auf Glas gemalte Bilder, welche mit der Tafelmalerei wetteifern, ohne dieselbe zu erreichen. Die architektonischen Formen der Einfassung erstarren zu verzierten Balkengerüsten, welche gewöhnlich eine mittlere grosse und zwei kleinere seitliche Hallen mit gesuchter perspektivischer Wirkung darstellen sollen. [...] Die aufgetragenen Farben sind oft wolkig (blau, violett, Hafnergrün) und von geringer Leuchtkraft. Dafür bietet die Nachahmung von Marmor und sogar von Perlmutter einen geringen Ersatz. Die Inschriften werden zu weitschweifigen Titulaturen der Donatoren.»¹⁰. Lehmann findet in der ersten Auflage des Klosterführers wenig schmeichelhafte Hinweise zu den Glasmalereien. Erst in der dritten Auflage

⁹ Ausführlich zu Christoph Brandenburg: HOEGGER Peter, 2002, S. 43f. und BERGMAN Uta, *Die Zuger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Bern, 2004, S. 103-107.

¹⁰ LEHMANN 1894, S. 60.

1926 gibt es interessante Textänderungen. Lehmann bleibt zwar unnachgiebig in der Bewertung der Arbeiten von Christoph Brandenburg und seinem Marienzyklus: «[...] ebenso trocken in der Zeichnung als handwerksmässig in der Ausführung»¹¹ aber er findet versöhnlichere Worte für den Gesamteindruck: «Damit haben wir unsere Wanderung beendet. Sie zeigte uns die Glasmalerei in ihrem Werden, Blühen und Absterben. Und so scheiden wir denn mit ähnlichen Gefühlen von diesen Kunstwerken, wie wir sie nach dem Anhören eines Tonwerkes empfinden, das ernst und friedlich anfängt, immer mächtiger und freudiger anschwillt und in dünnen Akkorden ausklingt. Doch ist dieser letzte Eindruck nicht der bleibende. Denn eine stille Sehnsucht zieht uns immer wieder in den Bann dieser Räume, die uns in so reizender Weise die Kunst vergangener Zeiten vorführen und so anziehend aus dem Klosterleben in ernsten und heiteren Tagen zu erzählen wissen.»¹².

Noch 1987 schreibt Peter Felder, damaliger Denkmalpfleger des Kantons Aargau: «Das Werden, die Blüte und der Verfall dieses typisch schweizerischen Kunstzweiges erleben wir am eindrücklichsten im Kreuzgang von Wettingen [...]. Eine dritte Gruppe, hauptsächlich vertreten durch die buntfarbig schillernden Scheiben des Aarauers Hans Ulrich Fisch d.Ä. und der beiden Zuger Christoph Brandenburg und Peter Paul Müller, illustriert schliesslich den künstlerischen und handwerklichen Niedergang unserer Glasmalerei im 17. Jahrhundert.»¹³. Und weiter: «Als hervorragende Gesamtschöpfung der Kabinettscheibenkunst bewahrt der gotische Kreuzgang in Wettingen eine Folge von 150 Wappenscheiben [...]. Nirgendwo sonst auf der Welt können wir auf so umfassende Weise Blüte und Niedergang dieses typisch schweizerischen Kunstzweiges am ursprünglichen Standort nebeneinander betrachten wie hier.»¹⁴. Immerhin verweist Felder auf die – sogar weltweite – Einzigartigkeit des Gesamtkonvoluts der Glasmalereien in Wettingen.

Es dauert noch eineinhalb Jahrzehnte und braucht die eingehenden Studien zu den Zuger Glasmalereien, bis Uta Bergmann zu folgender Überzeugung gelangt: «In der Regel gibt sich das Werk Christoph Brandenbergs durch seine stilistischen Eigenheiten relativ gut zu erkennen. Seine Figuren zeichnen sich durch eine etwas steife Gestik aus, und vor allem die Gesichtszüge sind scharf und etwas spröde gezeichnet, die Wangen der männlichen Figuren zeigen eine charakteristische Modellierung. [...] Technisch und farblich sind seine Scheiben von herausragender Vortrefflichkeit. [...] Die Farben sind untereinander häufig vermischt, das Schwarzlot in den Scheiben Brandenbergs ist in differenzierten Lavierungen auf Vorder- und Rückseite, auch über den Farben angebracht. [...] Neben den klaren Umrisszeichnungen beruht die Wirkung mehr auf malerischen Effekten denn auf herkömmlichen Radiertechniken. Der Marienzyklus Brandenbergs in Wettingen und die gesicherten Scheiben in Muri sind aufgrund ihres Anspruchs und ihrer Grösse in ihrer Schönheit und ihrem kompositorischen und technischen Aufwand unübertroffen.»¹⁵.

Eine These zum Schluss

Das Konzil von Trient (1545–1563) hat mit seinen Aussagen zur Erbsünde, bzw. der unbefleckten Empfängnis und zur Heiligenverehrung den Weg zur Marienverehrung geebnet¹⁶. Speziell zu den bildlichen Darstellungen werden klare, in ihrer Essenz gegenreformatorische Hinweise gegeben: «[...] ferner dass die Bilder Christi, der Jungfrau Gottesgebärerinn und anderer Heiligen besonders

¹¹ LEHMANN Hans, *Das ehemalige Cisterzienserkloster Maris Stella bei Wettingen und seine Glasgemälde*, Aarau, 1926, S. 128.

¹² LEHMANN 1926, S. 137.

¹³ FELDER Peter, *Der Aargau im Spiegel seiner Kulturdenkmäler*, Aarau, 1987, S. 59.

¹⁴ FELDER 1987, S. 64.

¹⁵ BERGMANN Uta, *Die Zuger Glasmalerei des 16. bis 18. Jahrhunderts*, 2004, S. 106.

¹⁶ EGLI Jodoc, *Das heilige, allgültige und allgemeine Concilium von Trient das ist: dessen Beschlüsse und heil. Canones nebst den betreffenden päpstlichen Bullen*, Graetz, 1827, S. 28–32.

in den Tempeln gehalten und beybehalten, und ihnen die gebührende Ehre und Verehrung erwiesen werden müsse [...]»¹⁷.

Was unter diesen Gesichtspunkten in den Beurteilungen des Wetzinger Marienzyklus bisher nicht behandelt wurde ist die Herkunft sowohl des Auftraggebers, Abt Peter Schmid, wie auch des Glasmalers, Christoph Brandenburg. Der eine stammt aus Baar, der andere aus der Stadt Zug. Beide Orte liegen im Kanton Zug und gehören zur Zentralschweiz. Die Zentralschweiz, welche als katholische «Bastion» die Wirren der Reformation vergleichsweise unbeeindruckt überstand. Hier wurden die bildhaften katholischen Traditionen¹⁸ hochgehalten und es gab genügend gestalterische Energie, im gegenreformatorischen Geist Bildwelten zu schaffen – unter Vorwegnahme des barocken «teatrum sacrum». So betrachtet kann der Marienzyklus von Christoph Brandenburg auch anders gelesen werden: Mehr noch als eine Serie von Kabinettsscheiben ist er vielmehr ein bildgewaltiges «marianisches Theaterstück» in einzelnen Szenen.

The Virgin Mary in the Abbey: a closer look at the Mariological cycle in Wetztingen Abbey, Aargau/Switzerland

The Mariological cycle in the southern arm of the cloister of Wetztingen Abbey, in Aargau, Switzerland, was produced in 1623/24 by the glass painter from Zug, Christoph Brandenburg. The once 26 panels in 13 double-width windows were donated by allied monasteries. For decades, they were considered by art historians as works from the period of “decline” of glass painting. Only in recent years has their artistic quality been recognised. Rarely discussed was their origin from Central Switzerland, which had enjoyed an uninterrupted Catholic pictorial tradition and produced visually impressive works, even in times of the Counter-Reformation. The Mariological cycle in Wetztingen Abbey clearly belongs to these works.

La Vierge Marie au couvent : un nouveau regard sur le cycle de la Vierge Marie dans le couvent de Wetztingen, Argovie/Suisse

Le cycle de la Vierge dans l'aile sud du cloître de Wetztingen, Argovie/Suisse, a été réalisé en 1623/24 par le peintre-verrier zougais Christoph Brandenburg. Les vitraux, jadis au nombre de 26 dans 13 fenêtres à deux lancettes, furent donnés par des couvents amis. Ils furent longtemps considérés par les historiens de l'art comme des œuvres datant de l'époque du « déclin » de la peinture sur verre. Leur qualité artistique a été reconnue seulement au cours des dernières années. Ce qui a peu été pris en considération dans toutes les discussions, c'est leur origine de Suisse centrale ; une tradition picturale catholique jamais interrompue y permet, durant la période de la Contre Réforme, la création d'œuvres à forte puissance figurative. Le cycle de la Vierge de Wetztingen en fait indéniablement partie.

¹⁷ EGLI 1827, S. 313.

¹⁸ Ein kenntnisreicher Überblick zur katholischen Bilderwelt: TOBLER Mathilde, «Der inszenierte Himmel - eine barocke Erlebniswelt», *Tugium*, 26, 2010, S. 151–175.

Von didaktischen Buchillustratoren und humanistischen Theologen: Die Charnier-Fenster von Saint-Etienne-du-Mont in Paris «neu gelesen»

Einen hinter dem Chor einer Pariser Pfarrkirche versteckten Glasmalerei-Zyklus in der Stadt der Plantin-Offizin vorstellen? Dies ist besser möglich, als man zunächst annehmen könnte, zumal das *Tertium comparationis* nicht nur das 17. Jahrhundert darstellt. Die Glasmalereien der Charniers von Saint-Etienne-du-Mont, entstanden etwa zwischen 1611 und 1622, können – über Länder- und Gattungsgrenzen hinweg – erstaunlich viel über ihre Entstehungszeit, deren Akteure und deren Diskurse verraten, wenn man sie einer genaueren ‚Lektüre‘ unterzieht.

Pierre Le Vieil, einer der ersten, der sich praktisch wie theoretisch mit den Fenstern auseinandergesetzt hat, lobt in seiner 1774 herausgegebenen Abhandlung ihre malerische Ausführung in den höchsten Tönen¹. Trotz vieler Verluste kann man sein Urteil auch nach über zweihundert Jahren noch nachvollziehen: Durch den Auftrag der Schmelzfarben mit geübter Hand war es den Glasmalern möglich, atmosphärische Landschaften und präzise Details in farbprächtigen Ensembles zu gestalten, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Doch ein anderes Charakteristikum erzeugte und erzeugt noch heute eher eine zurückhaltende, wenn nicht sogar ablehnende Einschätzung: Die Kompositionen der meisten Fenster wirken gesucht, sind schwerfällig, oft mangelt es ihnen an Harmonie (Abb. 1). Die in ihren Dimensionen vergleichsweise überschaubaren Öffnungen wurden nur in wenigen Fällen für einheitliche Bildentwürfe genutzt, sondern sind meist durch Windeisen in Felder zergliedert. Dass eine solche Unterteilung zu dieser Zeit verwundert, liegt vor allem an der Entwicklung des vorausgegangenen Jahrhunderts, in dem sich die Glasmalerei immer mehr über ihre eigenen Bedingtheiten hinwegzusetzen versucht hatte, indem die Fensteröffnung als eine Art Leinwand aufgefasst wurde, auf der man zeitlich-räumliche Einheiten ausbreitete. Manch ein Fenster in Saint-Étienne-du-Mont wirkt vor diesem Hintergrund wie eine Art ‚capriccio‘. Von der ikonographischen Warte aus scheinen die Gefüge meist stimmig – soweit sie auf den ersten Blick entziffert werden können, doch stößt man sich an der formalen Umsetzung: Durch die kleinteilige und dicht gedrängte Komposition kommt für das an großzügigen Entwürfen geschulte Auge ein Kandelaber am *Ehernen Meer* zu hängen, Priester sind auf den Säulen eines Raumes platziert (Abb. 1), Gebäudemauern stehen unmotiviert wie Paravents in der Landschaft.

Wer oder was ist für diese Formgebung verantwortlich? Zunächst denkt man an den ausführenden Glasmaler. Diesem Unbekannten – denn es ist keine Quelle überliefert, die die Namen der Ausführenden nennen würde –² möchte man den Großteil der Charakteristika zurechnen. Was also ist sein wirklicher Anteil? Zunächst unbestreitbar die Farbgebung, der Umgang mit der Email-Technik, der Duktus, die

¹ LE VIEIL Pierre, *L'art de la peinture sur verre*, Paris, 1774, S. 67.

² Lange Zeit hat man die Fenster der Charniers einer in etwa gleichbleibenden Gruppe von Glasmalern zugeschrieben, zum Teil wirklich nachweisbare Künstler, zum Teil Fantasiegebilde. Für eine kritische Studie der wirklich um 1600 in Paris tätigen Künstler und insbesondere zur Familie Pinaigier (Louis ist einer der am wahrscheinlichsten an den Charniers beteiligten Glasmaler) vgl. LEPROUX Guy-Michel, *Recherches sur les peintres-verriers parisiens de la Renaissance (1540-1620)* (Hautes études médiévales et modernes 62), Genève, 1988 und ders.: «Une famille de peintres-verriers parisiens. Les Pinaigrier», in CHASTEL André et al. (dir.), *Monuments et mémoires*, n° 67, 1985, S. 77-112.

Konturenführung durch die Verbleiung; also nahezu alle malerischen Aspekte, von denen zuvor die Rede war und damit ein Großteil der ästhetischen Wirkung.

Doch wie steht es um andere formale Elemente wie die Bewegung der Figuren, die Landschaftstypen, die räumliche Verteilung und die Komposition im Allgemeinen? Sie gehen im vorliegenden Fall überwiegend nicht auf das Konto des Glasmalers, denn nahezu alle Fenster der Charniers haben Druckgraphiken zur Vorlage: Übernommen wurden ganze Sujets, Interieurs und Landschaften oder seltener einzelne Personengruppen. Vergleicht man das oben erwähnte Fenster mit seiner Vorlage (fig. 2), wird klar, dass es sich mitnichten um eine nachträgliche Zusammenfügung ursprünglich disparater Teile handelt: dasselbe Nebeneinander von verkürzten architektonischen Abbreviaturen in Vogelperspektive und frontal gezeigtem Tempelgerät, dasselbe Missverhältnis in den Größen, dasselbe Auseinanderklaffen zwischen den Bildhälften. Der Graphiker hat im oberen Teil versucht, durch einen verbindenden Landschaftshintergrund und eine gemeinsame Lichtführung die Teile zu einem mehr oder minder schlüssigen Gesamtbild zu binden. Der Lösungsversuch für die Problemstellung einer mehrteiligen Komposition ist bei der Glasmalerei aber kaum noch spürbar. Hier unterstreichen die Windeisen im Gegenteil zusätzlich die Unterteilung und entfernen das Ergebnis noch stärker von einem ‚vitrail-tableau‘.



Abb. 1. Paris, Saint-Etienne-du-Mont, charniers, 5. Fenster der Ostgalerie: Händewaschung im Ehernen Meer, Fußwaschung, Grundrisse von Tempel und Kirche, zwischen 1611 u. 1622.
© Ulrich Engert.



Abb. 2. Kupferstich von Léonard Gaultier in DE REQUIEU Guillaume, *Conférence des figures mystiques*, Paris, [1602].
© Ulrich Engert.

Bei allen Fenstern, die in dieser Weise als Kopien von Graphiken gelten dürfen, geht die Übernahme weit über das Motiv hinaus: Die Figurentypen sind sehr ähnlich, leicht gelängt, kaum individualisiert, mit eher verhaltenen, steifen Gesten. Man findet dieselben Kostüme und Ornamente. Doch an manchen Stellen blitzt trotz allem die individuelle Handschrift des oder der Glasmaler durch die

Vorlage hindurch: Im hier gezeigten Fall (fig. 3) hat der Glasmaler die Haltungen übernommen, die naiven Gesten des Gesprächs und selbst die Faltenwürfe.

Betrachtet man die Bilder hingegen von Nahem, wird deutlich, wo der Einfluss der Vorlage aufhört: Die aufgeworfenen Lippen, die eng zusammengedrückte Augenpartie, die runden, weichen Formen haben nichts mit den einfachen linearen, schnell hingeworfenen Zügen des Holzschnitts gemein. Diese Charakteristika erinnern an andere Werke der Glasmalerei, die auf den oder die in den Charniers tätigen Künstler weisen könnten – hier (fig. 3 rechts) ein Beispiel aus der Kathedrale von Bourges, ausgeführt von Louis Pinaigrier 1619.



Abb. 3. Paris, Saint-Etienne-du-Mont, charniers, 3. Fenster der Ostgalerie: Emmaus, zwischen 1611 u. 1622, Detail © Ulrich Engert. Holzschnitt von Bernard Salomon in PARADIN Claude, *Quadrins historiques de la bible*, Tournes, 1553. Detail, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, B graph. 155302. © WLB. Bourges, Kathedrale Saint-Etienne, baie 39: Mariä Himmelfahrt, 1619, detail. © Ulrich Engert.

Die gewichtigste Hinzufügung gegenüber den druckgraphischen Modellen ist wohl die Farbe. Sie verändert nicht nur die Gesamtwirkung, sondern unterstützt auch die Lesbarkeit der Inhalte. Sie schafft Verbindungen zwischen bestimmten Motiven, drängt manche in den Vorder-, andere in den Hintergrund. Damit unterstützt sie Achsen, die in der Graphik nur über die Komposition gegeben sind: Die Augen schaffen leichter sinnhafte Verbindungen z. B. zwischen alttestamentlichen Priestern und Aposteln oder zwischen Leuchtern und Reinigungsbecken (Abb. 1 u. 2). Zudem wird durch die Vergrößerung der Bilder und das Erheben auf Augenhöhe des Betrachters das Geschehen belebt. Die Personen im Fenster sind im Gegensatz zu einem kleinen graphischen Blatt wirkliche Gegenüber. Der Betrachter nimmt sie wie in einem Guckkasten oder einer Theaterszene wahr, die er zwar nicht betreten kann, die aber der Wirklichkeit um einiges näher kommt als eine papierne Schwarzweiß-Darstellung.

Einer der Graphiker, aus dessen Hand Modelle für die Fenster stammen, ist Léonard Gaultier (Abb. 2), einer der umtriebigsten Kupferstecher in Paris um 1600³. Gaultiers Stil wurde immer wieder als «*manière un peu dure*» bezeichnet⁴. Während er sich zu Beginn seiner Karriere an der

³ Vgl. u. a. BARE E., «L'œuvre de Léonard Gaultier (Répertoire des artistes français)», *Bulletin des Beaux-Arts*, 1883-86; DU-PORTAL Jeanne, «L'œuvre gravé de Léonard Gaultier (XVI^e-XVII^e siècle)», *Byblos. Miroir des arts du livre et de l'estampe*, n° 3, 1924, S. 129-134; BRUGEROLLES Emmanuelle, GUILLET David, «Léonard Gaultier, graveur parisien sous les règnes de Henri III, Henri IV et Louis XIII», *Gazette des Beaux-Arts*, n° 135, 2000, S. 1-24; GRIVEL Marianne, «Les graveurs en France au XVI^e siècle», in BASELITZ Georg (dir.), *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France* [cat. exp.], Paris, Bibliothèque nationale, 1994, S. 33-57.

⁴ Hier bei DE MAROLLES Michel, *Le livre des peintres et graveurs*, Faksimile, hrsg. u. komm. von Georges Duplessis, Paris, 1872, S. 72.

Schule von Fontainebleau und an den Graphiken u. a. des Lyoner Künstlers Bernard Salomon orientiert hatte (Abb. 3), entwickelte er auf dem Höhepunkt seiner Karriere tatsächlich einen trockeneren und kantigeren Stil, dem es an Verve zu fehlen scheint. Seine Figuren handeln mit zurückgenommener Gestik, die Gesichter zeigen keine Emotionen. Die Darstellungen scheinen zuallererst unter dem Diktum der guten ‚Lesbarkeit‘ zu stehen; dem Auge zu schmeicheln oder Gefühle wachzurufen war nicht die ihnen zugeordnete Rolle – sie sprechen eher zum Verstand als zum ästhetischen Empfinden. Diese Prinzipien gingen durch die Übertragung von Gaultiers Grabstichel in die Glasmalereien der Charniers über: Die mit einfachen, nachvollziehbaren, aber wenig expressiven Gesten agierenden Menschen sind in ihren Handlungen auf den ersten Blick verständlich; die Kompositionen erlauben es, sofort einzelne Szenen voneinander zu unterscheiden; jeder für die Aussage wichtige Gegenstand ist sichtbar.

Doch woher stammt dieser Stil, wie bildete er sich heraus? Auffällig sind die Untergattungen, in denen sich Gaultier am meisten hervortat: Neben zahlreichen Portraits fertigte er vor allem Frontispize oder allgemein Buchillustrationen, daneben einige großformatige theologische Thesenblätter. Offensichtlich schätzten die Auftraggeber sein Talent, über eine klare, wenn auch oft dichte Komposition mit eindeutigen Zuordnungen und über eine gute Lesbarkeit der einzelnen Elemente komplexe Zusammenhänge zu veranschaulichen, ohne das Auge durch „nur schöne“ Details vom inhaltlich Wesentlichen abzulenken. Ein einheitlicher Bildraum oder Forderungen wie die nach ‚vraisemblance‘ spielten dabei keine Rolle: Architektonische Versatzstücke, Landschaftsgegebenheiten oder Himmelsphänomene helfen, das weiße Blatt zu gliedern und einzelne Zonen zueinander in Bezug zu setzen. Die treffendste Bezeichnung für Gaultiers Stil ist wohl ‚didaktisch‘, denn seine Entwürfe erzählen viel weniger als sie erklären.

Es liegt nahe, die Ursachen für diese spezifischen Vermittlungsstrategien in den medialen Bedingtheiten der Graphiken zu suchen, im konkreten Fall im ‚Rahmen‘ der Kupferstiche Gaultiers: Zehn davon, die für die Glasmalereien Pate gestanden haben, sind Illustrationen eines theologischen Traktats⁵ – der Begriff ist hier ganz wörtlich aufzufassen, denn die Bilder illustrieren Ideen und Argumentationsweisen des Autors, sie wurden explizit für dieses Werk gefertigt und nicht aus einem anderen Zusammenhang hierher übernommen wie in anderen Fällen der Buchbebilderung oft zu beobachten. Viele Motive, ja ganze ikonographische Typen scheinen bildliche Parallelen zu den schriftlichen Überlegungen des Autors zu sein⁶. Doch eben nicht nur einzelne Elemente, sondern auch die Bildrhetorik hängt entscheidend am ursprünglichen Kontext. Denn der Autor des Traktats erweist sich ganz als Kind seiner Zeit: Die Mehrdeutigkeit der Bezüge (z. B. die Menora als Präfiguration der Apostel, Christi und gleichzeitig Marias) entspricht rhetorischen Gepflogenheiten der Jahrhundertwende, ebenso die Art der moralischen Auslegungen biblischer Ereignisse auf den Gläubigen hin – Aspekte, die in den Graphiken Gaultiers ein visuelles Pendant finden, z. B. durch die kompositionell mehrdeutig zuordenbaren Motive oder das Einbinden von Zeitgenossen in die Handlungen. Entscheidend ist aber die typologische Grundargumentation des Textes, die allerdings nicht beim Antitypus des Neuen Testaments stehenbleibt, sondern ekklesiologisch auf die aktuellen Dogmen, Riten und liturgischen Praktiken der katholischen Kirche zielt. Dabei ist – entgegen dem Titelzusatz des Werkes «*pour la defense de l’Eglise contre les heresies tant anciennes que modernes*» – der Zungenschlag keinesfalls polemisch oder militant, sondern humanistisch, argumentativ überzeugend, unterweisend.

⁵ DE REQUIEU Guillaume, *La conférence des figures mystiques de l’Ancien Testament avec la vérité Evangelique. Pour la defense de l’Eglise contre les heresies tant anciennes que modernes*, Paris, [1602].

⁶ Beispielsweise wird bei der Tötung der Erstgeburt (Ex 12, 29–33, 8 Stich in der „Conférence“, übertragen in das fünfte Fenster der Ostgalerie in den Charniers) in der Illustration entgegen der Motivtradition ein zweiter, satanischer Engel als Kontrahent des göttlichen Boten eingefügt, vor allem, um eine Parallele zu der Darstellung menschlicher Verfehlungen zu schaffen, die ebenfalls von Satan initiiert werden – seinerseits ein eigens kreierter Bildtyp.

Damit entspricht der Text theologischen Tendenzen der Jahrhundertwende, die im 17. Jahrhundert zunehmend von mystischen, versenkenden, meditativen Strategien abgelöst werden, wie sie die sogenannte « école française de spiritualité » (heute teils unter Bérullisme subsumiert) vertritt⁷. Es ist im eigentlichen Wortsinn ein « humanisme dévot », der den Traktat bestimmt.

Die Kupferstiche sind visuelle Entsprechungen zu dieser Art der Theologie. Als solche sind sie auch in der Tradition der Buchillustration äußerst ungewöhnlich. Ihre wesentliche Prägung erhielten sie mit Sicherheit durch flämische Einflüsse, vor allem durch Antwerpener Graphik und nicht zuletzt durch die Illustrationen religiöser Veröffentlichungen der Plantin-Offizin⁸.

Doch während die Graphiken im Zusammenspiel mit weitläufigen Erörterungen erschienen, sind die Bilder in den Charniers meist auf sich gestellt, es ergeben sich Fragen, wie sie speziell für die religiöse Buchillustration formuliert wurden: « When does the image interpret itself? When does it generate its own exegesis through its own visual resources, independently of any accompanying text? »⁹. Im Fall der Charnier-Fenster liegt die Antwort im Anbringungsort mit seinen Funktionen. Denn u. a. der Kommunionempfang in den Galerien und die zugehörige Liturgie lieferten an vielen Stellen den Erkenntnisschlüssel zu den komplexen Bildstrukturen¹⁰. Zudem wurde das typologische Argumentationsprinzip aus der Graphik in eine seiner Ursprungsgattungen zurückvermittelt, folgen doch viele mittelalterliche Medaillonfenster genau diesem Prinzip, das also der Gattung alles andere als fremd war, nur nicht mehr den Sehgewohnheiten der Neuzeit entsprach.

Das ungewöhnliche Zusammenspiel aus Vermittlungsstrategien, aber auch inhaltlichen Aussagen und formalen Tendenzen, das sich in den Fenstern der Charniers niederschlägt, ist ein Abbild des Zusammenspiels der an Entwurf und Ausführung beteiligten Personen, die an aktuellen Diskursen beteiligt waren: Joseph Foulon, Abt von Sainte-Geneviève und Gemeindepfarrer von Saint-Etienne-du-Mont, glühender ‚politique‘ in den politisch-religiösen Auseinandersetzungen, war am Katechismus von Henri IV vor dessen Konversion beteiligt, er war bekannt mit dem Bischof von Chartres, Nicolas de Thou, der unterweisende Messerklärungen geschrieben hat – die didaktischen Prinzipien der Bilder und ihre Grundhaltung eines überzeugenden Katholizismus entsprachen mit Sicherheit der Haltung dieses mutmaßlichen Konzeptors des Glasmalerei-Programms. Leclerc, « marchand imager », einer der Fenster-Stifter¹¹, ist höchstwahrscheinlich gleichzusetzen mit Jean IV Leclerc, einem der wichtigsten Verbreiter flämischer Graphik in Paris Ende des 16. Jahrhunderts¹² und einer der Auftraggeber von Léonard Gaultier, der u. a. in seinem Umkreis in Kontakt mit Antwerpener Vorlagen gekommen sein dürfte. Diese ‚Köpfe‘ hinter den Fenstern haben zu einem singulären Ensemble beigetragen, das eine genaue ‚Lektüre‘ lohnt.

⁷ Vgl. u. a. die 2006 in Grenoble herausgegebene, erweiterte und kommentierte Auflage (TREMOLIERES François, dir.) von BREMOND Henri, *L'humanisme dévot (1580–1660)* (Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours 1), Paris, 1924.

⁸ Vgl. u. a. BOWEN Karen L., IMHOF Dirk, *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge, 2008.

⁹ DEKONINCK Ralph, GUIDERDONI Agnès, «Framing devices and exegetical strategies in northern illustrated spiritual literature», in MELION Walter A. et al. (dir.), *Imago exegetica. Visual images as exegetical instruments, 1400–1700*, Leiden, 2014, S. 579–607, S. 579.

¹⁰ Visuelles Hilfsmittel war unter anderem die „Aktualisierung“ des Bildes, beispielsweise, indem eine Kommunionsszene aus Gaultiers Stich mit Paramenten geschmückt und mit liturgischem Gerät bestückt wurde, wie sie ein Inventar von 1637 für Saint-Etienne-du-Mont überliefert, vgl. CLÉMENCET Anne, *La vie et l'organisation d'une grande paroisse parisienne. Saint-Etienne-du-Mont aux XVI^e et XVII^e siècles* (Position de thèse, Ecole nationale des Chartes, 1973, unveröffentlicht), Typoskript in den Arch. Nat., Anhang.

¹¹ Arch. nat., L 635, n° 39.

¹² Vgl. u. a. LÉPAPE Séverine, «Contribution à l'oeuvre gravé de Jean IV Leclerc», in FUHRING Peter, GRIVEL Marianne et al. (dir.), *L'estampe au grand siècle. Etudes offertes à Maxime Préaud*, Paris, 2010, S. 135–155.

Des illustrateurs didactiques et des théologiens humanistes : une relecture des fenêtres du charnier de Saint-Etienne du Mont à Paris (France)

Les vitraux des charniers de Saint-Etienne-du-Mont (v. 1611-1622), nouvellement ‘re lus’, racontent des discours et des acteurs de vers 1600. Les caractéristiques stylistiques renvoient à des modèles graphiques dont les vitraux adaptent non seulement des motifs, mais aussi des compositions ‘gauches’ et peu harmonieuses. Les relations entre les éléments figuratifs des oeuvres quant à elles s’expliquent par le contexte dont sont issues les gravures ayant servi de modèles. Celles-ci imitent en effet les structures rhétoriques du traité théologique qu’elles accompagnaient et qui sont celles d’un « humanisme dévot ». Les influences de ces gravures et de ces textes sur les vitraux s’expliquent par la connaissance qu’en avaient des personnes responsables de l’exécution de la parure vitrée de Saint-Etienne-au Mont.

Didactic illustrators and humanist theologians: a re-reading of the windows of the so-called “charnier” of Saint-Etienne du Mont in Paris (France)

The glass windows in the “charniers” of Saint-Etienne du Mont (Paris) (ca. 1611-1622), newly re-examined, tell us a lot about images and actors from about 1600. The stylistic characteristics of the glass refer to graphic models and adopt not only from them some motifs but also the somewhat clumsy and slightly harmonious compositions. The relations between the different figurative parts of the images go back to the original context of the engravings. These engravings copy the rhetorical structures of the theological treatise they illustrated and which was written by a “devout humanist”. These influences of text and images on the glass can be explained by the connexions of the persons in charge of the execution of the windows with those.

The Life of St. Norbert in the Park Abbey Cloister, Revisited: A Twelfth-Century Story for Seventeenth-Century Canons

St. Norbert of Xanten, founder of the Premonstratensian order, died in 1134 and was canonized in 1582. While the first manuscript life of St. Norbert was composed shortly after his death, visual narratives of his life appeared in print and stained glass only after his canonization¹. The most extensive cycle surviving from this period was the series of 41 stained-glass windows made for the cloister of the Abbey of Park (Heverlee-Leuven) between 1635 and 1644. The glass painter, Jean de Caumont, followed a very detailed iconographic plan devised by the abbot of Park, Jan Maes. Drawing on recent research, this paper will highlight instances in the glazing program which highlight aspects of the 12th-century story of Norbert that would have been particularly significant to a 17th-century audience.

The cloister glass was sold in 1828 and dispersed across Europe and North America. By the end of the 20th century, six complete or partial windows had returned to the abbey, while four complete windows could be found in public and private collections in Belgium. The format of the windows allowed them to easily be rearranged to fit different domestic windows, leaving something of a large puzzle to reassemble. In the past five years, panels comprising approximately one-third of the stained glass made for the cloister have returned to Belgium from the storerooms of two American museums². The panels had been examined by members of the US Corpus Vitrearum on several occasions, but in conditions that limited their observations³. Now, in preparation for conservation and installation in the cloister, the glass has been thoroughly studied and documented by a team led by Aletta Rambaut⁴. Previously overlooked details and comparisons, as well as collaborative documentary research, have led to new insights into the composition of the original cloister program.

Each of the windows in the cloister held nine panels: a scene from the life of St. Norbert, the 12th-century founder of the Premonstratensian order, in the center, with a descriptive distich panel below; standing figures of venerated members of the order to either side, standing on a pedestals where their names, feast days, and other details of their lives were inscribed; and, at the top, a panel in the center bearing the arms of one of the historical abbots of Park was flanked by architectural pediments and *cornucopiae* (fig. 1).

¹ STAHLHEBER Renate, "Die Ikonographie Norberts von Xanten. Themen und Bildwerke", in ELM Kaspar (ed.), *Norbert von Xanten. Adliger. Ordensstifter. Kirchenfürst*, Köln, 1984, p. 217-245.

² SHORTELL Ellen, "Stained Glass from the Corcoran Gallery to Return to Park Abbey", *Vidimus* 93, 2015 <<http://vidimus.org/issues/issue-93/feature/>>; ANON., "Zeventiende-eeuwse Glasramen Terug in Leuven", *Openbaar Kunstbezit Vlaanderen*, 8 September 2016 <<http://www.tento.be/>> (accessed 12 September 2016); MUNDELL, Ian, "Leuven's Park Abbey recovers long lost stained glass windows", *Flanders Today*, 24 September 2016, <<http://www.flanderstoday.eu/arts/leuven-park-abbey-recovers-long-lost-stained-glass-windows>> (accessed 31 March 2018).

³ Windows given to Yale University in 1942 were examined by graduate student Jane Hayward and returned to their cases. They were later studied for publication in the *Corpus Vitrearum of the United States* by HAYWARD Jane, CAVINESS Madeline, HUSBAND Timothy, SHORTELL Ellen, and ANDERSON Drew. The panels owned by the Corcoran Gallery were installed with translucent exterior protection that made it impossible to look at the reverse side of the glass, and in a location that ceased to be used as a public gallery in the second half of the 20th century.

⁴ RAMBAUT Aletta, VANDERAUWERA Marc, SHORTELL Ellen, JARRON Sarah, and MESTDAGH Katrien, "The Masterpiece of Jean de Caumont returns to Park Abbey (Heverlee-Leuven, BE): *Status Quaestiones* of research into the reconstruction/relocation of the stained glass in the cloister", in *Stained-glass: how to take care of a fragile heritage? Acts of the Forum for the Conservation and Technology of Historic Stained Glass*, Paris, 2015. Ivo Rauch also participated in this project.



Fig. 1. Brussels, private collection, stained-glass window from the cloister of Park Abbey showing St. Norbert taming wolves, 1642. © Isabelle Lecocq.

An illusionistic gilded frame at the edges of four of the outer panels sets the narrative scene apart, as if it were a panel painting set into an elaborate sculpted altarpiece.

The images and texts draw on several sources. Thirty-four of the central narrative scenes of the life of St. Norbert derive directly from a series of engravings attributed to Theodore and Cornelius Galle of Antwerp and first printed around 1622. The other seven compositions are assumed to be Jean de Caumont's own creations. Engravings also served as models for some of the standing figures of individual Premonstratensians; preparatory drawings preserved in the abbey's archives also include representations of named figures⁵. The armorial panels are based on a study of the history of Park written by Abbot Jan Maes, who commissioned the cloister program⁶. In addition, most of the surviving distich panels closely follow the text of a poem composed by Eustache de Pomreux, a canon of Park Abbey⁷.

In addition to these iconographic sources, several other kinds of evidence allow us to reconstruct the original placement of panels in the cloister. These include the account books kept by Abbot Maes, which record the date of each payment to Jean de Caumont and the placement of the respective windows, some with reference to the narrative subject or to the heraldry⁸. The account records make it clear that the iconographic program proceeded in clockwise fashion from the northeast corner of the cloister, while the glass was actually installed in the reverse order, perhaps to quickly enclose the north aisle, where canons did their daily devotional readings. Another manuscript in the archives of the Abbey of Park (AAP) contains information about 16th- to 18th-century canons of Park, including the locations of their burials. Between 1680 and 1743, burials were described in relation to the nearest window, and in several cases the subject of the narrative scene or the identity of one of the standing saints is thus securely located⁹. Finally, physical examination by the pre-restoration study team allowed us to note and compare subtle differences in decorative details; when one panel can be placed in a particular window, its possible companions can be narrowed down by such details.

The combination of textual and visual evidence gives us a more complete and more certain idea of the original order of the panels. Earlier attempts to reconstruct the cloister program assumed that the narrative scenes followed the order of, first, the print cycle, and, second, of Eustache de Pomreux's distichs, which included eight scenes not illustrated in the engravings. However, it is now clear that some scenes were placed out of the expected order of events in Norbert's life. This is less surprising if one considers how the narrative scenes would have been seen on a daily basis by the canons who lived at Park.

⁵ See LECOCQ Isabelle and SHORTELL Ellen, "Les vitraux de l'abbaye de Parc (Heverlee, Louvain) conservés à Bruxelles, témoins majeurs de l'art du vitrail du XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas du Sud", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art / Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, LXXXIII (2014), p. 115-150; JANSSENS Leo, *De glasramencyclus van de Heilige Norbertus in de pandgang van de Abdij van Park*, 2011, unpublished manuscript; SHORTELL Ellen, *A 17th-Century Glazing Program with the Life of St. Norbert from the Cloister of the Premonstratensian Abbey of Parc*, 1988, Unpublished thesis, Tufts University; SWYNGEDOUW Rita, *Jan de Caumont, Vertegenwoordiger van de Laatste Bloeiperiode van de Leuvense Glasschilderkunst en zijn Brandglassuite van St-Norbertus voor de Parkabdij van Heverlee*, 1979, Unpublished thesis, Katholieke Universiteit Leuven.

⁶ MASIJUS Johannes, *Chronicon Ecclesiae Parcensis*, Archives of the Abbey of Park (AAP); WILLEMS Edmond, *Heraldiek van Abdijen en Kloosters 12: de abdij van het Park te Leuven*, Wijnegem, 2006.

⁷ POMREUX DU SART Eustache, in DE PAPE Libertus, *Summaria chronologia insignis ecclesiae Parchensis. Ord. praem. Sita prope muros oppidi Lovaniensis. Ex Archivo dictae Ecclesiae in ordinem redacta per F.L.D.P.S.T.L. (Fratrem Libertum De Pape, S. Theol. Lic.), ejusdem Ecclesiae Canonicum professum, Lovanii, Louvain, 1662, p. 441-445.*

⁸ AAP, MS R VIII 50, fol. 32-34 v^o.

⁹ *Catalogus Fratrum Ecclesiae Parcensis*, AAP MS R VIII 2; VAN WAEFELGHEM Raphael, *Le Nécrologe de l'Abbaye du Parc*, Brussels, 1908.

While most of the scenes from Norbert's life would be familiar from printed books, where the sequence would be followed by turning the pages, the images in glass were unlikely to be studied the same way. As was common in cloister glazing, the story reads from right to left, signaling from the outset that sequential reading was not a primary consideration in the glazing program. In the normal course of a day, the canons of Park would move between the dormitory, chapter house, refectory, and choir in meditative silence, and at prescribed hours would sit in the north cloister walk to read. Their movement would take them the length of the east and south walks repeatedly, in both directions, and then part way along the north. Many of the windows would merely be glimpsed in passing. However, walking into the cloister through a door, one would be confronted with an image in glass in one's direct sight line.

It seems that, rather than respecting a strictly linear reading of the *Vita Sancti Norberti*, the patron, Abbot Maes, considered the strategic placement of some scenes in windows that faced entrances to the cloister. In some cases, the most frequently depicted and traditionally significant scenes from the life of St. Norbert faced doors used regularly by all the canons. For example, Norbert's vision of the Virgin giving him a white habit for his followers to wear, would be readily visible from the refectory door. Similarly, the moment of Norbert's conversion to a religious life, brought on by a bolt of lightning, faces the entrance to the cloister from the dormitory stairs.

Opposite the canons' door from the church to the cloister was the scene of the translation of Norbert's relics from Magdeburg to Prague, an event that had marked the Catholic victory in Bohemia in 1627, just eight years before the cloister was glazed (fig. 2). At the end of the narrative cycle, this scene brings the story of the 12th-century saint right up to the present. In the opposite corner of the cloister, the door to the main entrance hall of the claustral buildings faces the west end of the south aisle. There, a complicated scene of the construction of the original church of the Premonstratensians in France confronted anyone entering the space from the outside the abbey (fig. 3). Alluding to a miraculous foundation legend as well as struggles between good and evil, this image would be particularly poignant in light of the fact that the mother house was under the control of Cardinal Richelieu in France, alienated from the governance of the order. Next to it, the image of Norbert and his first followers pronouncing their vows includes a portrait of the patron, Abbot Jan Maes of Park, with St. Norbert (see in this volume the contribution of Aletta Rambaut, p. 199-202). Together they hold a copy of the vows. Maes had himself taken a leading role in revising the Premonstratensian rule¹⁰. His image would remind any canon returning from outside the abbey of the discipline of the cloister.

It has been proposed that Norbert's canonization more than 400 years after his death can be attributed to the two roles he played, first as ascetic preacher, and later as a leader of the Church as Archbishop of Magdeburg. In the 12th century, this may have seemed to be a conflict; in the 16th century, the combination of devotion and ministry could serve as an example for Catholic clergy. The glazing program at Park was complex, and multi-layered. The scenes from the life of St. Norbert are just a part of a visual presentation that took the viewer backward and forward through time, holding Norbert in the present moment.

¹⁰ WEYNS Norbert, "La réforme des Prémontrés aux XVIe et XVIIe siècles", *Analecta Praemonstratensia*, 46 (1970): 5-51; FRANÇOIS Wim, "Augustine and Biblical Scholarship in Louvain", in GORDON Bruce and MCLEAN Matthew (eds.), *Shaping the Bible in the Reformation: Books, Scholars, and their Readers in the Sixteenth Century*, Leiden, 2012, p. 274 and n. 103.



Fig. 2. Heverlee-Leuven, Park Abbey, cloister, stained glass panel showing the translation of St. Norbert's relics from Magedeburg to Prague in 1627, 1640. Photo: Hans Fisher for Aletta Rambaut, ordered by the City of Leuven.



Fig. 3. Leuven, stained-glass window from Park Abbey showing the construction of Prémontré, 1643. Photo: Author.

La vie de saint Norbert dans le cloître de l'abbaye de Park. Un récit du XII^e siècle pour des chanoines du XVII^e siècle

Depuis 2013, près d'un tiers des quarante-et-un vitraux réalisés entre 1635 et 1644 pour le cloître de l'abbaye de Park, près de Leuven (Belgique), sont revenus des Etats-Unis où ils étaient conservés dans des réserves de musées. Cela a fourni une opportunité sans précédent aux experts, pour examiner de près les panneaux créés par le grand peintre-verrier louvaniste Jean de Caumont. La collaboration internationale de plusieurs chercheurs a permis, entre autres, d'établir avec une quasi-certitude la localisation originelle des différents vitraux dans le cloître. Cette communication est axée sur les scènes narratives centrales de ces vitraux, représentant des scènes de la vie de saint Norbert, et sur leur emplacement stratégique au sein de l'architecture du cloître. Plusieurs scènes qui n'occupent pas l'emplacement attendu ou des scènes nouvellement introduites dans le récit, devaient être spécialement pertinentes pour les chanoines de Park au début du XVII^e siècle.

Les déplacements journaliers des chanoines les faisaient passer et repasser au cours de leurs méditations par les ailes est, sud et nord du cloître ; ils ne devaient sûrement pas suivre le récit narratif, mais jeter simplement un bref coup d'œil aux scènes en passant. Mais les vitraux face aux entrées du cloître prenaient plus de signification dans la mesure où les chanoines ne se contentaient alors pas de passer distraitement mais se dirigeaient vers eux. En face de la porte menant de l'église au cloître apparaissait la scène de la translation des reliques de saint Norbert, de Magdebourg à Prague ; cet événement symbolisait la victoire catholique en Bohême en 1627, huit ans seulement avant que le cloître ne soit vitré, et cette scène, placée à la fin du cycle narratif, actualisait ainsi l'histoire du saint patron du XII^e siècle. Dans le coin opposé du cloître, le passage vers l'entrée principale des bâtiments claustraux fait face à l'extrémité occidentale de l'aile sud du cloître. Là figurait la scène de la construction de la première église des Prémontrés en France et ce vitrail accueillait tous ceux qui entraient dans l'abbaye, venant de l'extérieur. Cette allusion à la légende de la fondation miraculeuse de l'Ordre et au combat du bien et du mal, devait avoir une signification poignante pour les chanoines

à l'époque ; en effet, l'indépendance de l'Ordre avait été supprimée et Richelieu avait pris le contrôle de la maison mère des Prémontrés en France. À côté de ce vitrail, la présentation de saint Norbert et de ses premiers disciples prononçant leurs vœux est associée au portrait du commanditaire des vitraux, l'abbé Jan Maes de Park, accompagné de saint Norbert. Ils tiennent ensemble une copie de la Règle des Prémontrés et l'abbé Maes avait d'ailleurs joué un rôle important dans la révision de cette Règle. Son image devait rappeler, à tous les chanoines revenant de l'extérieur de l'abbaye, la discipline du couvent. Les scènes de la vie de saint Norbert sont donc une des composantes de la signification visuelle complexe de la vitrerie du cloître de Park, qui menait le spectateur à la fois vers le passé et vers le futur, mais en plaçant toujours saint Norbert dans le présent de sa vie.

Das Leben des Hl. Norbert im Kreuzgang der Abtei Park: Eine Geschichte des 12. für Domherren des 17. Jahrhunderts

Seit 2013 ist nahezu ein Drittel der 41 Scheiben, die zwischen 1635 und 1644 für den Kreuzgang der Abtei Park in der Nähe von Löwen angefertigt wurden, aus den Depots amerikanischer Museen nach Belgien zurückgekehrt. Dies bot den Experten eine nie dagewesene Gelegenheit der direkten und genaueren Untersuchung der Scheiben des aus Löwen stammenden Glasmalers Jean de Caumont. Gemeinsam durchgeführte Forschungen führten zu größerer Gewissheit über die ursprünglichen Positionen der Fenster innerhalb des Kreuzgangs. Dieser Bericht beschränkt sich auf zentrale Szenen aus dem Leben des Hl. Norbert und deren strategische Platzierung innerhalb der Kreuzgangarchitektur. Einige Szenen, die außerhalb der zu erwartenden Ordnung stehen und neu erfundene Kompositionen betreffen, heben Themen hervor, die für die Kanoniker von Park im frühen 17. Jahrhundert besonders relevant waren.

Tägliche Bewegung führte die Kanoniker in stiller Meditation hin und her entlang der östlichen, südlichen und nördlichen Kreuzgangflügel; es ging nicht darum die Abfolge der Erzählung einzuhalten, sondern eher darum, im Vorbeigehen einen kurzen, flüchtigen Blick auf die Szenen zu werfen. Die Fenster, die unmittelbar gegenüber den Zugängen zum Kreuzgang lagen, waren von größerer Bedeutung, da man unmittelbar auf sie zu- und nicht nur daran vorüberging. Gegenüber der den Kanonikern vorbehaltenen Türe von der Kirche in den Kreuzgang befand sich die Szene der Überführung der Reliquien des Hl. Norbert von Magdeburg nach Prag, ein Ereignis, das den katholischen Sieg in Böhmen von 1627 markierte, genau acht Jahre bevor der Kreuzgang verglast wurde. Am Ende des Erzählzyklus verbindet diese Szene den Heiligen des 12. Jahrhundert unmittelbar mit der Gegenwart.

In der gegenüberliegenden Ecke des Kreuzgangs trifft die Türe zur Haupteingangshalle der Klausurgebäude auf das Westende des südlichen Seitenschiffs. Hier empfing eine Darstellung vom Bau der Ursprungskirche des Prämonstratenserordens in Frankreich jeden, der die Abtei von außen betrat. In Anspielung auf eine wundersame Gründungslegende sowie dem Kampf zwischen Gut und Böse ist dieses Bild besonders berührend im Hinblick darauf, dass das Mutterhaus – von der Ordensleitung veräußert – sich inzwischen unter der Kontrolle von Kardinal Richelieu in Frankreich befand. Daneben befindet sich das Bild des Hl. Norbert und seiner ersten Anhänger beim Ablegen ihres Gelübdes, darunter ein Portrait des Schirmherrn, Abt Jan Maes von Park mit dem Hl. Norbert. Beide zusammen halten ein Exemplar der Ordensregeln. Maes selbst hatte eine führende Rolle bei der Revision der Ordensregeln der Prämonstratenser gespielt. Sein Abbild sollte jeden Kanoniker der von außen in die Abtei zurückkehrte, an die Disziplin im Kloster erinnern. Die Szenen aus dem Leben des Hl. Norbert bilden folglich nur ein Element innerhalb des komplexen Bildprogramms der Kreuzgangverglasung, die den Betrachter auf eine Reise durch die Zeit mitnimmt und die Geschichte des Hl. Norbert in die Gegenwart trägt.

An age of battles: soldiers in 17th-century stained glass

The 17th century has been characterised by some historians as an age of battles. The mere mention of this century brings to mind major conflicts including the Thirty Years' War in Europe and the English Civil War.

In the wake of the conflicts in late-16th-century Europe, Prince Maurice of Nassau developed a drill for firing the musket which was turned into an illustrated manual by Jacob de Gheyn and published in the Netherlands in 1607¹. Intended as a training guide to instruct officers in musket and pike drill, this became the seminal drill book of the period. It was so popular that in 1619 a version in four languages was published (French, Dutch, English and German). Known in England as “The Exercise of Armes”, de Gheyn’s work was widely disseminated throughout northern Europe and inspired similar manuals. These books were extensively used by glass-painters as models for unipartite panels.

Good examples of such imagery are found in Troyes in eastern France where a number of panels are now displayed in the windows of the former Abbey of Saint-Loup. They originated in the Hotel de l’Arquebuse, the fine new headquarters of the Troyes Musketeers’ Company which was opened in 1620. Its glazing was commissioned from the eminent Troyes glazier Linard Gontier who produced an array of armorials, royal portraits, scenes of military campaigns and depictions of individual musketeers and pikemen in drill positions but placed within battle or landscape scenes (fig. 1)². Some of the panel borders are ornamented with extravagant displays of weapons and armour based on contemporary engravings.

The Musketeers’ Company trained young men in the arts of war but also served as a club for citizens. It played a crucial part in training and maintaining the local militia and was useful for the crown in undertaking civil defence when necessary.



Fig.1. Troyes, great hall of the former Abbey of Saint-Loup, panel depicting musketeer, 1620. © Penny Hebgin-Barnes.

¹ DE GHEYN Jacob, *Wapenhandelinghe van roers, musquetten, ende spiessen*, The Hague, 1607.

² CALLIAS BEY Martine, CHAUSSÉ Véronique, DE FINANCE Laurence, LAUTIER Claudine, *Les vitraux de Champagne-Ardenne* (Corpus Vitrearum France. Recensement des vitraux anciens de la France, IV), Paris, 1992, p. 288-93, 320-22.

Similar albeit humbler types of decoration featuring military figures soon began to appear elsewhere. The evidence suggests they were popular in north-west England³. The principal source for these examples was an English drill manual of 1637 by Henry Hexham in which the illustrations are derived from “The Exercise of Armes” but a descriptive text in English is added below each figure⁴.

Until recently, the best surviving glazing inspired by such manuals consisted of ten beautiful diamond quarries illustrating soldiers practising pike and musket drill assembled together in a panel formerly at Poole Hall near Nantwich in Cheshire (fig. 2)⁵.



Fig. 2. Private Collection, panel containing drill quarries from Poole Hall Nantwich, c. 1640. © Penny Hebgin-Barnes.

³ HEBGIN-BARNES Penny, “Defenders of the Realm at Poole Hall Cheshire”, *Vidimus*, no. 44 (October 2010).

⁴ HEXHAM Henry, *The Principles of the Art Militarie Practised in the Warres of the United Netherlands*, London, 1637.

⁵ HEBGIN-BARNES Penny, *The Medieval Stained Glass of Cheshire* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Great Britain. Summary Catalogue, 9), Oxford, 2010, p. 180-82.

The soldiers are copied from Hexham's manual with the texts placed beside instead of below them. Five very similar drill quarries at Tranmere Old Hall in the Wirral are recorded in 19th-century drawings⁶. The hall was demolished and the quarries were later lost. Three more crudely drawn examples remain in a window of fragments at Lyme Hall, and a single pikeman at Lower Carden Hall, Malpas. Another drill quarry was removed from Nether Alderley rectory in the 1980s. All five of the aforementioned sites are in Cheshire and there are two musketeer quarries at Norbury Manor in the neighbouring county of Derbyshire⁷. Two more musketeers are now in Upminster church (Essex) and another example of unknown provenance is in the Walker Art Gallery in Liverpool⁸.

Drill quarries were evidently intended to be didactic, but they also served a decorative purpose. Their popularity in England demonstrated a contemporary preoccupation with national security. After the Spanish Armada's unsuccessful attack on England in 1588, there were fears that Spain would attempt another invasion in the 1590s. But on Queen Elizabeth I's death, her successor King James I made peace with Spain, the fears subsided and the county militias were neglected.

However in 1616 the Spanish were back on the warpath in Europe and King James's council started to worry about civil defence and ordered musters to be held in every county. Since England had no standing army, local volunteers were crucially important in protecting the realm. In 1623 a new book of instructions for militia training was sent out to the counties. After King Charles I's accession in 1625, experienced professional soldiers were employed to instruct the militia in the counties; two soldiers came to Cheshire in 1626, reportedly with successful results. At the same time, magazines of arms and ammunition were established and by 1629 Cheshire had seven hundred muskets and a local militia instructed in the latest techniques for their use⁹.

It is notable that the Troyes panels depicting soldiers adorned an important civic building and were larger and more imposing than the English drill quarries, which were found in the private houses of the gentry. Military companies in France and elsewhere in Europe were often formal bodies with dedicated buildings as their headquarters. Although there were military associations in London and a few large towns, rural England's makeshift network of local volunteers required the co-ordination and leadership of gentry families who were prominent members of county society. These families may have wished to celebrate their involvement in training and equipping the local militia by commissioning drill quarries as visual reminders of their own important role as loyal defenders of the realm.

Only a few years after the martial activity of the 1620s, which was intended to protect their country against foreign enemies, Englishmen were making good use of all the training and equipment to kill each other more efficiently in the Civil War. Farndon Church in Cheshire, near the Welsh border, was garrisoned by Parliamentary troops during the war and suffered such damage that in 1658 it had to be almost completely rebuilt. It contains a unique memento of the conflict in the form of a small window consisting of twenty separately leaded rectangular compartments which contain sixteen figures of pikemen, musketeers and musicians, and also of several distinguished local Royalists, identified by their shields, who were amongst the defenders at the siege of Chester which occurred in 1643-45¹⁰ (fig. 3).

⁶ MAYER J., "On the Old Halls of Cheshire. No. I. Tranmere Hall", *Transactions of the Lancashire and Cheshire Historic Society*, III, 1851, p. 107-11.

⁷ HEBGIN-BARNES 2010, p. cxli-cxlii, clxxxvi-clxxxvii, 264-65, 323.

⁸ HEBGIN-BARNES Penny, *The Medieval Stained Glass of Lancashire* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Great Britain. Summary Catalogue, 8), Oxford, 2009, p. 233.

⁹ HIGGINS G. P., "The Militia in Early Stuart Cheshire", *Journal of the Chester Archaeological Society*, LXI, 1978, p. 39-49.

¹⁰ HARRIMAN J. W. F., "A reappraisal of the English Civil War window in Farndon Church, Cheshire", *Journal of Stained Glass*, XXVI, 2002, p. 75-85; HEBGIN-BARNES 2010, p. clxxxvii-clxxxviii, 294-98.

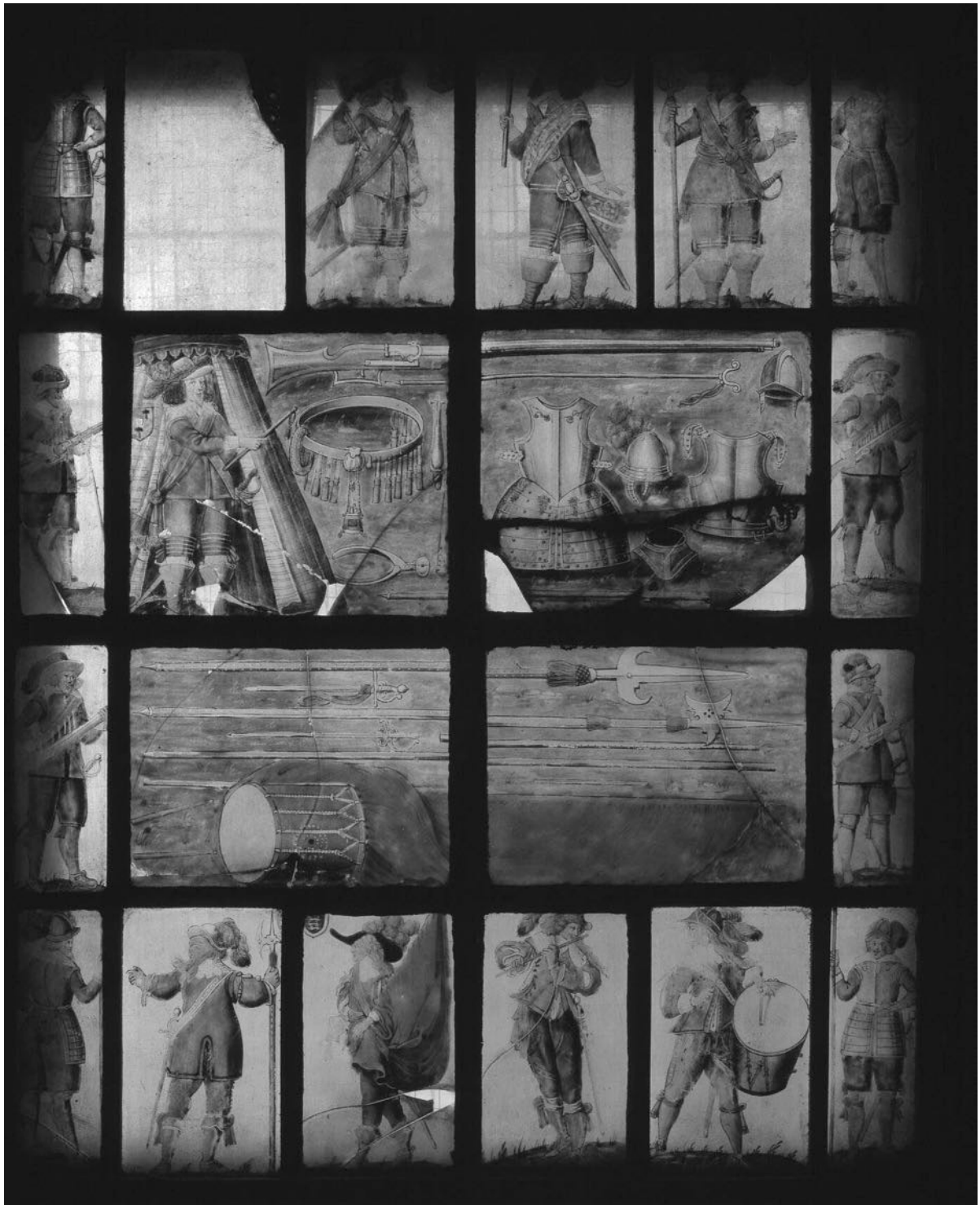


Fig. 3. Farndon, St Chad's church, SIV: window commemorating the siege of Chester, c. 1660-1664. © Historic England Archive.

The window is in the small Barnston Chapel, which has a panel on the east wall commemorating its builder, William Barnston. It describes him as “a person of great worth and integrity, ventured his life and fortune with King Charles the First, was sent prisoner from Oxford to London, where he continued till he paid his composition for his estates”. In his will he bequeathed money for the repair of the church, “having done well therein already” as the will stated. It did not mention the window, which Barnston must have commissioned before his death in 1664. Since it commemorated his own part in the siege of Chester, it seems unlikely that Barnston installed it before the

restoration of the monarchy in 1660 legitimised such a public display of opposition to the previous Parliamentary regime.

Unfortunately there is no documentation to identify the glaziers who created the Farndon window, but the pictorial sources they used are apparent. In addition to several anonymous soldiers based on figures from drill manuals, the window contains a standard bearer and two musicians, one playing the fife and the other a drum. These figures were copied from a series of nine prints dated 1635 depicting various military figures by the French engraver Abraham Bosse. At Farndon the musicians remained anonymous but the standard bearer became a real combatant, John Berrington, identified by the armorial beside him. Since the figure was based on Bosse's print, the cut of Berrington's uniform was quite different to those of the other officers in the Farndon panel. One of the central panels of the Farndon window shows the prominent local Royalist Sir Francis Gamul standing outside a tent and pointing to an outside display of weaponry and armour. This display derives from an illustration in a German work on infantry warfare published in 1615 by Johann Jacobi von Wallhausen, the director of the first military academy¹¹. English manuals such as Henry Hexham's¹² adapted von Wallhausen's original but the Farndon display is not an exact copy of either, as it rearranges the items and adds extra pieces including what is believed to be the earliest known depiction of a bullet mould for a firearm¹³.

The Farndon window employs a disparate collection of sources. It demonstrates that 17th-century glass-painters devoted their energies towards the production of small-scale pieces such as drill quarries to such an extent that on the rare occasions when a more ambitious work like this was commissioned, they could only respond by cobbling together stock designs from their usual repertoire, plus copies of various illustrations, resulting in this curious and disjointed little window. It is apparently unique, but it would be unwise to assume that this was the only one of its kind simply because no others have survived. Their composition would have made such windows vulnerable to being dismantled into separate panels depicting individual figures, rendering them unrecognizable as parts of a larger unit.

Another example of named individuals borrowing poses from drill manuals to celebrate themselves is found in a composite panel now in storage in the Walker Art Gallery, Liverpool. It contains four rectangular quarries each depicting a named individual on horseback firing a pistol¹⁴ (fig. 4). They are provincial and crudely executed. All are based on a common model, probably von Wallhausen's work of 1616 on the art of cavalry warfare¹⁵ which contains engravings of combatants on horseback, some shooting at each other. The Liverpool panel is of unknown provenance, but its origin can be traced from a bell hanging in the Protestant church of Schellerten in the district of Hildesheim in Lower Saxony. This bell is inscribed with the names of those responsible



Fig. 4. Liverpool, Walker Art Gallery, museum reg. n° 340: panel containing four quarries depicting horsemen, c. 1639. © Walker Art Gallery (NML).

¹¹ VON WALLHAUSEN Johann Jacobi, *Kriegskunst zu Fuss*, Oppenheim, 1615.

¹² HEXHAM Henry, *Principles of the art military*, 2nd. edition, Vol. 1, Delft, 1642.

¹³ HARRIMAN 2002, p. 84.

¹⁴ HEBGIN-BARNES 2009, p. 213.

¹⁵ VON WALLHAUSEN Johann Jacobi, *Kriegskunst zu Pferd*, Frankfurt, 1616.

for its creation in 1639¹⁶. The names include two of the four horsemen: “Meister” Tile Deneken and Bartolt Konneker “Holzgraf” (an official with jurisdiction over forest courts). Evidently these men were prominent members of their local community in 1639. Their martial equestrian pose suggests they may perhaps have served in a local militia body in Hildesheim and wished to record their comradeship in arms, like William Barnston and his comrades from the siege of Chester. The four quarries now in Liverpool probably formed part of a larger series of Schellerten worthies portrayed in the same fashion.

As the great wars of the 17th century ended, the demand for artistic representations of military activity waned. One wonders whether the demise of drill quarries in England was hastened by the Civil War: it seems unlikely that these potent visual reminders of the conflict which had recently killed so many Englishmen remained a popular subject for domestic contemplation in its aftermath.

Un âge de combats : les soldats dans des vitraux du xvii^e siècle

Certains historiens ont caractérisé le xvii^e siècle comme un âge de combats. Ainsi, dans toute l'Europe, on assiste à la popularité grandissante des manuels d'exercices militaires, notamment pour la manipulation des mousquets et des piques. Ces manuels étaient utilisés comme modèles par les peintres-verriers qui étaient chargés de décorer les quartiers généraux des compagnies militaires ainsi que les maisons privées de la noblesse anglaise, qui organisait et formait les milices locales. Des illustrations de militaires provenant de diverses sources ont même pu être combinées pour créer un vitrail commémorant une des pires défaites subies par les royalistes pendant la guerre civile anglaise.

La présente étude veut comparer des images militaires reproduites dans des vitraux avec leurs modèles imprimés et examiner comment elles reflètent les préoccupations de l'époque qui les a produites.

Ein Zeitalter der Kriege: Soldaten in Glasmalereien des 17. Jahrhunderts

Einige Historiker sprechen vom 17. Jahrhundert als ein Zeitalter der Kriege. Damals erlangten Handbücher zur militärischen Ausbildung, die den Umgang mit militärischen Waffen, insbesondere die Handhabung von Musketen und Speißen lehrten, europaweit eine wachsende Popularität.

Diese Handbücher dienten den Glasmalern als Vorlagen für die Dekoration der Kommandanturen von militärischen Einrichtungen und der Privathäuser der englischen Oberschicht, welche die lokalen Milizen organisierten und ausbildeten.

Entsprechende Abbildungen wurden sogar aus verschiedenen Quellen miteinander kombiniert, um auf diese Weise ein Fenster zur Erinnerung an eine der schlimmsten Niederlagen zu schaffen, die die Royalisten im englischen Bürgerkrieg jemals erlitten hatten.

Der Beitrag wird einige militärische Darstellungen in der Glasmalerei ihren druckgraphischen Vorlagen gegenüberstellen und untersuchen, inwiefern sie die spezifische Eigenart dieses Zeitalters widerspiegeln.

¹⁶ Photographs taken in 2014 and the inscription on the bell were published on the website <http://heikesschellerten/de> (accessed in 2016; no longer exists).

Un programme initié au ^{xvi}^e siècle et terminé au ^{xvii}^e : contrainte ou choix ? Remarques à partir de la situation observée à Mons (Belgique)

Le ^{xvi}^e siècle est un âge d'or pour l'art du vitrail monumental dans les anciens Pays-Bas et l'ancienne Principauté de Liège où s'épanouissent de prestigieux ensembles. Le contraste est saisissant avec le ^{xvii}^e siècle, représenté par beaucoup moins de vitraux. Mais il en subsiste et, outre ceux d'Anvers et de Bruxelles, bien connus, les œuvres conservées dans la collégiale Sainte-Waudru à Mons méritent l'attention. Elles présentent la particularité d'avoir été réalisées pour compléter une vitrerie commencée au début du ^{xvi}^e siècle. Dès lors, elles nous mènent au cœur de la problématique du colloque, avec l'examen de la nature des continuités et des ruptures dans l'art du vitrail du ^{xvi}^e au ^{xvii}^e siècle.

L'actuelle collégiale Sainte-Waudru remplace à partir du ^{xv}^e siècle une église romane abattue au fur et à mesure de la construction du nouvel édifice. Le nouveau chœur était élevé en 1502/1506 et le transept vers 1527. L'édification des trois vaisseaux de sept travées et des chapelles latérales de la nef se poursuit jusqu'en 1589. Dès le début du ^{xvi}^e siècle, les chanoinesses avaient fait appel à la famille régnante et à leurs proches pour orner la collégiale. Ce travail de vitrerie se poursuit jusqu'au début du siècle suivant. Une quarantaine de vitraux au moins ont existé dans la collégiale mais la plupart ont disparu, spécialement ceux qui ornaient les chapelles latérales qui étaient à la charge des corps de métier et des confréries religieuses. Actuellement, dix-sept vitraux de la première moitié du ^{xvi}^e siècle, quatre de la seconde moitié du siècle et six du ^{xvii}^e siècle subsistent (fig. 1).

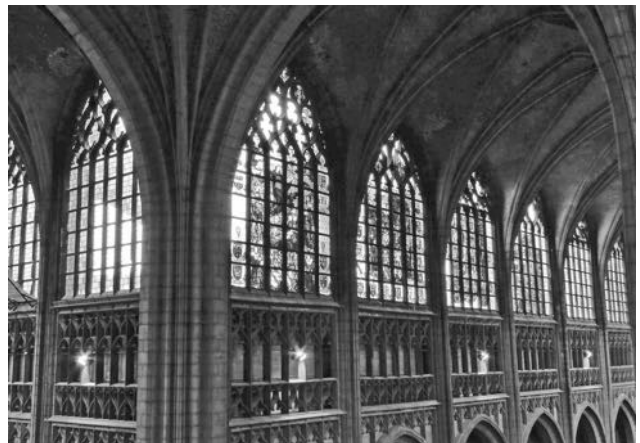


Fig. 1. Vue générale des vitraux du côté méridional de nef de la collégiale Sainte-Waudru de Mons. Photo de l'auteur.

Les vitraux de la collégiale furent entretenus, réparés, restaurés, remplacés au cours des siècles¹. Ils subirent les conséquences des bombardements par les armées françaises en 1691, 1709, 1746, et ceux de la Révolution française. Des réparations sommaires au début du ^{xix}^e siècle furent suivies d'une campagne de grande ampleur. Dès 1838, Jean-Baptiste Capronnier, l'un des restaurateurs de vitraux les plus renommés à l'époque, fut consulté et, de 1840 jusqu'à 1891, il entreprit des travaux de restauration conséquents sur les vitraux du chœur et du transept. Les vitraux qui subsistaient dans la nef ont été déposés au milieu du ^{xix}^e siècle, mais c'est bien après, dans les années 1960

¹ Voir VANDEN BEMDEN Yvette, *Les vitraux de la première moitié du ^{xvi}^e siècle conservés en Belgique. Province du Hainaut. Fascicule 1. La collégiale Sainte-Waudru de Mons* (Corpus Vitrearum, Belgique, V), Namur, 2000.

seulement, qu'ils furent restaurés par l'atelier Crickx de Bruxelles². Cette restauration a mené à la reconstitution des huit vitraux qui ornent les quatre premières travées orientales du vaisseau central de la collégiale et cette histoire tumultueuse a contribué au manque de visibilité de ceux-ci. Un seul vitrail du XVII^e siècle prend place dans le chœur. Il représente sous un portique monumental le donateur François Buisseret et son saint patron François accompagné du frère Léon, témoin de la Stigmatisation (1615) (fig. 2). Les cinq vitraux du XVII^e siècle de la nef représentent l'Adoration des Mages, l'Agonie du Christ au Jardin des Oliviers, l'Assomption, les Litanies de la Vierge et le Combat de saint Michel (fig. 3). Un vitrail de la nef porte le millésime « 1667 », mais ce millésime restauré remplace en fait le millésime « 1557 » ; un vitrail du transept est lui aussi postdaté : le millésime « 1646 » modifié lors d'une restauration en remplace un autre, « 1546 ». La composition originale des fenêtres de la nef est malheureusement perdue en grande partie, mais des éléments anciens significatifs sont conservés.



Fig. 2. Vitrail de François Buisseret, détail, François Buisseret, saint François et frère Léon, 1615. Photo de l'auteur.



Fig. 3. Vitrail du Combat de saint Michel, détail, scène du Combat, début XVII^e s. Photo de l'auteur.

La vitrerie de Sainte-Waudru s'inscrit donc dans la logique constructive de l'édifice. Des continuités se développent naturellement, révélant une stricte hiérarchie dans l'occupation des espaces, reflet de l'ordre social et politique ; des ruptures apparaissent aussi, dévoilant les nouvelles exigences d'une église devenue militante et cherchant à mobiliser l'attention et les sens de ses ouailles.

La hiérarchie des pouvoirs qui se dessine clairement dans la collégiale est une caractéristique unique dans l'art du vitrail en Belgique, cela a déjà été souligné à plusieurs reprises³. Les fenêtres de l'abside du chœur ont été vitrées par les Habsbourg. La noblesse qui gravitait dans l'entourage de ceux-ci est représentée dans les autres fenêtres du chœur ; les donateurs des vitraux placés plus

² Voir LECOCQ Isabelle, « Les vitraux de la nef de la collégiale Sainte-Waudru. Invitation à l'étude de l'art du vitrail monumental dans les Anciens Pays-Bas du Sud et la Principauté de Liège pendant la Haute Renaissance », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXVIII, 1999, p. 31-73 ; LECOCQ Isabelle, *Les vitraux de la seconde moitié du XVI^e siècle et de la première moitié du XVII^e siècle conservés en Belgique. Provinces du Brabant wallon, de Hainaut, de Namur et de Liège* (Corpus Vitrearum, Belgique, VI), Bruxelles, 2011, p. 211-459.

³ Voir VANDEN BEMDEN 2000 ; LECOCQ Isabelle et VANDEN BEMDEN Yvette, « Une image claire et explicite de l'exercice du pouvoir par les Habsbourg dans les vitraux des anciens Pays-Bas du Sud (1^{ère} moitié du XVI^e siècle) », *OZKD (Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege), Dynastische Repräsentation in des Glasmalerei, Akten des 26. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum*, LXVI, 2012, 3/4, Vienne, 2013, p. 366-379.

tardivement dans cette partie de l'édifice sont également des personnalités remarquables. Dans le transept et la nef par contre, ce sont pour la plupart des personnalités investies d'une visibilité et d'un pouvoir locaux qui s'illustrent. Les vitraux du transept furent offerts par la ville de Mons, l'Ordre de Malte et des dignitaires d'importance locale. Les donateurs qui figurent dans la nef sont issus des familles montoises les plus respectables, dont les membres occupaient de hautes fonctions au sein de l'administration locale ou des assemblées du comté de Hainaut. Par exemple, Jean de Samart, donateur avec son épouse Judith de Bouchault du vitrail du Combat de saint Michel fut échevin de la ville de Mons en 1611 et 1614 ; Guillaume de Vergnies, époux de Marie de Buzignies, donateur de *l'Agonie du Christ au Jardin des Oliviers*, eut comme dernière charge celle de clerc du grand baillage et conseiller de l'audience de la noble et souveraine cour de Hainaut.

Cette répartition dans la prise en charge du financement de la vitrerie et donc de l'occupation d'espaces déterminés dans la collégiale répond à une logique de préséance. On peut néanmoins légitimement se demander si d'autres facteurs n'ont pas pu intervenir. L'abdication de Charles Quint en 1555, son départ pour l'Espagne avec Marie de Hongrie, et l'avènement de son fils Philippe ont inauguré une période extrêmement sombre pour les anciens Pays-Bas, marquée par les guerres, la misère et une répression sanglante du protestantisme. Dès ce moment, le comté de Hainaut a été privé de la dynamique d'une vie de cour qui y rayonnait notamment grâce à Marie de Hongrie. À l'avènement des Archiducs Albert et Isabelle, fille de Philippe II, des forces vives vont ressusciter dans le Hainaut, comme ailleurs, mais c'est la foi plus que l'économie qui reprend vigueur. Les Archiducs seront fidèles à la tradition de leurs illustres ancêtres et donneront l'un ou l'autre vitrail dans des édifices du comté, comme ils l'ont fait ailleurs dans de nombreuses villes des anciens Pays-Bas ; ce sont des donations isolées et, hélas, presque rien n'en subsiste⁴.

D'un point de vue formel, les vitraux du XVII^e siècle à Sainte-Waudru restent fidèles à la tradition de compositions se développant sur toute la surface de la fenêtre et associant à une scène religieuse des donateurs, leurs saints patrons et leurs armoiries. Les chanoinesses et les concepteurs ont certainement veillé à l'harmonisation formelle des nouveaux vitraux avec les vitraux du siècle précédent. Ces vitraux datent des premières décennies du XVII^e siècle, qui constituent une période de transition, et ce n'est que progressivement qu'un nouveau type de composition s'impose : des armoiries ou des sujets historiés disposés dans des panneaux insérés au sein d'une vitrerie de verres blancs mis en plomb. À quelques pas de la collégiale, l'église Saint-Nicolas, construite de 1664 à 1702, en a reçus, vraisemblablement durant le dernier quart du XVII^e siècle. La « maîtresse verrière » de la façade de cette église terminée en 1675 portait les armoiries de la ville qui en avait financé l'exécution⁵. Toujours dans la même église, la chapelle de Notre-Dame de Monserrat était ornée d'une verrière avec un « parquetage superbe »⁶ et celle de saint Agapite d'une « verrière parquetée » qui montrait en son centre « deux petits médaillons coloriés, dont l'un représentait Saint-Agapite et l'autre deux blasons juxtaposés »⁷. D'autres exemples sont connus, en divers lieux. À Namur par exemple, il semble que l'église Saint-Loup (1621-1641/1645) et l'église des Carmes (1627-1655) aient reçu semblables vitreries armoriées ; l'abbaye bénédictine de la Paix Notre-Dame établie boulevard d'Avroy à Liège depuis 1627 en a elle aussi reçu, ornées d'inscriptions et de motifs peints à la grisaille et à l'émail, dont ne subsistent que quelques fragments (datés de 1645, 1690, 1692 et 1694), toujours visibles *in situ*. Il a déjà été souligné qu'au XVII^e siècle, dans les anciens Pays-Bas, les vitraux pouvaient être perçus comme un élément dérangement s'ils venaient à entraver la visibilité dans l'église. En 1626, le chapitre de la cathédrale d'Anvers fait procéder par exemple au remplacement d'un vitrail de 1391 par une vitrerie de verre blanc incluant inscription et médaillons⁸.

⁴ Voir LECOQ 2011, p. 96-113.

⁵ HACHEZ Félix, *Mémoire sur la paroisse et l'église de Saint-Nicolas-en Havré à Mons*, Mons, 1859, p. 33.

⁶ HACHEZ 1859, p. 57.

⁷ HACHEZ 1859, p. 40 et 41.

⁸ Voir VAN DE VELDE Carl, « XVII^e siècle », in Magie du Verre (Catalogue de l'exposition, Bruxelles, 1986), Bruxelles, 1986, p. 92.

Les vitraux conservés sont trop peu nombreux et il serait hasardeux de proposer une évolution linéaire qui aurait vu l'imposition d'un type plutôt que l'autre (vitrerie vs vitrail).

Revenons aux vitraux de Sainte-Waudru. L'unité iconographique des vitraux du début du XVI^e siècle⁹ n'est plus de mise pour les vitraux plus tardifs du chœur et du transept puisqu'on trouve une seconde Annonciation (1546), à nouveau une Crucifixion (v. 1565-1585) et une autre Adoration des Mages (début XVII^e siècle). Il est néanmoins possible que l'on ait cherché un certain équilibre en privilégiant la Passion du Christ, représentée notamment par l'Agonie du Christ au Jardin des Oliviers (début XVII^e siècle). Trois vitraux de la nef, de la première moitié du XVII^e siècle, peuvent être mis en rapport avec l'idéologie de la Contre-Réforme qui a vu le renforcement du culte de la Vierge : l'Assomption, la Vierge à l'Enfant entourée de symboles des Litanies et le Combat de saint Michel (fig. 3). Ce dernier thème illustre la victoire du Bien (la catholicité) sur le Mal (le protestantisme). Des fragments d'un vitrail monumental daté de 1624, conservés dans l'église de Foy-Notre-Dame, près de Dinant, témoignent également de cette valorisation de la figure mariale.

L'appréciation stylistique des vitraux actuellement dans la nef est d'autant plus malaisée que la composition originelle de ces vitraux est définitivement perdue¹⁰. Il apparaît néanmoins clairement que les vitraux du XVII^e siècle sont fidèles à l'esthétique de la Haute Renaissance italienne, diffusée à large échelle dès les années 1530-1540 par les romanistes et par la gravure. Ils déploient d'amples compositions au mépris du cadre architectural et des barlotières et se démarquent par la limitation du décor architectural, totalement absent dans le vitrail du Combat de saint Michel et qui renforce l'impact des verres colorés dans une gamme intense et saturée. Ces verres sont exclusivement peints avec de la grisaille et rehaussés de jaune d'argent ; l'emploi de l'émail est limité à l'un ou l'autre motif. Les caractères fortement romanisants des personnages sont mâtinés de traits typiquement maniéristes (fig. 4) comme l'accentuation de la musculature et l'élongation des proportions. Dans deux cas, des références précises à des maîtres italiens de la Haute Renaissance et à des romanistes ont pu être établies par le biais



Fig. 4. Vitrail des Litanies de la Vierge, détail, Salomon, début XVII^e siècle. Photo de l'auteur.

⁹ Il s'agit d'un cycle de la Vie du Christ et de la Vierge centré sur la Crucifixion du Christ (voir VANDEN BEMDEN 2000, p. 56-57).

¹⁰ Voir LECOQ 2011, p. 303-306.

d'estampes. La sainte Catherine du vitrail de l'Assomption (début xvii^e siècle) a été conçue sur le modèle d'une estampe de Giulio Bonassone (1539), d'après la célèbre *Sainte Cécile* de Raphaël (v. 1514); des gravures de Martin de Vos (†1603) et de Cornelis Cort (†1578) habilement combinées donnent son apparence au saint François du vitrail de François Buisseret (1615). Ces vitraux du xvii^e siècle montrent donc une continuité certaine avec des vitraux précédents de la seconde moitié du xvi^e siècle, sans que l'on y décèle une quelconque anticipation de la nouvelle orientation du vitrail-tableau qui a prévalu avec l'intervention pour le carton de peintres de renom qui ont puisé leur inspiration dans l'œuvre puissante et monumentale de Rubens. En 1610, année de l'Érection de la croix de Rubens, l'esthétique baroque s'affirme mais des créations postérieures ne l'ont pas pour autant adopté car certains milieux, certains artistes n'y sont pas réceptifs. À Anvers même, la cité de Rubens, quatre vitraux réalisés entre 1615 et 1621 et conservés à la collégiale Saint-Jacques et à la cathédrale Notre-Dame, sont fidèles à la tradition, le romanisme : la *Vierge et l'Enfant accompagnés de saint Jérôme et de sainte Nothburge* (Saint-Jacques, v. 1600), la *Vierge à l'Enfant dans un nimbe* (Saint-Jacques, 1621), le *Christ en croix* (cathédrale, 1615) et les *Archiducs Albert et Isabelle* (cathédrale, 1616).

Les continuités et ruptures observées dans les vitraux de la collégiale Sainte-Waudru balisent donc la trajectoire de l'art du vitrail du xvi^e au xvii^e siècle, moment crucial où tout en étant ancré dans une longue tradition, il doit relever le défi de l'adaptation à une nouvelle sensibilité religieuse, à une clientèle diversifiée, à d'autres goûts qui mèneront ailleurs à l'avènement du « modèle baroque ». Ce changement de référentiel qui impacte tous les arts infléchira durablement l'apparence et la nature du vitrail puisqu'il touche à ses composantes essentielles : la transparence et la lumière. Hélas, même s'ils n'en restent pas moins de précieux jalons et les témoins d'un art animé d'une belle vitalité, les exemples conservés sont trop peu nombreux et trop fragmentaires pour donner une image complète et nuancée de ce qu'a été le vitrail dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège au xvii^e siècle. Il semble néanmoins que les compositions développées sur une vitrerie blanche se soient multipliées, à la faveur d'une recherche accrue de la lumière « naturelle » plutôt que colorée.

A program initiated in the 16th century and completed in the 17th century: by constraint or by choice? Remarks from the situation observed in Mons (Belgium)

The 17th century windows of the collegiate church Sainte-Waudru in Mons deserve special attention. They have been made to complete a glazing program started in the early 16th century. The continuities and ruptures observed in the windows draw the path of stained glass art from the 16th to the 17th century. A crucial moment, when, while anchored in a long tradition, it faces the challenge of adapting to new religious sensitivity, to a diversified audience, to other tastes that will lead elsewhere to the rise of the “baroque model”. Alas, even if they remain precious milestones and witnesses of an art full of vitality, the examples preserved are too few and too fragmentary to give a full and nuanced image of what was stained glass in the Southern Netherlands and the Principality of Liège in the seventeenth century. Nevertheless, it seems that the compositions developed on white glass have multiplied, thanks to an increased search for “natural” rather than colored light.

Ein im 16. Jahrhundert begonnenes und im 17. Jahrhundert abgeschlossenes Programm : Zwang oder Wahl ? Bemerkungen anhand der in Mons (Belgien) beobachteten Situation

Die Farbfenster des 17. Jahrhunderts in der Stiftskirche Sainte-Waudru in Mons verdienen unsere besondere Aufmerksamkeit. Ihre Besonderheit besteht in dem Umstand, dass sie geschaffen wurden, um eine bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts begonnene Verglasung zu vollenden. Die Kontinuitäten und Brüche, die in der Verglasung der Stiftskirche zu beobachten sind, spiegeln die allgemeine Entwicklung der Glasmalerei vom 16. zum 17. Jahrhundert. An dieser entscheidenden Schnittstelle, da alles noch in anhaltenden Traditionen verankert war, musste man der Herausforderung begegnen, sich einer neuen religiösen Sensibilität, einem breiteren Kundenkreis und einem veränderten Geschmack anzupassen, die anderswo zum Aufkommen des «barocken Modells» führen wird. Selbst wenn diese Fenster nichts weniger als kostbare Meilensteine und Zeugen einer von schöner Vitalität beseelten Kunst bleiben, so sind die erhaltenen Beispiele doch zu wenig zahlreich und zu fragmentarisch, um eine umfassende und differenzierte Vorstellung davon zu gewinnen, was die Glasmalerei in den südlichen Niederlanden und im Fürstentum Lüttich im 17. Jahrhundert ausmachte. Es scheint gleichwohl, dass die Zahl der Kompositionen, die auf der Basis farbloser Verglasungen entwickelt wurden, zugenommen haben, zugunsten eines wachsenden Interesses am «natürlichen» anstelle des farbigen Lichts.

Stained glass in St Paul's church in Antwerp in the 17th century. Historical documents on the work of Abraham Van Diepenbeeck and Jan De Labaer

In this location the inauguration of the first Dominican church took place in 1276¹. By around 1512 the building of the current church had begun². The building works started with the west facade, but progressed slowly. Many new churches and monasteries were being built within the city, absorbing a significant share of the resources, while the rise of Protestantism did not encourage enthusiasm among potential donors. In 1577 Antwerp chose to support the Prince of Orange against Philip II. On the 12 June 1579 monastic orders, including the Dominicans, were banished from the city. Part of the unfinished choir was demolished to make space for two new streets. The ruins were used as ballast for the ships that blocked the Scheldt in the battle of the Calvinist regime against Spain³. After the Fall of Antwerp (1584) the Dominicans regained the monastery and started rebuilding it. When the construction works resumed is not known exactly, but the first distinct indications date from 1616⁴. The date 1634, applied on the keystone of the vault, probably refer to the completion of the building works, performed in Brabantian late Gothic style to match the existing building⁵.

In the meantime the glazing of the church also had begun. An interior view by Pieter Neeffs (Rijksmuseum Amsterdam) dated 1636 (fig. 1) depicts a series of stained-glass windows in the south aisle. These windows are not preserved, and despite the reasonably detailed painting, the iconography is difficult to identify. Probably it was the Adoration of the Kings, the Resurrection of Mary, and the Lamentation. Also, the exact dating is not known but it can be assumed that they came about in the second half of the sixteenth century. They are most likely connected to the devotion of the Rosary, and so can be dated between 1571, the year of the creation of the Archconfraternity, and 1617, the year in which a series of 15 paintings depicting the Mysteries of the Rosary was ordered from Antwerp painters.



Fig. 1. Pieter Neeffs I, Interior Sint-Pauluskerk, Amsterdam, Rijksmuseum, 1636.

¹ PRIMIS F., *Kerkelijk Antwerpen van de visitatie van bisschop Wiard tot het einde der XIIIe eeuw*, in *Bijdragen tot de geschiedenis*, 1928, p. 313-314; VAN DEN NIEUWENHUYZEN J., "Oorkonden van de Antwerpse Predikheren (1243-1639)", *Sint-Paulus-Info. Tijdschrift van Sint-Pauluskerk*, 67, 1999, p. 1466-1512.

² VAN DAMME J., "Het poortgebouw van de Sint-Pauluskerk, een sieraad aan de Veemarkt. Historisch onderzoek", *Sint-Paulus-info. Tijdschrift van Sint-Pauluskerk*, 1, 1989, p. 596-599.

³ PRIMIS F., "De straten door de kloostergoederen", *Antwerpiënsia*, 15, 1941 (1942), p. 318-331.

⁴ From 1816 the Dominicans asked for a contribution from the city for rebuilding the choir: SAA., PK, 1677, f° 57r°-58v°.

⁵ Concerning this phenomenon: SUTTHOFF L.J., *Gotik im Barock. Zur Frage der Kontinuität des Stiles ausserhalb seiner Epoche*, (Kunstgeschichte: Form und Interesse, 31), Münster, 1990.

The glazing in the south transept, the chapel of the Holy Sacrament and the oratorio of the Holy Name is not depicted in Neeffs' interior view, but has left traces in the archive. In 1632 Guilielmus van Papenbroeck donated a sum of 200fl. to the Brotherhood of the *Jongmans* for the creation of a stained-glass window. An equal amount was paid that same year to glazier Jan De Labaer to make a window depicting the Transfiguration on Mount Tabor. He was paid the same amount for a second window showing *Ecce Homo*. One year later Nicolas Cassier Talania, Gillis Boone and Jan Baptist Coopmans donated another 200fl. for a window depicting Christ's Entry into Jerusalem, also made by Jan De Labaer⁶. In 1853 the city archivist Pieter Génard noted the inscriptions of the first two windows that apparently were in a bad condition⁷. They were removed before 1860. The window of the Entry into Jerusalem was removed in 1909, but a photo in the church archive gives a idea of what it must have looked like (fig. 2). Today only a mosaic window of fragments, including pieces from the Entry into Jerusalem, remains at the north entry of the choir (fig. 3).

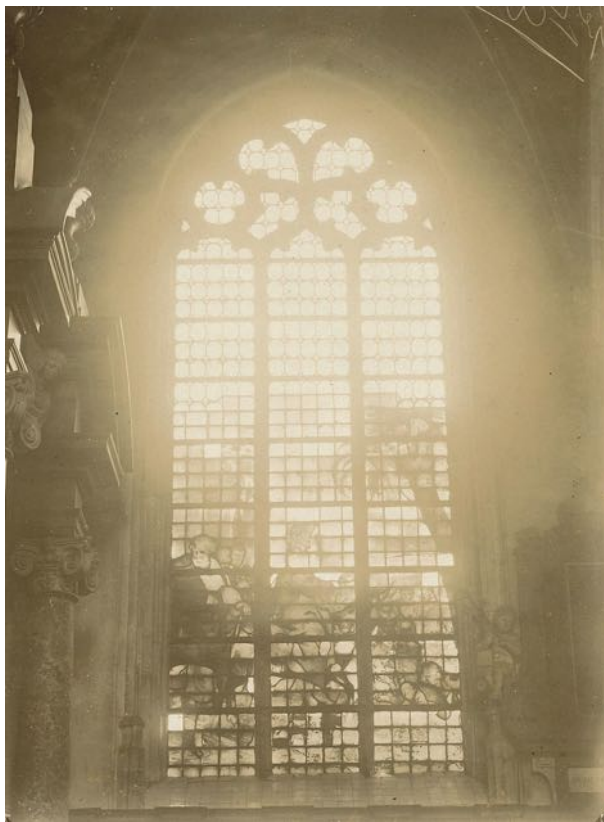


Fig. 2. Entry into Jerusalem (before 1909).

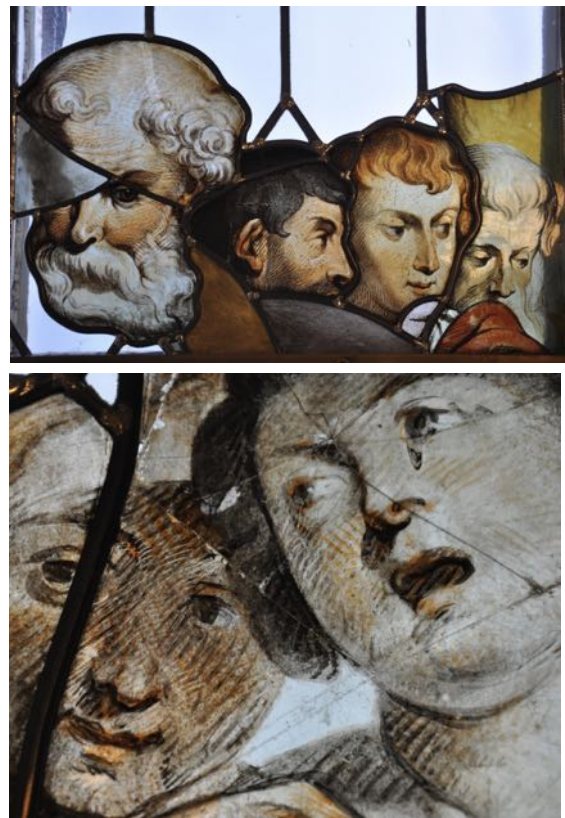


Fig. 3. Fragments of the window of the Entry into Jerusalem.

⁶ Archives St Paul' s church, *Rekenboek van de Confrerie van de Jongmans (1616-1715)*, f° 20v^o: Item ontfanghen van sr. Guillelme van Papenbroeck tot een vereeringhe van een glaes inde capelle der Jonckmans, voor het glaes vande transfiguratie de somme van tweehondert gulden ...gul.200; f° 21r^o(1632): Item betaelt aende glaesschryver Jan de La Baer over een geschilderd glaes vande transfiguratie inde capelle der Jonckmans van den Soeten Naem Jesus, de somme van tweehondert gul. ...gul.200; Item betaelt aende glaesschrijver Jan Dela Baer over een geschildert glaes van een ecce homo in ditto cappelle de somme van tweehondert gul. ...gul.200; f° 22v^o(1633): Item ontfanghen van Sr. Nicolas Cassier Talania ende Gillis Boone ende Jan Baptist Coopmans tot een vereeringhe vande gelase venster vanden triomphe van Jherusalem de somme van tweehondert guldens eens...gul.200; f° 23r^o: Item betaelt aen Hans Cappell voor rekeninghe van ysere gerden geleverd tot de dry gelase vensters vande capel der confrerie de somme van dryensentich gul. ...63

⁷ GÉNARD P., *Verzameling der graf- en gedenkschriften van de Provincie Antwerpen. Arrondissement Antwerpen*, dl. 4, Antwerpen. *Abdijen en kloosters*, Antwerpen, 1858, p. 37. The window with the *Ecce Homo* with the inscription *Ecce Homo/Homini Deo/Regi summo/... nominis Humili/ ... Divini Cultus ergo PP*. The window with the Transfiguration also had an inscription *Dilectus meus d.../... illo vicissim .../... tranfi.../Guillelmus va[n] Papenbroeck Co. Frat./SAnctissimi Nominis Superintendens P.C*.

An extensive series of stained-glass windows was also ordered for the choir of the church. On 25 May 1633 the Dominicans concluded a contract with Abraham Van Diepenbeeck. The contract itself has not been found. It is only mentioned in a second agreement, dated 28 April 1637, that includes alterations to the first⁸. Therefore the content of the second text is not always clear. The iconography of the series consists of St Paul's life. However, it is uncertain how many stained-glass windows comprised the series. At first it was said that six windows had already been completed, with another six to be delivered. Of the six finished windows, which needed to be made bigger, four were yet to be installed. Of these four windows Van Diepenbeeck had to hand over the cartoons to the commissioners and also the 'modellen' for the other windows. The second text spoke of enlarging 10 windows and making a further 7 windows. This text has resulted in confusion in the literature. Cl. Van Cauwenberghs⁹ was convinced that Van Diepenbeeck was commissioned to make 15 windows, 10 in the choir and 5 in the apse. Of this series he would have made only 5 windows on the south side: the Stoning of St Paul in Lystra, with the coat of arms of John Malderus, bishop of Antwerp; the Sacrifice of the Lycaonians, with the coat of arms of Abbot Ophvius; the Flight from Damascus, dated 1636 and donated by Albert, Marquess of Mons and bishop of Namur; a fourth window would only have depicted the coat of arms of Dymphne de Smit, the widow of Egidius Houtappel¹⁰. An anonymous description of the church however mentions explicitly *tien differente glaesen* (10 different windows)¹¹.

Other descriptions from the 17th and 18th century do not give any more clarity. Balthasar de Monconys visited the church in 1665¹². He attributes the design to P.P. Rubens but does not describe the windows. It is even possible that he never saw them with his own eyes, because access to the choir was most likely reserved for monks, and the organ obstructed the view. Eighteenth century authors only mention that all the stained-glass windows in the choir were made by Abraham van Diepenbeeck¹³.

Although they have all disappeared, we do have an idea of the imagery of some windows. W. Steadman identified several oil paint sketches with scenes from the life of St Paul that we can attribute to Van Diepenbeeck with some confidence, some of which showed engraved lines that demonstrate that they were used as models for the making of glass paintings¹⁴. First of all there is the Conversion of Paul, preserved in the Alte Pinakothek in Munich (inv. 1222) (fig. 4), which was earlier attributed to P.P. Rubens¹⁵, and a version of the mirror image of the same composition in the former collection of the second Duke of Westminster.

⁸ SAA., Notariaat, 2276: Protocolen van Notaris C. De Brouwer, f° 158r°-v°

⁹ VAN CAUWENBERGHS CL., *Notice historique sur les peintres-verriers d'Anvers du XVe au XVIIIe siècle*, Antwerpen, 1891, p. 64.

¹⁰ GÉNARD 1858, mentions an inscription at the top of the first window: Reverendus D.IOANNES MALDERUS/Episcopus Anverp and at the bottom: LAPIDA^{ntes} PAULUM/ DUXERUNT EXTRA CIVITATEM/Act.14. For the second window, at the top: Psuit .../OPHOVIUS Episc. ... and at the bottom: LYCAONIJ VOLEBnt/HOSTIAS IMMOLARE PAULO/Act.14. For the third window: Albert ... Marquis/de Berghes sur le Soom Conte de/Malhain Viconte de Zebourgh Baron de/Boxmeer a°1636. In the fourth window: Anno 1639 D. DYMENA DE SMIT vidua/AEGIDII HOUTAPPEL et D. CORNELIA MARIA/HOUTAPPEL eius filia uxor D. PETRUS/PASCHASII DE DECKERE Deo D.D.

¹¹ SAA., Privilegekamer, 197: *Beschryvinghe van de cloosters, kerken, outaeren, epitaphen, schilderijen en beelden en andere rareijten in de stadt Antwerpen*, hss.

¹² DE MONCONYS B., *Journal des voyages de monsieur de Monconys, Paris, 1667*, quoted in BAISIER C., *De documentaire waarde van de 17de-eeuwse kerkinterieurs van de Antwerpse School in de Spaanse Tijd*, PhD. Diss. KULeuven, 2008, p. 196-198.

¹³ For example DE BOSSCHERE J., *De kerken van Antwerpen. Schilderijen, beeldhouwwerken, geschilderde glasramen enz. in de XVIIIe eeuw [1748] beschreven door Jacobus De Wit* (Uitgave van de Antwerpsche Bibliophilen, 25), Antwerpen, 1910, p. 54; BERBIE G., *Beschryvinge van de besonderste schilderyen ende outaeren, glazen, beeldhouweryen en andere rareijten welke te zien zijn in de kerken, kloosters en andere plaetsen binnen Antwerpen [...]*, Antwerpen, 1756.

¹⁴ STEADMAN W., *Abraham van Diepenbeeck*, 1974, p. 122 en ID., *Abraham van Diepenbeeck. Seventeenth-Century Flemish Painter* (Studies in Baroque Art History, 5), 1982, p. 9, 52, 85-87.

¹⁵ KIESER E., "Die Bekehrung des Paulus bei Rubens", *Cicerone*, 19, 1927, p. 659.



Fig. 4. Van Diepenbeek, project for the window of the Conversion of Sint Paul, Private Collection.
© Victoria and Albert Museum, London.

Both drawings show these trace lines. Steadman also mentioned a drawing of the Salvation of Paul from the Tepelmann collection, auctioned in Cologne in 1940, and two drawings with a variation of the same composition, that at the time were part of the Perman collection in Stockholm and in the Frankfurt museum (inv. 3106). A third design, kept in the Vassar College Art Gallery (Pouchkeepsie, US), depicts the Healing of a young man by St Paul. The panel would have been bought by Viscount Palmerston in Antwerp in the 18th century, together with a second panel with the imagery of the baptism of St Paul¹⁶. These depictions do not appear in the 19th century descriptions of the stained-glass windows and suggest that Van Diepenbeek indeed made more glass painting than those present in the church in the 19th century.

Les vitraux de l'église Saint-Paul d'Anvers au xvii^e siècle. Documents historiques concernant les travaux d'Abraham van Diepenbeek et Jan De Labaer

Le premier couvent des Dominicains à Anvers fut consacré en 1272, à l'emplacement qu'occupe actuellement l'église Saint-Paul. Au cours des xvi^e et xvii^e siècles, il fut remplacé par celle-ci, bâtie en style brabançon tardif. L'église Saint-Paul fut aussi enrichie d'un riche mobilier, de peintures et de sculptures, mais également de vitraux.

Dans les fenêtres du vaisseau méridional, une série de vitraux était probablement consacrée à la dévotion au rosaire, comme semble le montrer un tableau de Pieter Neeffs (Amsterdam, Rijksmuseum). Par les archives, nous savons aussi que Jan De Labaer fut payé en 1632-1633 pour trois vitraux dans le bras sud du transept ; de ceux-ci ne subsistent qu'un vitrail fragmentaire à l'entrée du chœur, au Nord. Enfin, une troisième série de vitraux a orné le chœur de l'église ; en 1633, les Dominicains passèrent pour cela un contrat avec Abraham Van Diepenbeek ; quelques projets seulement, esquissés à l'huile, en témoignent encore.

Glasmalereien des 17. Jahrhunderts in der Kirche St. Paul in Antwerpen. Historische Dokumente zum Werk von Abraham van Diepenbeek und Jan De Labaer

Die erste Klosterkirche der Dominikaner in Antwerpen wurde 1272 an dieser Stelle geweiht. Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts wurde sie durch die heutige Kirche im Stil der Brabanter Spätgotik ersetzt. Der Neubau erhielt eine reiche Ausstattung mit Kirchenmöbeln, Gemälden und Skulpturen, aber auch mit Farbfenstern. In den Fenstern des südlichen Seitenschiffs gab es dem Anschein nach einen Zyklus, der der Verehrung des Rosenkranzes gewidmet war, wie eine Innenansicht auf einem Gemälde von Pieter Neeffs im Amsterdamer Rijksmuseum zeigt. Archivalien belegen, dass Jan De Labaer in den Jahren 1632-33 für drei Fenster im südlichen Querschiff bezahlt wurde. Davon ist aber nur ein Fenster mit Scherbenfragmenten im nördlichen Choreingang erhalten geblieben. Eine dritte Folge von Glasfenstern schmückte den hohen Chor. Dazu hatten die Dominikaner in 1633 einen Vertrag mit Abraham Van Diepenbeek abgeschlossen. Einige Entwürfe (Ölskizze) für diese Farbverglasung wurden bewahrt.

¹⁶ The 2nd. Viscount Palmerston's Travelling Account Book, October 1789 (University of Southampton).

POSTERS



Standing Gentleman, painted glass, 17th Century, Royal Museums of Art and History (inv. Nr 6343). © KIK-IRPA, Brussels.

Joost CAEN^{1,2}, Cees BERSERIK³ and Liesbeth LANGOUCHE²

¹ Flemish Committee associated to the Corpus Vitrearum / Belgium

² University of Antwerp

³ Corpus Vitrearum / The Netherlands

The dispersion of the 17th century heraldic stained glass from the Church of Hollum (Ameland, The Netherlands)

Three heraldic panels in a Flemish private collection tell the story of the ‘Batavian Revolution’ in The Netherlands, that was paired with a second iconoclasm.

The ‘Flemish’ panels

Each of the three panels consists of nine leaded rectangular glass pieces. One panel originally showed a coat of arms, of which only the helmet with house mark and mantling is left (fig. 1), while each of the two other panels is composed of one house mark and one crest, standing on scroll-work framed by cherry branches (fig. 2 and 3). What connects all three panels is the inscription underneath. According to it, the panels were made for Hollum in the late 17th century.

The commission

More specifically the panels were commissioned for the protestant church of Hollum, a village on Ameland, one of the Wadden Islands in the Dutch province of Friesland. After the church of Hollum had been destroyed in 1567, it was rebuilt in 1678-’79. This new church was decorated with several stained-glass windows, amongst which there was a large memorial window for the Cammingha family, who governed over Ameland till 1681. This window was sided by several series of heraldic panels, donated by the island board. As the island board consisted of the members of the villages of Hollum, Ballum and Nes, each delivering 12 persons (2 mayors, 2 ‘volmachten’ and 8 ‘vroedschap-pen’), it is supposed that there were 36 heraldic panels in total.

Of these panels twelve can now be retraced. They show that there must have been at least five series. The first series is the one with the helmet with mantling (fig. 1 and 4). The other series all have renaissance scroll-work that forms a cartouche. On one panel this scroll-work is decorated by angel heads (series two) (fig. 5). But on the rest of the panels the cartouche is surrounded by cherry branches. A closer look learns that while most of the branches ‘grow’ three panes high, from the inscription to the crest or house mark (series three) (fig. 6), there are some branches that seem to frame only the crest/house mark in the upper row (series four) (fig. 3). Finally, the fifth series is distinguished by the fact that the cherry branches are uni-coloured yellow, instead of green with red cherries (fig. 2).

It is important to notice concerning all these heraldic panels, that there is no central heraldic shield. Most of the central panes depict a ship. This is rather strange, so it is presumed that many of these ships are not original, but a later adaptation. There are but three panels, where the scroll-work also runs over the central pane with ship, which suggest that these panes – and thus the ships – date from the original glazing (fig. 6). The reason why the donors of these panels chose to depict a ship

might be because they had a past as a commander or captain. Indeed, several house marks are also related to the shipping, given that the right-angled triangle symbolizes a sail¹. But though the people of Ameland were known whalers, certainly not every donor could be associated with seaman-ship².



1



2



3



4



5



6

Fig. 1. Heraldic panel from Hollum. Flemish collection, acquired from a Swiss dealer. © Joost Caen.

Fig. 2. Heraldic panel from Hollum, composed of two upper rows with a crest and a house mark. Flemish collection, acquired at an auction in Amiens. © Joost Caen.

Fig. 3. Heraldic panel from Hollum, composed of two upper rows with a crest and a house mark. Flemish collection, acquired at an auction in Amiens. © Joost Caen.

Fig. 4. One of the six heraldic panels from Hollum in the collection of the Scheepvaartmuseum, Amsterdam. © Johanna Hermans.

Fig. 5. One of the heraldic panels from Hollum published in the auction catalogue of Drouot in 1969.

Fig. 6. One of the six heraldic panels from Hollum in the collection of the Scheepvaartmuseum, Amsterdam. © Johanna Hermans.

¹ HAKMAN 1995, p. 32.

² ROEP and ZIJLSTRA 2013, p. 11.

The second iconoclasm

During the French occupation (1795-1813) Ameland lost its independence. In 1795, the 'Batavian Republic' was installed based on ideas of the 'Enlightenment' and protestant rigidness. Heraldic signs were considered to be symbols of inequality and excessive personal wealth, and were therefore removed or demolished. In 1798 the church of Hollum lost some of its stained glass as a result of this second iconoclasm. In the 'Memori Boeck' by Cornelis Pieter Sorgdraeger (1779-1826) is written: '*Donderdag den 19 April 1798 tans wierden de Geschilderde glasen Ouwe gedenkstukken uit de Kerk wegenomen Wij leven tans in een benaude tijd en durven niets zegge*' (Thursday, April 19, 1798 the stained-glass windows old memorials were removed from the church We experience anxious times and are afraid to say something')³.

The Cammingha window was completely destroyed, but the heraldic panels were partly saved as only the central shields were removed. Instead a pane with a ship was inserted, as it is a more 'neutral' image, already included in one of the original series. An important factor for the church finances is that the substitution of the shields by ships would most likely have been a cheaper solution than a complete renewal of the windows.

The dispersion

A century later, from 1879 on, the church had to be restored. A part of the works was funded by the sale of the heraldic panels from the church. In 1881 a certain D.H. Vos bought 189 panes for the total amount of nearly sixty guilders, a large sum in that days. However, 189 panes correspond to only 21 panels. Presumably the other panels were already lost, eventually vandalized. Possibly it was at the time of the sale that the banners with the donors' names were mixed up. It is indeed obvious that each of the inscriptions is a puzzle of several different inscriptions.

In 1975 eight of the panels turned up in Paris, of which six are now in the Scheepvaartmuseum in Amsterdam and one in a private Dutch collection. The eighth was possibly sold to a Swiss antique dealer, from where it ended up in the Flemish collection (unless this is a ninth panel and the eighth is still to be found). As already mentioned, this last collector recently acquired two other panels with remains of other Hollum stained-glass windows at an auction in Amiens. And finally, in an auction catalogue of the French auction house Drouot, dating from 1969, two other panels were published. This brings the number of 'retraced' Hollum panes to twelve, bearing in mind that they are composed of a much larger quantity.

Sources

HAKMAN A.J.A.C., *De gebrandschilderde ramen van de hervormde kerk te Hollum op Ameland*, Hollum, 1995.

HERMANS Johanna, *De conservatie-restauratie van een 17de-eeuws gebrandschilderd glasraam met heraldische voorstelling en tekst afkomstig uit Hollum, Ameland, Nederland*, unpublished report, Conservation Studies, Royal Academy of Fine Arts, Antwerp, 2013.

ROEP Jacob and ZIJLSTRA Hans, "Gebrandschilderde ramen. Hervormde kerk Hollum", *De Sneuper*, n° 111, september 2013, p. 8-13.

³ HAKMAN 1995, p. 22.

Les Paysages de Limoëlou : Approche novatrice du vitrail domestique au XVII^e siècle

Grâce aux efforts concertés des membres du Corpus Vitrearum, Françoise Gatouillat (France) et Roland Sanfaçon (Canada), deux ensembles complets de verrières domestiques du XVII^e siècle conservés dans des collections canadiennes ont été mis en lumière. Ces verrières proviennent du manoir des Portes-Cartier au village de Limoëlou près de Saint-Malo en Bretagne, qui a appartenu à Jacques Cartier, célèbre navigateur français du XVI^e siècle auquel on attribue les premières explorations européennes du fleuve Saint-Laurent ainsi que la fondation de la Nouvelle France (province de Québec). Depuis l'aube du XIX^e siècle, les Québécois sont venus en pèlerinage aux Portes-Cartier, et c'est par cette voie que les verrières furent apportées au Canada à la fin du XIX^e siècle. La première verrière acquise de M. Le Tarouilly, propriétaire du manoir en 1882, est conservée depuis 1883 dans les réserves de l'ancien Musée du Séminaire de Sherbrooke (fig. 1). La seconde verrière fut offerte par la fille de ce dernier, Madame H. de Ferron, à l'abbé Denis Gérin de Saint-Justin, diocèse de Trois-Rivières, en 1883. Cette verrière arriva au Canada en 1886, mais ce n'est qu'en 1950 qu'elle fut donnée au musée du Château Ramezay à Montréal par Madame Gaétan Barry (fig. 2).



Fig. 1. Verrière provenant des Portes-Cartier (Limoëlou), Archives du Musée du Séminaire de Sherbrooke ; H : 54 cm, L : 49,5 cm ; photo Roland Sanfaçon, 2002.



Fig. 2. Verrière provenant des Portes-Cartier (Limoëlou), collections du Musée du Château Ramezay, Montréal ; H : 54 cm, L : 50cm ; photo Roland Sanfaçon, 2002.

Ces deux œuvres sont d'une importance considérable, car il s'agit d'un exemple unique de verrières domestiques complètes du XVII^e siècle provenant de France et, qui plus est, contenant des rondels, ce qui les rend encore plus exceptionnelles. L'étude récente du manoir des Portes-Cartier par l'historien breton Jacques Le Goualher a permis de mieux comprendre l'histoire du bâtiment et d'associer les verrières maintenant conservées au Québec au marchand néerlandais Daniel Heyns (1587-1641), lequel acquit la propriété des Portes-Cartier aux environs de 1633. Daniel Heyns grandit à Amsterdam au sein d'une famille protestante mais il fut, tout comme ses frères Louis et Michiel,

attiré par l'effervescence commerciale que lui offrait la ville portuaire de Saint-Malo. Il obtint sa citoyenneté française en 1615 et se convertit au catholicisme autour de 1628.

Ces deux verrières, qui proviendraient de la chambre principale à l'étage du manoir, côté est, sont de format identique. Elles contiennent chacune dans la partie supérieure un rondel ovale représentant un saint accompagné d'une inscription, *Jullien* dans la verrière de Sherbrooke et *Bertran* dans celle de Montréal. Les rondels sont insérés dans des carreaux de verre blanc rectangulaires. Bien qu'il soit tentant d'associer le sujet de ces rondels à deux saints évêques du Mans, les saints n'arborent pas le vêtement épiscopal, et les inscriptions qui les accompagnent font fi du mot 'saint'. La partie inférieure des verrières contient des panneaux de verre peints rectangulaires représentant des paysages et des scènes narratives, quatre dans la verrière de Sherbrooke et seulement deux (deux manquent) pour Montréal. Les panneaux insérés le long des cadres des verrières à gauche et droite sont plus étroits que les autres, et les plombs semi-circulaires au sommet de chaque verrière sont donc tronqués sur les côtés. Tout indique que l'on a procédé à un ajustement des panneaux de verre, peut-être au moment de leur installation dans les fenêtres du manoir des Portes-Cartier. Le format des panneaux de verre peint est assez particulier : chacun mesure 14,2 cm de hauteur et 10,6 cm de largeur, à l'exception des panneaux latéraux qui font 9,5 cm de largeur à la suite de leur altération. Les écarts observés aux plans stylistique et technique nous portent à croire que les panneaux peints inférieurs et les rondels ne proviennent pas du même atelier. Nous croyons que la peinture des vitraux des Portes-Cartier remonte aux environs de 1633 à 1641, mais il reste à en déterminer le lieu de production d'origine, soit Saint-Malo ou Rennes comme l'a suggéré Françoise Gatouillat ou, plus probablement, les Pays-Bas de l'avis de Jacques le Goualher.

Nos recherches se concentrent particulièrement sur les paysages et les scènes narratives des panneaux qui se déploient dans la partie inférieure des deux verrières. Les six scènes possèdent une autonomie sur le plan iconographique malgré le fait qu'elles semblent avoir été conçues de manière à créer l'unité entre elles tout en les rendant facilement interchangeables. Un tel procédé de conception aura eu pour avantage de donner aux clients une plus grande liberté dans le choix des scènes qui allaient décorer leurs fenêtres, et de pouvoir facilement les insérer dans des fenêtres de dimensions variées. Bien que nous n'ayons pu trouver d'autres ensembles complets créés selon le même procédé, le *Corning Museum of Glass*, dans l'État de New York, possède un panneau de verre peint avec un paysage très semblable à ceux provenant des Portes-Cartier et de dimensions presque identiques.

Toutes les scènes représentées dans le bas des verrières des Portes-Cartier semblent provenir du même atelier, et elles trouvent leurs sources dans diverses gravures du XVII^e siècle. La reproduction de gravures par les peintres de rondels au XVII^e siècle ne fait aucun doute ; la mobilité qu'imposait la construction de l'image au moyen de fragments de paysage interchangeables telle que l'on observe dans les verrières des Portes-Cartier, forçait les peintres verriers à varier leurs sources, les unes leur permettant de peindre de beaux éléments paysagers ou des ruines, les autres d'animer une scène de chasse à l'aide de tout au plus deux personnages et quelques animaux extraits de grandes scènes gravées. Parmi les gravures qui furent utilisées comme modèles pour les paysages des panneaux des Portes-Cartier, nous avons reconnu celles d'Antonio Tempesta (1555-1630) publiées en 1598 dans le *Primo [secondo] libro di caccie varie* (Premier livre des diverses chasses) et de Jan van de Velde II (1593-1641) pour l'illustration du *Amoenissimae aliquot Regiunculae, et antiquorum monumentorum ruinae* (*Recueil de paysages et ruines antiques*) publié en 1615. Nos recherches à venir nous permettront peut-être de tisser des liens avec les œuvres d'autres artistes de la même époque.

Il est important de noter que notre peintre-verrier s'est permis de construire ses scènes à partir de détails puisés de diverses gravures produites tant par Tempesta que par Van de Velde II. Le format panoramique des gravures de Van de Velde a pu inspirer le peintre des paysages de nos verrières,

mais ce qui en résulte dans l'ensemble se rapproche davantage des œuvres de Paul Bril qui devint un proche collaborateur de Tempesta à Rome. L'amalgame de détails puisés de sources diverses a eu pour effet de produire des incongruités dans la composition des scènes et dans l'insertion des personnages et des animaux, ce qui donne une touche naïve à l'ensemble des panneaux de verre peint, mais cela plut certainement aux clients auxquels ils étaient destinés et dont les goûts s'étaient sans doute affinés au contact des gravures. En conclusion, l'étude des paysages des verrières des Portes-Cartier nous a permis de mettre en évidence un aspect peu connu de la production de vitraux profanes au XVII^e siècle.



Fig. 3 et 4. *Homme se tenant près d'un puits*. Panneau (1a) de la verrière des Portes-Cartier (Limoëlou), collections du Musée du Château Ramezay, Montréal; H: 14,2 cm, L: 9,5 cm ; photo Roland Sanfaçon, 2002. - *Paysage avec un homme à un puits et trois figures assises dans un pré*. Gravure de Jan Van de Velde II (planche # 15/18) tirée du *Recueil de paysages et ruines antiques* publié par Visscher & Ottens, 1615 ; photo collections du Rijksmuseum, cote : RP-P-OB-15.421.

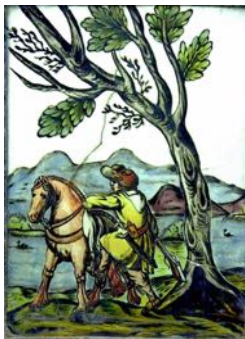


Fig. 5 et 6. *Homme montant en selle*. Panneau (1b) de la verrière des Portes-Cartier (Limoëlou), collections du Musée du Château Ramezay, Montréal; H: 14,2 cm, L: 10,6 cm ; photo Roland Sanfaçon, 2002. - *Chasse aux canards*. Gravure d'après l'œuvre d'Antonio Tempesta, tirée de *Primo [secondo] libro di caccie varie*, publié en 1624 par Claes Jansz Visscher II. Ouvrage conservé au Fogg Art Museum, Harvard, cote : M22312.41



Fig. 7, 8, 9. *Scène de chasse au renard*. Panneau (1c) de la verrière des Portes-Cartier (Limoëlou), Archives du Musée du Séminaire de Sherbrooke; H: 14,2cm, L: 10,6cm ; photo Roland Sanfaçon, 2002. - *Chasse au renard*. Gravure d'après l'œuvre d'Antonio Tempesta, tirée de *Primo [secondo] libro di caccie varie*, publié en 1624 par Claes Jansz Visscher II. Ouvrage conservé au Fogg Art Museum, Harvard, cote : M22312.1-80. - *Paysage montrant les ruines du château de Brederode, près de Haarlem*. Gravure de Jan Van de Velde II, (planche # 8/18) tirée du *Recueil de paysages et ruines antiques* publié par Visscher & Ottens, 1615; photo collections du Rijksmuseum, cote : RP-P-OB-15.411.

Liesbeth LANGOUCHE¹, Joost CAEN^{1,2} and Bert DE MUNCK¹

¹ University of Antwerp

² Flemish Committee associated to the Corpus Vitrearum / Belgium

Clear window glass in the house archives of printer families Plantin and Moretus in Antwerp

There is no such thing as ‘the window glass’. Over the centuries there were a lot of glass types to choose from. This wealth becomes particularly clear in the archives of the publisher families Plantin and Moretus in Antwerp, dating from the 17th and 18th centuries.

The building

The former residence and workshop of Plantin and Moretus in Antwerp, now UNESCO World Heritage, experienced a complex building history (fig. 1, 2). After having bought his own dwelling at the Heilige Geeststraat/Vrijdagmarkt in 1579, Christoffel Plantin made several changes to it, including the erection of the print shop and several side buildings. His successors, the Moretus family, started to enlarge the house and the print shop in 1620 and continued the building activities until the 1760’s. Thanks to the house archives of the Plantin and Moretus families, many details are known about the history of the building, including the window-glazing program.



Fig. 1. Façade of the Plantin-Moretus building at the Vrijdagmarkt in Antwerp, built in the third quarter of the 18th century according to the plans of E. Baets. © Liesbeth Langouche.



Fig. 2. Courtyard of the Plantin-Moretus building, surrounded by 16th- and 17th-century buildings, which show an abundant use of window glass. © Liesbeth Langouche.

A wealth of glass types

The invoices of glaziers that worked for the Moretus family abound. The first invoice dates from 1620-'21 and describes how the glazier Jacques Cuypers made and repaired several windows in the print shop, as well as in a number of other rooms in the house (fig. 3). Remarkably, the document mentions various glass types, such as *frans gelas* (French glass) and *lorijns gelas* (Lorraine glass), but also *nieuw gelas* (new glass) and *oudt gelas* (old glass)¹. Later invoices report *Italiaense ruyten* (Italian window panes), *lovens gelas* (Louvain glass), *gemeijn ruijten* (ordinary window panes) and

¹ APM - Franç.-flamand, no. 125. Constructions 1579-1764. F. 135. Nouvelles constructions (1620-1622).

from time to time a boiemse ruijt (Bohemian window pane). Another term that is mentioned, is *ul gelas*. This is an abbreviation for *ulieden gelas* (your glass), which refers to the client's glass. Possibly this applied to the glass that was already present in the building and that the glazier reused to make or repair the windows.

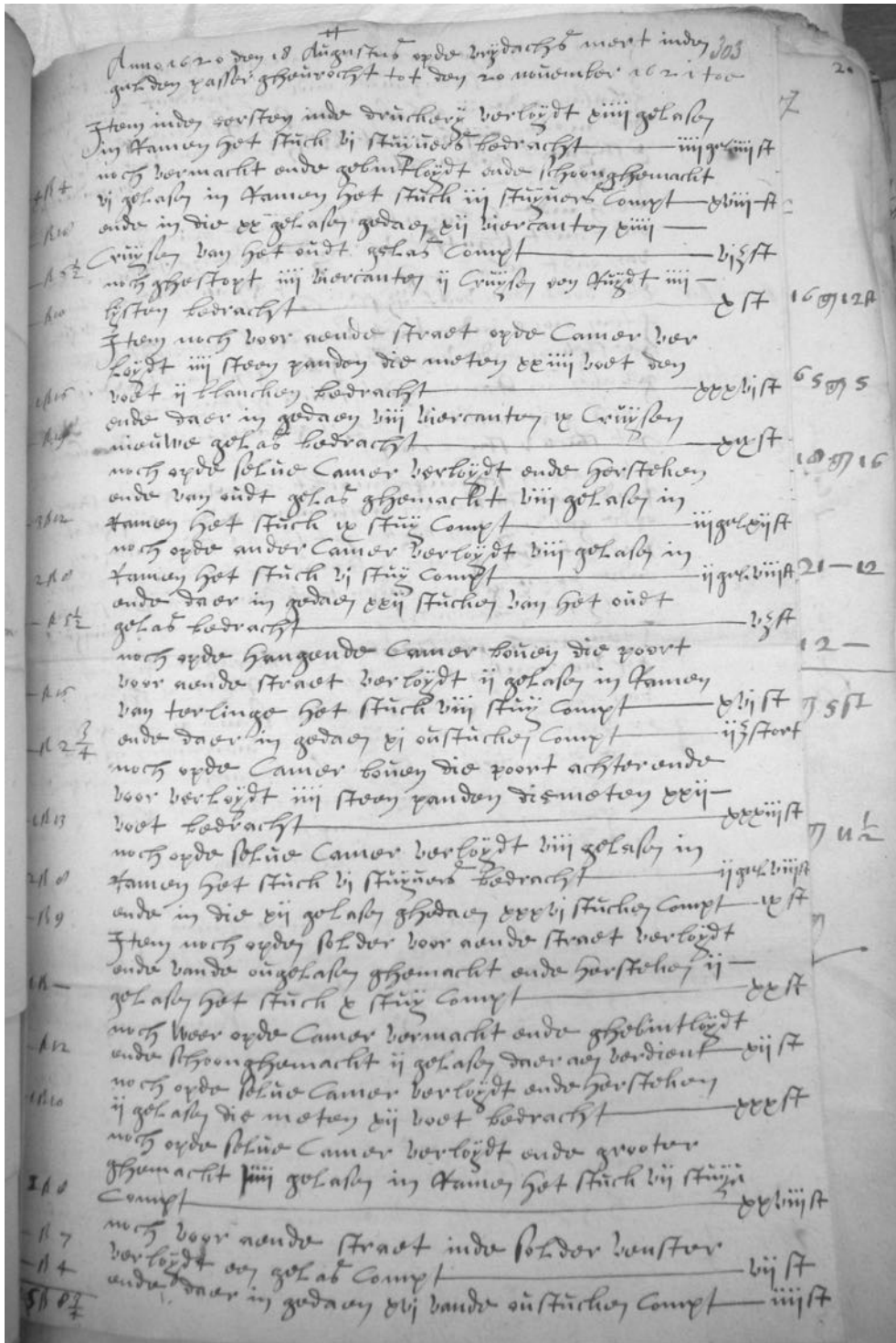


Fig. 3. Invoice of the glazier Jacques Cuypers, for works he carried out in 1620-21 in Den gulden passer, as was called the Moretus house. © Liesbeth Langouche.

The price(s) of glass

The interesting thing about these invoices is that they clearly show us that there were remarkable price differences between the different glass types. To start with French glass, at two *stuiver* a piece, cost twice the price of ordinary glass. In the 18th century some new glass types appeared in the Moretus archives. In the summer of 1762 the glazier Nicolas de Wersier delivered no less than 857 'Italiaensche ruijten', at 12 *stuiver* a piece². And in 1779 he charged the dowager Moretus for 754 'sarmolijnce ruijten' at 10 $\frac{3}{4}$ *stuiver* a piece³. Though not as pricy as the Italian glass, these 'sarmolijnce' panes were very expensive. They might have been ordered for one of the country houses of Maria Theresia Borrekens (the widow of Franciscus Joannes Moretus). In 1775 she bought the castle Bisschoppenhof in Ekeren-Donk, which is said to have been her favourite country house. Possibly she renovated it a few years after its purchase⁴.

In the same invoice another 'luxury' glass is mentioned: the Bohemian glass. For two pieces De Wersier asked 10 guilder and 10 *stuiver*, an extraordinarily high amount of money⁵. They were placed in the entrance hall, which seems to have been a 'popular' place for Bohemian panes. Bohemian glass is mainly recorded in the invoices as destined for the portals or *in den bogh boven de poort* (in the arched window above the port). Possibly M. Moretus wanted to make a good first impression by using the finest glass where his visitors entered the house. Moreover it can be remarked that doors of portals tend to be slammed shut, if only by the wind. Consequently the glass had to be solid enough, and therefore of a good quality.

In an invoice of 1766 Joannes Van Geel (fig. 4) specifies a *witte Bohemse groote ruijt* (a white Bohemian large pane)⁶. So this indicates that the glass was colourless, presumably in contrast to other glass types, which then had a greenish hue.

Another location where we see the use of Bohemian glass is the coach. For in 1762 Jan Baptist Geerits asked 9 *stuivers* for one Bohemian pane, destined for the *kots lantairrel* (the lantern of the coach)⁷. Given that glass in carriages had to be extra shock proof and therefore extra solid (thick), a more expensive glass type was necessary.

This oversight of the glazier's invoices in the Moretus archives proves that the story of window glass is all but simple and that there is still a lot to be discovered about the historical use of clear window glass. Our ongoing research wants to reveal the differences between all these glass types, as well as how, why and when a specific glass type was chosen for a certain room in the building.

² APM - Franç.-flamand, no. 125. Constructions 1579-1764. F. 527. Constructions de 1760. Architecte Engelbert Baets.

³ APM - Nederl., no. 704. Rekeningen geneesheeren en glazemakers, 1693-1780.

⁴ This information was given by Kristof Selleslach, archivist at the Museum Plantin-Moretus.

⁵ As 20 *stuiver* made one guilder, one piece of Bohemian glass in this invoice costed 110 *stuiver*. Possibly De Wersier delivered large, uncut plates, whereas the glass elsewhere concerned probably smaller, already cut panes.

⁶ APM - Nederl., no. 704. Rekeningen geneesheeren en glazemakers, 1693-1780.

⁷ APM - Franç.-flamand, no. 125. Constructions 1579-1764. F. 527. Constructions de 1760. Architecte Engelbert Baets.

Source

Archives Plantin-Moretus (APM), Antwerp.

- Franç.-flamand, no. 125. Constructions 1579-1764.
- Nederl., no. 691. Bouwwerken 16e-18e eeuwen.
- Nederl., no. 692. Bouwwerken 16e-18e eeuwen.
- Nederl., no. 704. Rekeningen geneesheeren en glazemakers, 1693-1780.

1766 Den 21 April Door J: van Geel ten dienst van de
 heer Illgretens op uel hof Verloijt een groot glas
 in groot Looft.

Daer in gedaen 5 franse rijtje a 3/2 fl	j	1 1/2	
12 Junij op het hof sehongemackht de glazen	5	4 1/2	
gestopt een rijtje Van uel glas	o	0 1/2	
26 dito in uel kuis gestopt een witte Bohemse groot rijtje in den bagh boven de poort	j	j	0
noch een dito witte rijtje in de poort	j	j	0
16 September sehongemackht de glazen Van uel heel kuis daer toe gedaen de doeken	o	j	4
gestopt 12 groot rijtje a 1/2 fl	12	9	4
noch Verloijt 2 glazen a 1/4 fl	o	1/2	1/2
in dese glazen gedaen en in den kuis gestopt 44 rijtje Van uel glas	j	8	9
Voor bedekten Van al de glazen met kalk en kerrebijt	o	1 1/2	1 1/2
noch sehongemackht 3 Canterens ende selve in gehangen en gestopt een rijtje uel glas	o	6 1/2	2 1/2
noch Verloijt een spiegel daer toe gedaen den Lust penel en kopere Lee	j	6	4
			3 1/4
			1 1/2
			16 1/2

Voldaan J: van Geel
 Den 6 Decem ber 1766

Summa 35 4 1/2

Fig. 4. Invoice of the glazier Joannes van Geel, 21 April 1766. © Liesbeth Langouche.

Wendy MEULEBROECK^{1,*}, Emma ANQUINET^{2,**}, Andrea CEGLIA^{1,**}, Ian FREESTONE^{4,**}, Isabelle LECOCQ^{3,**}, Valérie MONTENS^{3,**}, Karin NYS^{1,**}, Mathilde PATIN^{1,**}, Adeline VANRYCKEL^{3,**}, Hilde WOUTERS^{1,**}

¹Vrije Universiteit Brussel, Department of Applied Physics and Photonics, Brussels Photonics (B-PHOT) – VUB; ²Royal Institute for Cultural Heritage – KIK/IRPA; ³Royal museums of Art and History (Brussels) – KMKG/MRAH (RMAH); ⁴University College London – UCL

* project coordinator; ** the co-authors are placed in alphabetical order

800 Years of FENESTRAtion history Flat glass and windows in Federal Scientific Institutes

Introduction

The Royal Museums of Art and History (Brussels) have unparalleled resources for the study of flat glass providing information between the 13th and the 20th century. The collection is sufficient by itself to illustrate technical and stylistic evolutions of stained glass and the glaziers craft in the Low Countries and Belgium. However, this great quantity of high-quality material remained unappreciated and understudied in the storerooms of the Belgian Federal Institute. The study of this collection is the subject of the research project ‘Fenestra’ funded by Belspo, the Belgian Science Policy. The envisioned methodology will lead to new insights in the use of flat glass in the Low Countries and Belgium and related socio-cultural and economic encounters and confrontations. The collection is approached from different backgrounds incorporating humanities and social sciences; applied sciences and conservation. At the colloquium, two posters are highlighting some achievements obtained during the first project year.

The Project ‘Fenestra’

Across numerous disciplines stained-glass windows in monumental settings in Belgium have been thoroughly studied. However, an even greater quantity of material remained unappreciated and un(der)studied in Belgian storerooms. The Royal Museums of Art and History (RMAH) have unparalleled resources for the study of flat glass in their depots providing a unique collection of material dated from the 13th to the 20th century. The collection consists of circa 450 pieces and can be divided in several sub-collections including small panels, unipartite panels (roundels, ovals, rectangles, etc.), fragments and stained-glass windows. The main part originates from the Southern Low Countries and the Prince-Bishopric of Liège together with pieces from France, Switzerland and Germany.

The main objectives of the ‘Fenestra’ project are research and dissemination, preservation and access. The objectives can be further classified per discipline leading to specific research questions:

(1) History of the collection: The aim is to reconstruct the history of the formation of the collection by gathering provenience and contextual data that over time have been separated from the collection.

(2) Art historical and archaeological research: The aim is to make a detailed inventory of all material preserved. A combined historical, art historical and archaeological research will be carried out on well-selected sub-collections, including detailed technological examinations and stylistic details. This research will be the foundation for the applied scientific research. It will also give the opportunity to publish a “checklist” volume in the Corpus Vitrearum Belgian series. This study mainly

concerns roundels prior to the end of the Ancien Regime, because the monumental stained-glass windows have already been published – most of them in the Corpus Vitrearum inventory series. In fact, the first stained-glass window studied in the first volume of the Belgian series of Corpus Vitrearum, is a panel from the Museum representing an angel holding a streamer, from the Rhine school, dated around 1230-1250.

(3) Applied sciences: The goal is to improve the methodology of dating flat glass based on chemical and optical fingerprints (fingerprinting by optical means of potash-, HLLA- and industrial material, investigation of the relation between composition, fabrication, technology and optical transparency as well as research on flashed glass and specific paint layers such as silver stain).

(4) Conservation: Examination of the collection as well as perform concrete conservation actions. The goal is to establish a workflow for preventive conservation and long-term storage and maintenance of the collection.

The consortium consists of three Belgian partners (VUB – Prof. W. Meulebroeck; KIK-IRPA – Dr. I. Lecocq and RMAH – Dr. V. Montens) and one international partner (UCL – Dr. I. Freestone).

Materials and methods

The transdisciplinary approach requires that all researchers follow a well-defined and time-efficient workflow to receive/provide the necessary input/output for each partner. During this research minimal human interaction with the material is pursued. First the correlation between inventory numbers and the database numbers linked to past research are made. High-resolution pictures are taken, distributed to the other researchers and added to the digitalization platforms BALaT (KIK/IRPA) and Carmentis (RMAH). Secondly, the collection is investigated piece by piece by the conservator describing the state and identifying fragile pieces. All this information is described in technical fiches and related schemes. Then, a macroscopic investigation of every individual piece is performed, consisting of profound visual examination under a variety of lighting conditions using simple magnifying instruments. A full documentation of this research is made per object including evidence of the production method and manufacturing techniques (technical and typological research) and a description of traces of cultural and natural formation processes. This research also includes the selection of measuring points for the applied research ensuring that the main types are included (bare glass, framework glass and different paint layers) [1]. Subsequently, the objects are studied using optical spectroscopy. In this step absorbance spectra are recorded covering the spectral range 300-1700 nm. The glass is illuminated with a spectral broadband light source. Some of the light is absorbed, some reflected and some transmitted. An optical spectrum analyser is used to record the transmitted intensity as a function of the wavelength. A first step of the analysis process is to group the spectra according to their spectral shape. In a next step the spectral pattern is studied to identify glass with equal spectral fingerprints and to unravel information regarding composition and technology. Finally, all results are combined to come to an integrated evaluation of all research fields.

Results and discussion

The current inventory database contains 448 objects. Approximately 90% of the collection has been photographed (ca. 660 photographs) of which 50% is currently inserted in the KIK-IRPA database. So far, 50 panels were investigated during the conservation research leading to the preliminary conclusion that 6 panels need an urgent conservation action before they can be investigated and that 10 panels should be restored.

For the macroscopic and applied research, it was decided within the consortium to start with the sub-collection of roundels and unipartite panels. Detailed macroscopic research of all materials and techniques of ca. 35 roundels has been made. So far 23 panels are studied via optical means all originating from the Southern Low Countries. Most roundels date from the 16th century. Based on the historical and art historical results, the dating and provenance will be fine-tuned. So far, the analysed glass pieces are quite homogeneous and attention is focused on the identification of different production groups in relation with archaeological and art historical data.

Concerning the bare glass, the optical grouping of glass spectra is linked to the archaeological and art historical data. Several spectral compositional groups are identified. At first, we identified five groups without cobalt impurities which are classified based on differences in divalent and trivalent iron concentrations ($[Fe^{2+}]$, $[Fe^{3+}]$). These spectral groups are defined via their colour coordinates (fig. 1).

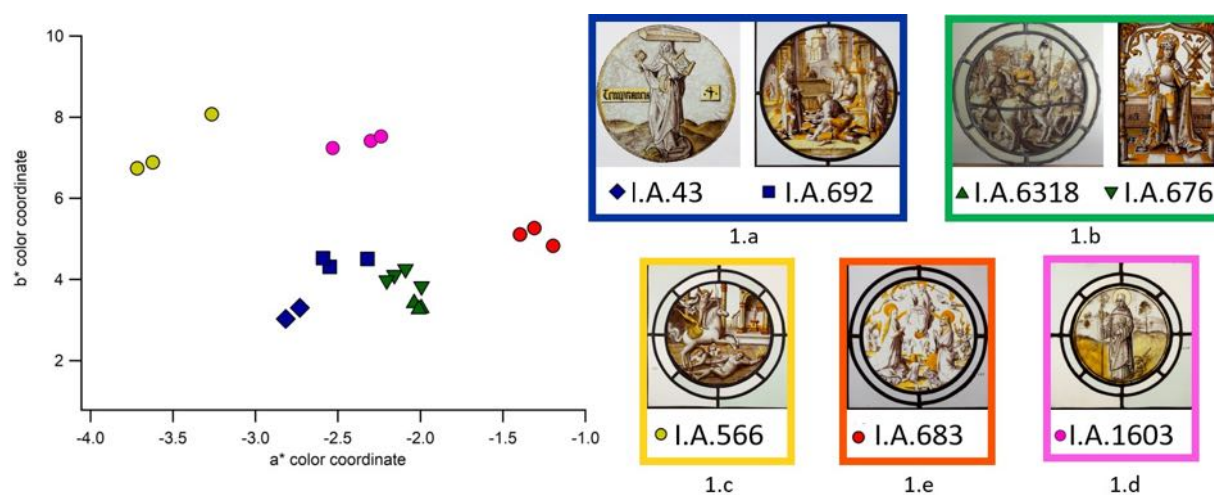


Fig. 1. Differentiation of the 5 subgroups without cobalt by glass colour coordinates

Secondly, we identified eleven groups with cobalt impurities. As an example, the combined evaluation of the macroscopic and spectroscopic study allowed us to identify a series of four roundels that were potentially made using two different sheets of glass coming from the same batch. This conclusion was first made based on comparable macroscopic observations and subsequently confirmed by spectral shapes. These four roundels are obviously from the same iconographical series (I.A.569.1, I.A.569.2, I.A.571 and I.A.681) illustrating the story of Griselda. Based on visual research of the glass the four panels are divided into two groups, likely being cut out of two different sheets of glass. (group 1: I.A.569.1 – I.A.569.2 and group 2: I.A.571 – I.A.681). This temporary conclusion is based on a wide variety of subtle production traces in and on the glass. The equal spectral shapes indicate that the glass of the four roundels is part of the same production. The exact superposition of I.A.569.1 and I.A.569.2 of the two spectra in combination with thickness and visual observation indicate that these panels were most probably cut from the same sheet of glass (fig. 2.).

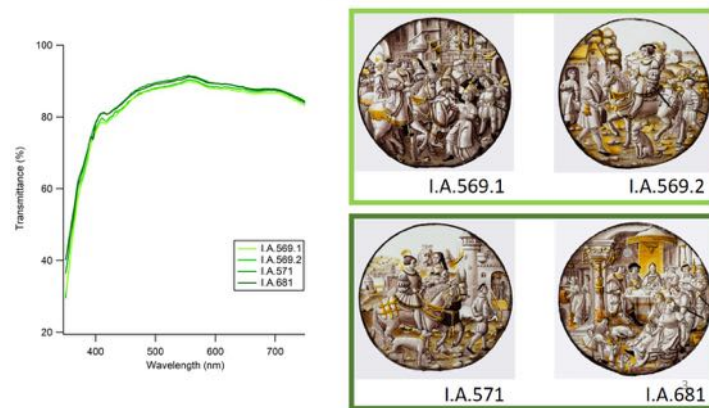
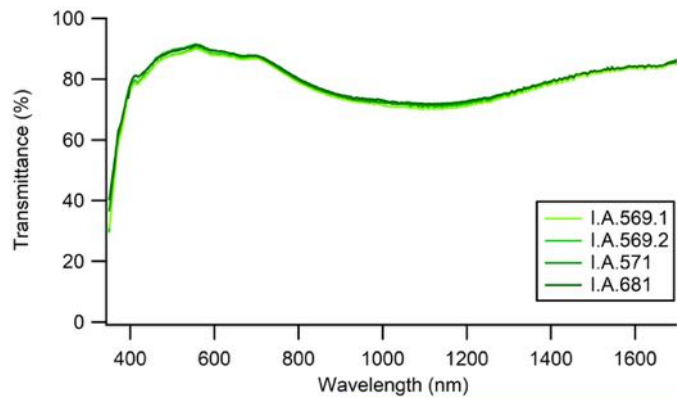


Fig. 2. Identification of four panels of the same type of bare glass (I.A.569.1, I.A.569.2, I.A.571 and I.A.681). Both groups indicate two roundels cut from the same sheets of glass (I.A.569.1, I.A.569.2 and I.A.571, I.A.681).

Fig. 3. I.A.555 is decorated with a light yellow and a dark orange yellow stain.

Research on paint layers and especially yellow stain is ongoing. Visual observations suggest the use of different types of yellow stain on the same objects: lighter and darker (sometimes almost orange) yellow (fig. 3). The aim is to match the appearing spectral shape (spectral peak position and full-width at half maximum value) with the composition and technology.

References

- [1] MEULEBROECK Wendy, WOUTERS Hilde, NYS Karin, and THIENPONT Hugo, “Authenticity screening of stained-glass windows using photonics”, *Scientific Reports*, 2016, p. 1-10.

All roundel images © KIK-IRPA, Brussels.

Acknowledgement

The research leading to the described results was funded by the Belgian Science Policy Office supported through contract no. BR/175/A3/FENESTRA.

Die Überreste der Chorverglasung vom Anfang des 17. Jahrhunderts in der Bartholomäuskapelle der Basilika St. Ulrich und Afra in Augsburg

In der Bartholomäuskapelle, die am ersten Joch (von Osten) des nördlichen Seitenschiffs der Kirche St. Ulrich und Afra anschließt, befindet sich ein Glasfenster mit den Szenen der Beschneidung Christi und der Darbringung im Tempel (Abb. 1). Dieses hatte ursprünglich zu den Chorfenstern gehört und hatte zusammen mit anderen Glasmalereien einen größeren Bilderzyklus gebildet, welcher durch die Modernisierung der Fenster im Jahr 1873 separiert wurde. Heute sind sonst noch zwei vereinzelt Scheiben im Chor übrig; abgesehen von ihnen sind die gesamten Chorverglasungen verloren gegangen. Die Scheiben in der genannten Kapelle sind also die einzigen Überreste aus dem Chor-Zyklus, die uns die ursprünglichen Bilder in der kompletten Gestalt zeigen.

Der Zustand dieses Zyklus' am Ende 19. Jahrhunderts ist jedoch teilweise rekonstruierbar nach Beschreibungen vor allem von Joseph Maria Friesenegger¹ und nach Bildern im Fotoarchiv des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege. Die Chorfenster müssten mit der Zeit der Vollendung des Chorneubaus verbunden werden, für den der Grundstein 1500 im Beisein Kaisers Maximilian I. gelegt wurde. Nach der Bauunterbrechung während der Reformation wurde der Chor 1603 schließlich fertiggestellt. Der polygonale Chor hat den 5/8 Abschluss, dessen fünf Wandflächen durch jeweils ein hohes, dreibahniges Lanzettfenster durchbrochen sind. Die Fensterreihe folgt bis ins östlichste Chorjoch. Die Glasgemälde mit der Beschneidung und mit der Darbringung sollen in den untersten Abteilungen der Chorfenster n II und s II



Abb. 1. Beschneidung (oben) und Darbringung (unten) in der Bartholomäuskapelle, St. Ulrich und Afra, Augsburg.

¹ Vgl. FRIESENEGGER Joseph Maria, *Die Glasgemälde der St. Ulrichskirche, Augsburg 1895*; FRIESENEGGER Joseph Maria, *Die St. Ulrichs-Kirche in Augsburg. Zum 400 jährigen Kirchenbau-Jubiläum, Augsburg, 1900.*

eingesetzt worden sein, bis 1873 sämtliche Fenster modernisiert wurden². Außer der nicht restaurierten Glasmalerei des Chorachsenfensters wurden die anderen Scheiben bei der Erneuerung der Chorverglasung von Zettler restauriert und im Jahr 1893 wieder eingesetzt³. Der ursprüngliche Bildzyklus im Chorfenster ist daher folgendermaßen zu rekonstruieren: Verkündigung an Maria (Chor n IV, 1a-c), Geburt Christi (Chor n III, 1a-c), Beschneidung Christi (Chor n II, 1a-c), Anbetung der drei Könige (Chor I, 1a-c), Darbringung Jesu im Tempel (Chor s II, 1a-c), Standfiguren vom Hl. Ulrich, Afra und Simpert mit Wappen (Chor s III, 1a-c), Madonna mit Kind umgeben von den beiden Johannes' und ein Motivbild von Abt Johann Merk (1600-1632) mit Wappen (Chor s IV, 1a-c)⁴.

Aufgrund dieser Stifterfigur des Abtes, der den Chorbau 1603 zur Vollendung brachte und die innere Schmückung der Kirche unternahm, kann man das Fensterzyklus mitsamt anderer von ihm gestifteten Ausstattungen als ein gemeinsames Programm verstehen. Die drei Altäre, die 1604 zum 1300-jährigen Afra-Jubiläum im Chor und Querhaus aufgestellt wurden, repräsentieren die Feste von Weihnachten, Ostern und Pfingsten sowie die Legenden von Hl. Ulrich und Afra⁵. Der Hochaltar mit der Darstellung der Anbetung der Hirten ragt unter allen durch einen bei dessen Errichtung intendierten, extremen Lichteinfall von Osten heraus⁶. Ikonographisch betrachtet ist die Fensterfolge aus dem Marienleben als eine Ergänzung zur Darstellung des ebenfalls Weihnachten thematisierten Hochaltars zu verstehen.

Mitsamt der Altäre wirken die Chorfenster als „hervorragendes Beispiel der Neuinterpretation eines spätmittelalterlichen Sakralraums im Geiste der Gegenreformation“⁷. Die Scheiben des Chors s IV sind eine ikonographische Wiederholung von den spätgotischen Standfiguren aus der von Abt Johann von Giltlingen (1482-1496) errichteten Abtskapelle, aus der Zeit der Vollendung des Langhauses und der Grundsteinlegung des Chores⁸. Gestik und Haltung treten wiederholt auf, aber wegen der damit nicht harmonisierten Augenblicke verliert die neue Fassung die Stimmigkeit. Der 100-jährige Zeitabstand kann als Grund für diese Unstimmigkeit angesehen werden.

Was die beiden Darstellungen in der Bartholomäuskapelle angeht, sieht man, anstelle der statischen, andächtigen spätgotischen Figuren, die im hellen Raum anmutig bewegenden, durch Gestik miteinander kommunizierenden, die die italienische Malerei voraussetzen. Gleichzeitig aber sind die zwei Tauben in einem Käfig als Opfer im Vordergrund ganz in der Mitte mit der fehlenden Perspektive und außerhalb des kompositorischen Kontextes gemalt. Wenn diese Glasmalereien die stilistisch veränderte Kopie der alten Ausstattungen wären, bliebe zu fragen, welche die Vorlage gewesen sind. Eine ähnliche Gestalt der Maria- und Joseph-Gruppe der Darbringung ist in der Hirtenanbetung von Hans Burgkmair d. Ä. (1473-1531) zu sehen (Staatsgalerie Augsburg, Inv. Nr. WAF 135). Insbesondere ist die Haltung des neben der knienden Maria stehenden Josephs fast identisch.

² FRIESENEGGER 1900, S. 43; MINUTTI J. F., *Die Glasgemälde in der St. Ulrichs-Kirche zu Augsburg. Ausgeführt in den Jahren 1892-1894 von der Königlich Bayerischen Hofglasmalerei von F. X. Zettler in München*, München 1895, S. 5.

³ MINUTTI 1895, S. 3; FRIESENEGGER 1900, S. 41.

⁴ FRIESENEGGER 1895, S. 7-11; ders. 1900, S. 41-43.

⁵ SOFFNER Monika und WOLF Franz, *Basilika St. Ulrich und Afra*, Passau, 2004, S. 14-16.

⁶ LANDGRAF Felix Johann, "Das Magnifikat-Fenster Johannes Schreiters im Kontext überkommener Glasmalerei in der Basilika St. Ulrich und Afra", in WEITLAUFF Manfred (Hrsg.), *Benediktinerabtei St. Ulrich und Afra in Augsburg (1012-2012). Geschichte, Kunst, Wirtschaft und Kultur einer ehemaligen Reichsabtei*, Augsburg, 2011, S. 927-938, hier S. 930.

⁷ BUSHART Bruno und PAULA Georg, *Hanbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Bayern III Schwaben, 2. Aufl., München/Berlin 2008, S. 96.

⁸ FRIESENEGGER 1900, S. 42.

Zur Frage nach den Entwerfer dieses Fensters könnte man zunächst den für die drei geschnitzten Altäre vermuteten Entwerfer annehmen, den Münchner Hofkünstler Hans Krumper (um 1570-1634)⁹. Hier wiederum weist die Gestalt des Josephs der Anbetung der Hirten, der zentralen Darstellung des Hochaltars, eine Ähnlichkeit mit derjenigen der Darbringung auf. Noch mehr Gemeinsamkeit besitzt jedoch der bärtige, kahle Josephstyp in einem Friedrich Sustris (um 1540-1599) zugeschriebenen Diptychon mit der Beschneidung Christi (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 14) und der Darbringung (USA, Privatbesitz)¹⁰. Nicht nur die Josephsfigur, sondern auch der Schachbrettboden, die Vielfalt der Gestik, die durch repräsentativ dargestellte Hände übermittelt werden, oder die weichen Gesichtszüge sind ihnen gemeinsam. Sustris war der Münchner Hofkünstler, der vermutlich bei Vasari geschult worden war, und überdies der Schwiegervater Krumpers¹¹. Gleichzeitig hatte er direkte Verbindungen zu Augsburg, nachdem er 1568 von Hans Fugger nach Augsburg zur Außen- und Innendekoration seines Hauses berufen worden war¹². Daraus lässt sich schlußfolgern, dass die Entwürfe für die Glasmalereien aus dem Kreis Sustris nach Augsburg geliefert worden sein dürften, wo Künstler außerhalb der Stadt ständig gesucht worden sein mussten, da dort um 1600 große Künstler wie Hans Burgkmair vermisst wurden¹³.

⁹ SOFFNER und WOLF 2004, S. 14.

¹⁰ Vgl. Kat. Nr. D20-21, in VIGNAU-WILBERG Thea, *Im Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600*, München, 2005, S. 228-231.

¹¹ *Allgemeines Künstlerlexikon*, LXXXII, 2014, S. 96.

¹² KRÄMER, Gode, „Sustris“, in GRÜNSTEUDEL Günther (Hrsg.), *Augsburger Stadtlexikon*, 2. Aufl., Augsburg, 1998, S. 865.

¹³ BUFF Adolf, *Augsburg in der Renaissancezeit*, Bamberg, 1893, S. 90.

Rubens in 19th-Century Stained Glass

Throughout the history of glazing there was a close relationship between the artist designing for small-scale formats such as manuscripts and panels and the monumental art of windows. With the Renaissance, the relationship between designer and the final work became more nuanced – often individuals who designing for tapestries, windows, and prints were quite removed from the execution that was carried out by a host of artists skilled in the relevant craft. Indeed, with prints, inspiration became even more diffuse, as with the multiple works in glass based on interpretations of Dürer's prints, such as his Passion or Apocalypse series. The relationship to print and stained glass became even more complex in a modern world with its taste for eclectic revival and the dissemination of image through illustrated book and the reproductive lithograph. Images from any time or geographic location could become a staple of mass culture.

In the 17th century, Rubens was an immensely influential artist, with commissions from England, France, Rome, as well as the Lowlands. The *Descent from the Cross* 1612-14, Antwerp Cathedral, was published in a widely disseminated print by Lucas Vorsterman in 1620. The altarpiece was complemented by another painting, the artist's *Raising of the Cross* in the cathedral. Thus Antwerp was a site for English-speaking visitors on the grand tour, when returning through the Lowlands after travelling from France to Italy. In 1794, the *Descent from the Cross* figured among the great treasures that Napoleon removed to populate the Louvre as a testimony to his conquests. It was returned in 1815 after his defeat

The honor accorded to the painting by the 19th century public made it a touchstone for artists. It was used again and again as the basis for stained glass installations, each one, however, differing due to materials, placement and artistic sensibilities. Popular texts on art and on religion at the turn of the century invariably included Rubens' work, for example: Henry Turner BAILEY, *The Great Painters' Gospel, Pictures Representing Scenes and Incidents in the Life of Our Lord Jesus Christ with Scriptural Quotations, References and Suggestions for Comparative Study* (Boston, 1900, fig. 151). Inexpensive chromolithographs made the image available to middle-class homes (fig. 1). The humanity of the image is striking, showing the great weight of the Christ's body descending into the arms of his followers. Christ's foot rests on the shoulder of Mary Magdalene, in proximity to her hair, and thus recalling the moment that she washed his feet with her tears and dried them with her hair as a gesture of penitence. St John is in red, a tradition linking him to youth and passion,



Fig. 1. After Peter Paul Rubens *Descent from the Cross*, c. 1890, chromolithograph in original frame, private collection. Photography: Michel M. Raguin.

and the sanguine humor. The contrast between the beautifully formed but lifeless body of Christ is highlighted by the stark whiteness of the sheet that frames him. Death and the end of passion act as a foil to the dynamism of the straining bodies and the tearful faces of his followers.

The process crossed national boundaries and religious divisions. The church of St. Chad's in Shrewsbury, England typifies the "long 19th century's" process of renewal and adaptation of the past. St. Chad's had served a thriving community and a relative large stone church occupied the site since the 13th century. After the collapse of its tower in 1788 the church, by then a Church of England institution, was rebuilt in the Georgian style current for its time. The circular gallery was achieved through the innovative use of slender cast-iron columns. A white interior, ceiling and cornice moldings with naturalistic foliage, and Corinthian columns terminating in capitals in gold, were current in this era that remained deeply attached to the classicism of Christopher Wren (1632 –1723). Originally glazed with simple clear quarry glass, the church received several leaded and painted windows in the 1840s by David Evans, a local stained glass painter. A three-part window over the altar reproduces Rubens' great triptych in the Catholic cathedral of Antwerp showing the Descent from the Cross flanked by the Visitation and Presentation (fig. 2).

Rubens' painting was also used for a window of the *Descent from the Cross* from the series installed by the Munich studio of Franz Mayer in 1901 for the Cathedral of the Immaculate Conception, Portland Maine (U.S.A.) (fig. 3). Mayer was responsible for the entire program, employing standard studio compositions of generic 19th century sensibilities. A number were inspired by Heinrich Hoffmann or Bernard Plochorst; only the *Descent from the Cross* honored the 17th century Master.



Fig. 2. David Evans, *Descent from the Cross* flanked by the *Visitation* and *Presentation*, 1840s, after Peter Paul Rubens, St. Chad's Church, Shrewsbury (England). Photography: Michel M. Raguin.



Fig. 3. Franz Mayer Studio, Munich, *Descent from the Cross*, 1901, after Peter Paul Rubens, Cathedral of the Immaculate Conception, Portland Maine (USA). Photography: Michel M. Raguin.

References

BAILEY Henry Turner *The Great Painters' Gospel, Pictures Representing Scenes and Incidents in the Life of Our Lord Jesus Christ with Scriptural Quotations, References and Suggestions for Comparative Study*, Boston, 1900.

BUTTS Barbara, HENDRIX Lee et al., *Painting on Light: Drawings and Stained Glass in the Age of Dürer and Holbein* (Exh. cat., The J. Paul Getty Museum), Los Angeles, 2000.

TURNER ELDER Abram Peter, *The Light of the World: Our Saviour in Art*, London, New York, Chicago, 1900.

MARTIN John R. (ed.), *Rubens: The Antwerp Altarpieces – The Raising of the Cross and the Descent from the Cross* (Norton Critical Studies in Art History), 1969.

SCHOLZ Hartman, “Die Werkstatt des Nürnberger Stadtglasers Veit Hirsvogel”, in *Künstlerwerkstätten der Renaissance* (Geschichte der europäischen Kunst 5), Zürich/Düsseldorf, 1998.

Pieter Coecke, Dirck Vellert et le vitrail des merciers à la cathédrale d'Anvers

En 1845 le baron de Reiffenberg signalait une quittance de 1537, signée de Pieter Coecke van Aelst, pour la livraison d'un vitrail pour la chapelle des merciers dans la cathédrale d'Anvers¹. Le vitrail fut effectivement réalisé comme le prouvent les comptes du Métier, qui mentionnent un paiement à Coecke et un pourboire pour ses assistants² ; la fabrique de la cathédrale donnait en effet également un pourboire aux assistants³.

En 1917, Max Friedländer suggérait un lien entre ce vitrail et un dessin conservé à l'Albertina à Vienne (ci-dessous, à gauche) : *Es erscheint wohl nicht zu kühn, wenn ich den Entwurf der Albertina mit diesem Autrag in Verbindung bringe*⁴. Cette attribution est surprenante car le dessin, qui représente bien le sacre du saint patron des merciers, porte le monogramme de Dirck Vellert et est daté de 1525. L'auteur est d'avis que le style du dessin prouve que la date est fausse et il considère aussi que la signature n'est pas originale.



¹ DE REIFFENBERG F., *Paléographie-Histoire Littéraire, V, Pièces relatives à la construction de la cathédrale d'Anvers (1454-1537)*, *Bulletins de l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, XII, t. 1, Bruxelles, 1845, p. 50. Voir aussi HYMANS H., *Le livre des peintres de Carel van Mander. Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands (1604). Traduction, notes et commentaire*, t.1, Paris, 1884, p. 190 ; MARLIER G., *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, 1966, p. 43 ; A[LSTEENS] S., dans CLELAND E., *Pieter Coecke Van Aelst. Schilder, tekenaar en tapijntontwerper in de noordelijke renaissance* (exh. cat.), New York, 2014-2015, n° 14 (les deux figures ci-dessus sont extraites de CLELAND 2014, p. 14 et 81).

² Archives OCMW Anvers, GH 82 : *Livre des comptes de la guilde des merciers 1515-1538*, f° 203v° (1535-1536) cité par GEUDENS E., *Het hoofdambacht der meerseniers*, t.1, *Godsdienst en kunstzin*, Anvers, 1891, p. 52 note 1.

³ Archives de la cathédrale d'Anvers, 13 : *Comptes de la fabrique 1536-1537*, f° 26v° cité par C. VAN DE VELDE, « Het kunstpatrimonium. De 16de eeuw », in AERTS W. (ed.), *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Anvers, 1993, p. 183 note 23.

⁴ FRIEDLÄNDER M.J., « Pieter Coecke van Alost », *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 38, 1917, p. 91. Plus tard et plus affirmatif dans l'identification du dessin comme modèle pour la verrière de la cathédrale: Id., *Die Altniederländische Malerei*, XII, *Pieter Coecke. Jan van Scorel*, Leiden, 1935, p. 60.

Dans un article de 1964 K.G. Boon, en écartant la prudence de Friedländer, déclare que *Friedländer pointed out that the drawing for the window by Coecke, showing the consecration of St. Nicholas, is preserved in the Albertina*⁵ et G. Marlier, en 1966, était aussi d'avis que *Friedländer a démontré que le dessin ayant servi de projet est conservé à l'Albertina à Vienne*⁶.

G. Glück avait publié le dessin en 1901 comme étant de la main de Vellert et représentant le sacre d'un évêque, probablement Thomas Becket⁷. Il le publiait dans l'article identifiant pour la première fois Vellert avec l'artiste dont le monogramme était interprété jusque-là comme appartenant à un artiste obscur du nom de Dirck van Star, Verster ou Verstar (Ster = étoile), à cause de l'étoile entre les initiales DV. Cette dernière lecture du monogramme était encore soutenue par Nagler (1893): *Wir werden nicht irren wenn wir diesen Meister mit dem Stern mit der Glasmaler Dirck van Star, welchen Guicciardini ... Theodor Stas van Campen nennt, für eine Person halten. Auch A.Dürer rühmt einen Glasmaler Dietrich zu Antorff, unter welchem wir ohne Gefahr den Dirck van Star vermuten dürfen, da der Name Dirck mit Dietrich und Theodor gleichbedeutend ist*⁸.

On peut sans doute identifier le peintre-verrier Dietrich zu Antorff, dont parle Dürer, avec Dirck Vellert. En outre, E. Geudens avait déjà publié en 1891 des extraits des comptes de la cathédrale concernant la livraison d'un vitrail pour les merciers par le même⁹. Le dessin de Vienne ne peut pourtant pas être le projet de Vellert pour ce vitrail, les comptes datant de 1517, 1520 et 1521 tandis que le dessin est daté 1525. K.G. Boon a proposé d'attribuer un autre dessin, alors dans la collection Houtakker et aujourd'hui au musée Boijmans Van Beuningen, représentant lui aussi le sacre d'un évêque, à Vellert et de le considérer comme projet pour son vitrail des merciers¹⁰ (ci-dessus, à droite). Ce vitrail a dû être détruit dans l'incendie de la cathédrale en 1533 et remplacé en 1537 par celui de Pieter Coecke.

Aujourd'hui il existe une unanimité entre les chercheurs pour attribuer le dessin conservé à Vienne à Pieter Coecke. Mais il est peu probable que Coecke ait exécuté le vitrail des merciers lui-même. Qui en était le peintre-verrier? Il a été perdu de vue qu'en 1536-37, c'est-à-dire dans la période du paiement à Coecke, un peintre-verrier nommé Diericke de gelaesmaeckere, était en procès avec les merciers¹¹ et que le Métier avait été condamné à lui payer un dédommagement de six livres. Geudens avait déjà identifié ce verrier à Dierick Vellert¹². Il n'est donc pas impossible que Vellert ait été impliqué dans la production du vitrail exécuté d'après le vidimus de Coecke. La fausse signature du vidimus a dès lors pu être ajoutée par quelqu'un qui était au courant de cette situation, et relativement peu après la réalisation de la verrière¹³. Il est beaucoup moins probable qu'un collectionneur du XVIII^e siècle ou du XIX^e siècle ait ajouté le monogramme d'un artiste mystérieux, connu seulement par plusieurs dessins et quelques gravures exécutés dans un style très différent de celui de Coecke et dont le nom (Vellert) avait été oublié. D'après Guicciardini (1567) Vellert travaillait d'après ses propres modèles¹⁴. Aurait-il, dans le cas du vitrail des merciers, travaillé d'après un modèle de Pieter Coecke? Ou le Métier des merciers a-t-il préféré le projet de Coecke à un projet de Vellert pour lequel celui-ci n'avait pas été payé?

⁵ BOON K.G., "Two Designs for Windows by Dierick Vellert", *Master Drawings*, 1964, vol. 2, p. 154. Voir aussi : *De verzameling Houtakker* (Exh. cat.), Amsterdam, 1964, n° 98.

⁶ MARLIER 1966.

⁷ GLÜCK G., „Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhunderts. Der Wahre Name des Meisters D*V“, *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses*, 22, 1901, p. 24-25.

⁸ NAGLER G.K., *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen ...*, t. 2, CF-GI- 1860, p. 536-539. Il est pourtant possible que le dessin de Vienne figure dans le catalogue de vente de la collection Ploos van Amstel (1800) sous le nom de Dirck Vellert : CLELAND 2014, p. 367.

⁹ GEUDENS 1891.

¹⁰ BOON 1964.

¹¹ Archives OCMW Anvers, GH 82, f° 230r°-v°.

¹² GEUDENS E., o.c.

¹³ ALSTEENS dans CLELAND 2014 décrit l'inscription comme étant d'une main du XVI^e siècle.

¹⁴ GUICCIARDINI L., *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, Anvers, 1565.

St Jacobs Church, Antwerp. Analysis of a historical panel featuring original heads, recuperated from stained-glass windows which were restored by Jean-Baptiste Capronnier in the 19th century

During the interdisciplinary investigation of five of the eleven 16th-17th-century stained-glass windows at St Jacobs Church, Antwerp¹, an unusual opportunity arose to investigate a re-discovered stand-alone stained-glass panel preserved for years in the St Jacobs Church (see fig. 1). It is highly probable that this exceptional window was assembled with the remains of 19 authentic pieces featuring human heads; these appear to be the leftovers of 19th century restoration campaigns undertaken by Jean-Baptiste Capronnier.

With the aim being to characterise chronological changes in the stained-glass windows of St Jacobs Church, Antwerp, this composite panel presents important opportunities for dating. The chemical composition of glass is dependent on the raw materials used in the manufacture of glass and the production process itself. Since resources, production methods and recipes vary in time (period) and space (area), every piece of glass contains a unique combination of element concentrations. As a result, through chemical analysis it might be possible to give indications towards provenance questions or historical materials, albeit with limitations.

Similarly to the study of the stained-glass windows of St Jacobs Church, Antwerp, both invasive (SEM-EDX and LA-ICP-MS²) and non-invasive (PIXE/PIGE³) analysis techniques were deployed. Initially 7 of the 19 heads were sampled. Recently, within the scope of an on-going restoration of the stained-glass panel by Aletta Rambaut in collaboration with *Atelier Mestdagh*⁴, another sampling campaign was made possible covering a total of 15 heads and the surrounding blank glass. Since the analysis

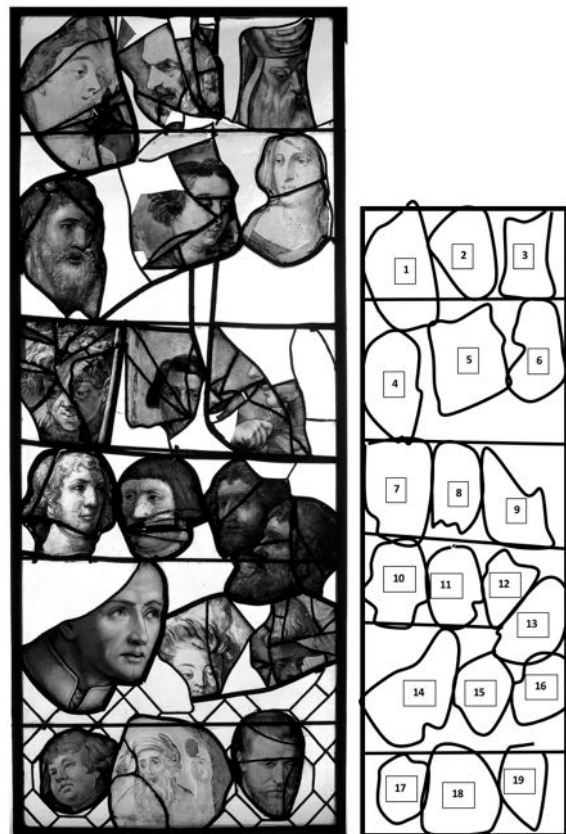


Fig. 1. Panel (size 160cm x 64,5 cm) with original heads recuperated from windows which were restored by Capronnier. © KIK-IRPA, Brussels (neg. no. X009262).

¹ See contribution of Aletta Rambaut in this volume, and WOUTERS *et al.* 2013, p. 269-279.

² LA-ICP-MS analysis was carried out at the department of Analytical chemistry of Ghent University by Prof. Vanhaecke and co-workers.

³ PIXE/PIGE was performed at Accélérateur Grand Louvre d'Analyse Élémentaire (AGLAE), France by Quentin Lemasson and was possible due to the transnational access at FIXLAB Platform A-AGLAE, funded by the European community's Seventh Framework Programme under CHARISMA Grant Agreement no. 228330.

⁴ Atelier Mestdagh bvba, Merelbeke, Belgium.

of this last group of samples is still on-going, only preliminary results from the investigation will be discussed in this paper.

Results and Discussion

The results obtained from SEM-EDX analysis are outlined in various binary plots as presented in figure 2. In these two-dimensional graphs the principal glass components were used to differentiate the various glass types. For comparison, the results obtained for the stained-glass windows of St Jacobs Church, Antwerp were also included.

The Na₂O versus K₂O graph clearly demonstrates that one of the heads (head number 14) has a soda-lime composition, similarly to the blank glass fragments, whereas all the other glasses are of the potash-lime-silica type, consistent with 15th-17th century glass compositions (SCHALM *et al.* 2010). The results of the major, minor and trace elements show that the glass composition of head number 14 strongly correlates with one of the blank glass fragments and is consistent with 19th century soda-lime-silica glass. The other blank glass fragment also has a 19th century soda glass composition but, nevertheless, is slightly different; this proves that workshops stocked various types of glass sheets.

A closer look (see graphs in figure 2) to the potash-lime-silica glass composed heads makes a clear distinction between those related to the 16th century stained-glass window (nXIII) from St Jacobs Church Antwerp and those related to the 17th century stained-glass windows (zIX, nX and nIX)⁵. As such the heads numbers 4, 6, 10 and 13 could be assigned to the 16th century. Noteworthy is to remark that due to a different MgO and CaO content of the glass used for head number 6, it must be regarded as an attenuated glass in comparison with the other 16th century heads.

At this point in the study, it is not possible to differentiate between the fragments featuring the 17th century heads. It must be stressed that the glass of head number 18 correlates fairly well to that of one of the fragments of head number 7 (sample 7.3), which is thought to be repainted by Capronnier on original glass. These 2 fragments have, in comparison with the others, a higher Al₂O₃ content and a lower CaO content as can be derived from the plots in figure 2.

References

SCHALM Olivier, CAEN J. and JANSSENS K., “Homogeneity, Composition and Deterioration of Window Glass Fragments and Paint Layers from two Seventeenth-Century Stained-Glass Windows Created by Jan de Caumont (~1580 – 1659)”, *Studies in Conservation* 55, 2010, p. 216-226.

WOUTERS H., RAMBAUT A., LIGOVICH G., LEMASSON Q., LOISEL Cl., NOVAKOVA H., VAN MALDEREN St., IZMER A., VANHAECKE Fr., “Stained-Glass Windows of St Jacobs Church, Antwerp, Belgium: An Interdisciplinary Investigation”, in ROEMICH H. and VAN LOOKEREN CAMPAGNE K. (ed.), *Recent Advances in Glass, Stained-Glass, and Ceramics conservation 2013* (ICOM-CC Glass and Ceramics Working Group. Interim Meeting and Forum of the International Scientific Committee for the Conservation of Stained Glass. Corpus Vitrearum-ICOMOS, 7-10 October 2013), Amsterdam, p. 269-279.

⁵ Unfortunately, among all the samples analysed for the 17th century (1677 AD) stained-glass window nXIV of the St Jacob Church Antwerp, none could be characterised as original potash-lime-silica glass and hence could not be incorporated in the graphs of figure 2.

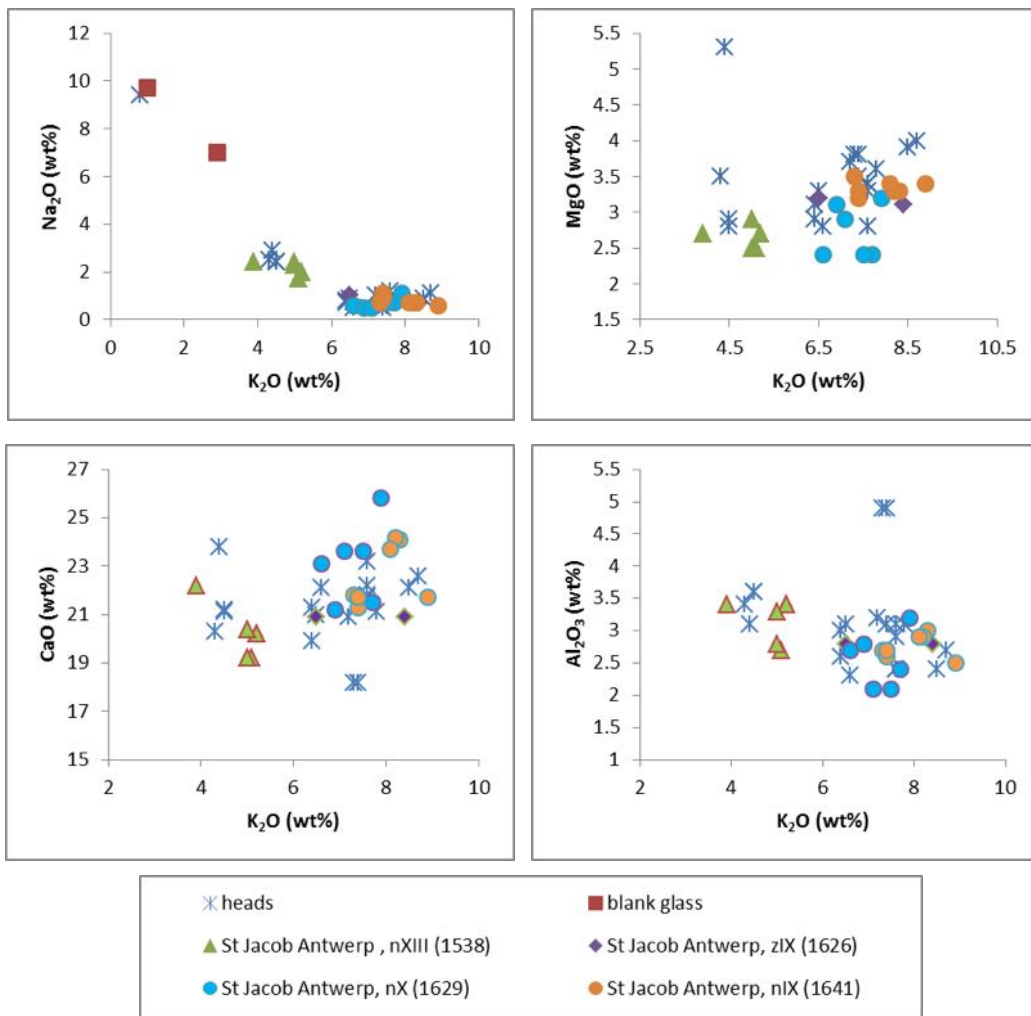


Fig. 2. Binary graphs of soda, magnesia and lime versus potash concentrations for the heads glass, the blank glass from the panel and original 16th- and 17th-century stained-glass from St Jacob Church Antwerp.

SITE VISITS / VISITES / BESUCHE



Leuven (Heverlee), Cloister of Park Abbey.
© KIK-IRPA, Brussels (1942).

Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, Bruxelles

Avec la collégiale Saints-Pierre-et-Guidon, la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule est le seul édifice bruxellois à conserver des vitraux monumentaux anciens en place. Les vitraux datent des ^{xvi}^e siècle (douze vitraux), ^{xvii}^e siècle (quatre vitraux) et ^{xix}^e (trente-six vitraux) siècles et ils ont, jusqu'au ^{xvii}^e siècle, suivi les phases de construction de l'édifice. Ces vitraux témoignent, à travers les commanditaires et les personnalités historiques représentées, les armoiries, devises, emblèmes, saints, scènes bibliques et autres, de l'histoire religieuse, politique et sociale de Bruxelles, des anciens Pays-Bas et de la Belgique. Par leur cohérence et la présence de plusieurs générations de la Maison impériale des Habsbourg, ils forment un ensemble majeur qui occupe une place unique dans l'art du vitrail européen.



Fig. 1. Vue d'ensemble, vers le chœur de la cathédrale. Photo I. Lecocq.

D'autres vitraux ont existé dans la collégiale, devenue cathédrale en 1962, mais ils n'ont pas survécu aux aléas de l'histoire et aux changements de goût. Grâce à diverses mentions dans les archives et d'anciennes publications, on a ainsi connaissance de plusieurs vitraux du ^{xiv}^e au ^{xvii}^e siècle, disparus à des dates indéterminées. Dans le contexte de la restauration du chœur de la cathédrale en 1874, les quatre vitraux du déambulatoire placés en 1840 par Capronnier ont été remplacés, en 1879 déjà, par d'autres vitraux du même artiste mais ils ont par chance été sauvés : les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles les conservent en effet dans leurs réserves. D'autres fenêtres de la cathédrale ont été fermées de simples vitreries et lors de la dernière restauration générale de l'édifice (1983-2000), les ouvertures circulaires du triforium du chœur qui avaient été murées au ^{xvi}^e ou au ^{xvii}^e siècle ont révélé de telles vitreries datées de la fin du ^{xiii}^e siècle où quelques motifs peints subsistent.

Dans les vitraux du chœur figurent des membres de la famille impériale des Habsbourg qui régnèrent sur les anciens Pays-Bas au début du ^{xvi}^e siècle, accompagnés de leurs quartiers héraldiques, d'emblèmes et d'initiales : l'empereur Maximilien (1459-1519) (I), son fils Philippe le Beau (1478-1506) (NII) et sa fille Marguerite d'Autriche (1480-1530) (SIII), ainsi que ses petits-fils, Charles – futur Charles-Quint (1500-1558) – et Ferdinand (1503-1564) (SII). Les personnages sont accompagnés de leur saints patrons ou des patrons de la ville de Bruxelles, saint Michel et sainte Gudule. Ces œuvres ont sans doute été placées à l'initiative de Marguerite d'Autriche (NIII et SIII), gouvernante des anciens Pays-Bas de 1507 à 1530 et qui avait fait du vitrail un moyen privilégié pour affirmer le pouvoir dynastique des Habsbourg. Ainsi, de 1518 à 1530, elle initia la donation d'autres ensembles de vitraux- avec les mêmes personnages – à Mons, Liège et Hoogstraten pour ne considérer que des œuvres conservées. Les vitraux du chœur de la cathédrale bruxelloise (1520-1530) appartiennent à une période de transition stylistique où l'on assiste à l'introduction progressive et timide, au milieu

d'ornements et de structures encore gothiques, d'un nouveau répertoire ornemental et décoratif inspiré de la Renaissance italienne.

Les vitraux du transept (1537 et 1538) présentent Charles Quint et son épouse Isabelle de Portugal (Nxi) (fig. 2), ainsi que la soeur de l'empereur, Marie de Hongrie avec Louis II Jagellon (Sxii) ; Marie de Hongrie succéda à Marguerite d'Autriche comme gouvernante et le vitrail rappelle son époux, mort à la bataille de Mohacs contre les Turcs. Le vitrail de l'empereur en prière devant le reliquaire des hosties miraculeuses affirme de façon éclatante la dévotion des Habsbourg au Saint-Sacrement tandis que la Trinité souffrante devant laquelle est agenouillée Marie de Hongrie rappelle la douleur de son veuvage. Les personnages agenouillés et leurs saints patrons se détachent avec majesté et grandeur sur un fond de ciel ; ils sont abrités sous des portiques monumentaux à la romaine, richement décorés, qui montrent la connaissance des créations italiennes contemporaines et les nombreuses références à l'art de l'Antiquité reprises par celles-ci.



Fig. 2. Charles Quint et Isabelle de Portugal agenouillés en prière devant le reliquaire des Hosties miraculeuses tenu par Dieu le Père (1537). © KIK-IRPA, Bruxelles.



Fig. 3. François I^{er} et Éléonore d'Autriche et leurs saints patrons François d'Assise et Éléonore. Dans la partie supérieure, le Meurtre de Jonathan (1540). Photo I. Lecocq.

Dans les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement-de-Miracles (1540-1547), l'empereur a voulu également montrer sa puissance européenne par les alliances prestigieuses de son frère et de ses sœurs avec les grandes familles régnantes d'Europe : Ferdinand I^{er} d'Autriche (1503-1564) avec son épouse Anne de Bohême (Nvi, 1546), et ses trois sœurs: Catherine d'Autriche et Jean III de Portugal (Nix, 1542), Marie de Hongrie (1505-1558) et Louis II Jagellon (Nviii, 1547), Éléonore d'Autriche (1498-1558) et François I^{er} (Nvii, 1540) (fig. 3). Les couples princiers agenouillés et présentés par leurs saints patrons sont surmontés chacun d'un épisode de l'histoire des Hosties miraculeuses, qui témoigne une fois de plus de la dévotion des Habsbourg au Saint-Sacrement-de-Miracles. Ce récit légendaire prend forme dès la fin du xiii^e siècle et les plus anciennes versions écrites remontent au milieu du xv^e siècle. Un vitrail disparu de la chapelle du Saint-Sacrement où l'on pouvait voir Charles Quint illustrait également cette Histoire ; il a été remplacé, dans la baie orientale, par le vitrail du Triomphe du Saint-Sacrement, réalisé par l'atelier Capronnier en 1848 (Nv). Ces scènes et les donateurs sont également abrités sous un portique Renaissance qui montre, de façon subtile, l'évolution de l'architecture décorative et des ornements sur la très courte période de leur réalisation.

Le grand vitrail de la façade occidentale (1528) fut offert par le prince-évêque Érarde de La Marck (1472-1538) (fig. 4), qui dirigea la Principauté de Liège d'une main de fer de 1505 à 1538. Opposé à Charles Quint, le prélat soutint néanmoins celui-ci à l'élection impériale contre François I^{er}, ce qui lui vaudra – entre autres – la pourpre cardinalice. Le prélat, représenté à la base du vitrail, est accompagné de sa devise et il lève les yeux vers le monumental Jugement dernier ; entre le Christ Juge entouré par la Vierge, saint Jean-Baptiste et les apôtres et la Résurrection des morts dirigés vers le paradis ou l'enfer,

des anges tiennent des symboles rappelant les œuvres de Miséricorde et saint Michel pèse les âmes et brandit un glaive, sous la croix centrale de la Passion. Ce vitrail, par sa composition, son iconographie et son style, rappelle des œuvres peintes contemporaines et spécialement le Jugement dernier de Bernard Van Orley conservé à la cathédrale d'Anvers.

Les vitraux de la chapelle Notre-Dame Libératrice, au Sud, reprennent le même schéma de composition que ceux de la chapelle du Saint-Sacrement : une scène religieuse à la partie supérieure – ici un épisode de la Vie de la Vierge – et des donateurs, présentés par leurs saints patrons à la partie inférieure : l'empereur Ferdinand III d'Autriche (1608-1657) et Éléonore (SVI, 1656), ainsi que leur fils Léopold I^{er} (1640-1705) (SVII, 1858), les archiducs Albert et Isabelle (SVIII, 1663), et l'archiduc Léopold-Guillaume (1614-1662), représentant le roi d'Espagne dans les anciens Pays-Bas méridionaux de 1647 à 1656 (SIX, 1654). Un vitrail du roi d'Espagne Philippe IV aurait dû figurer dans cette chapelle et on ignore pourquoi ce n'est pas (plus) le cas ; il assumait aussi le financement du vitrail représentant sa tante Isabelle Claire Eugénie d'Autriche, fille de Philippe II, et son époux, l'archiduc Albert d'Autriche, qui avaient régné sur les Pays-Bas de 1598 à 1631. Dans ces vitraux, l'esthétique rubénienne triomphe et l'on reconnaît sans mal les références aux grandes compositions du maître Pierre-Paul Rubens (1570-1640) : compositions asymétriques et architecture baroque, personnages amples et mouvementés. La technique de l'émail sur carreaux de verre régulièrement découpés est ici progressivement de mise.

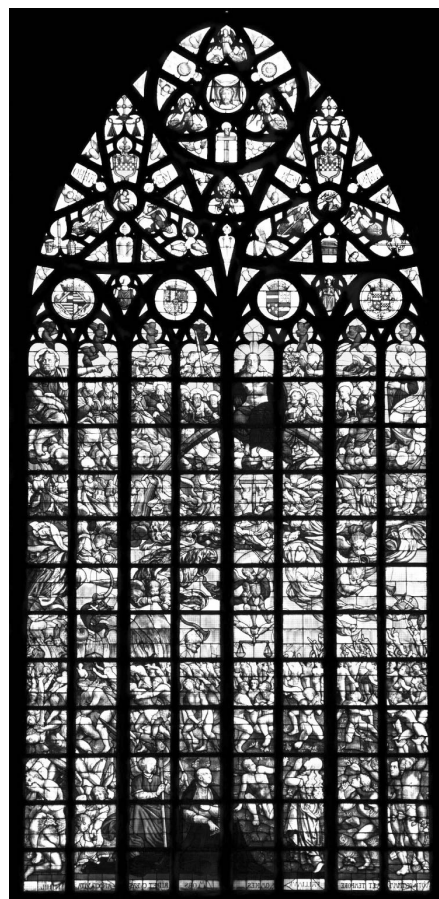


Fig. 4. Vitrail du Jugement Dernier, Énard de La Marck donateur (1528). © KIK-IRPA, Bruxelles.

Les vitraux du XIX^e siècle sont également le fruit de commandes prestigieuses : la famille royale (les rois Léopold I^{er} et Léopold II et leurs épouses Louise-Marie et Marie-Henriette) et la noblesse belge (familles Charliers de Buisseret, de Jonghe d'Ardoye, de Fierlant, de Viron, Zaman, de Robiano, de Birago, de Masseranao, de la Hamaide, Cornet d'Elzius du Chenoy, de Renson de Latour et Noduwes, Prisse, etc.). Le premier vitrail de la nef fut offert par testament par Mélanie Van Tieghem, qui légua en 1856 à la fabrique d'église une somme de 3000 francs pour un vitrail « représentant le miracle des Saintes Hosties que l'on vénère dans cette église ». Les autres donations s'enchaînèrent régulièrement et, moins de quinze ans plus tard, la nef était entièrement vitrée ; le récit de la légende fut donc ici bien plus développé que dans la chapelle du Saint-Sacrement. Dans ces vitraux, l'historicisme s'impose dans les amples décors architecturaux néo-gothiques qui surmontent les scènes historiées, tout comme dans les autres vitraux de la même époque dont certains, comme dans le déambulatoire, s'ornent de récits insérés dans des médaillons, dispositif typique des vitraux du XIII^e siècle.

On connaît certains des artistes – concepteurs et réalisateurs – qui sont intervenus pour les vitraux des différentes époques. Les vitraux du chœur ont été mis en relation avec Nicolas Rombouts l'ancien (milieu XV^e siècle - 1531), peut-être avec son fils, mais on ne connaît pas leur rôle exact. Nicolas Rombouts a beaucoup travaillé pour la Cour de Bruxelles, Charles Quint et Marguerite d'Autriche, et on retrouve encore sa signature dans un vitrail de la collégiale Saint-Waudru de Mons, daté de 1524.

La conception des vitraux du transept est due au célèbre peintre bruxellois, Bernard Van Orley (vers 1488-1541) et c'est sans doute le verrier anversois Jean Hack qui les réalisa. Bernard Van Orley fut également payé pour le projet de la verrière de François I^{er} dans la chapelle du Saint-Sacrement, réalisé par Jean Hack. Van Orley mourut en 1541 ; la Fabrique racheta des projets de l'artiste aux héritiers, en vue de la réalisation du vitrail de Jean III de Portugal et Pierre Coecke d'Alost (1502-1550), peintre anversois célèbre, fit aussi un projet pour ce vitrail ; mais ce fut finalement celui de Michel Coxcie (1499-1592), disciple de Van Orley, qui fut choisi. Michel Coxcie réalisa également les projets des autres vitraux de la chapelle, tous exécutés par Jean Hack.

Les vitraux du XVII^e siècle sont l'oeuvre de deux artistes originaires de Bois-le-Duc (Pays-Bas actuels). Jean de Labaer (vers 1603-1668) réalisa le premier vitrail, celui de Léopold-Guillaume, sur son propre projet et les suivants sur les projets de Théodore Van Thulden (1606-1669) ; les cartons de celui-ci arrivaient par morceaux, au fur et en mesure, de Bois-le-Duc à Bruxelles. Ces cartons sont à présent conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles ; ils avaient été retrouvés dans les greniers de la cathédrale en 1771 et cédés alors à l'État belge.

Tous les vitraux du XIX^e siècle ont été réalisés dans l'atelier du peintre-verrier Jean-Baptiste Capronnier, l'un des peintres-verriers européens les plus renommés de l'époque et qui travaillait d'après ses propres projets ou d'après des projets dessinés par des artistes extérieurs à l'atelier. Ainsi, ceux des vitraux de la nef ont été dessinés par le peintre Charles de Groux (1825-1870) et ceux des vitraux (déplacés) du déambulatoire de 1840 étaient dus au peintre François-Joseph Navez (1787-1869). Par chance, la plupart des cartons préparatoires à l'exécution des vitraux du XIX^e siècle de la cathédrale sont conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Les vitraux de la cathédrale de Bruxelles, maintes fois restaurés au cours des siècles, témoignent de périodes fastes de l'histoire des anciens Pays-Bas, puis des Pays-Bas méridionaux et enfin de la Belgique, mais aussi d'un art du vitrail perméable aux différentes influences picturales et auquel des artistes de renom ont consacré leur talent mêlant toujours tradition et influences venues d'ailleurs.



Fig. 5. Les archiducs Albert et Isabelle et leurs saints patrons Albert de Liège et Élisabeth de Hongrie. Dans la partie supérieure, l'Annonciation (1663). © KIK-IRPA, Bruxelles.

Orientation bibliographique

DEQUEKER Luc, *Het Sacrament van Mirakel, Hatred of Jews in the middle ages*, Leuven, 2000.

HELBIG Jean et VANDEN BEMDEN Yvette, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg* (Corpus Vitrearum. Belgique, III), Gand/Ledeberg, 1974, p. 13-130.

LECOCQ Isabelle, *Bruxelles. Cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Les vitraux de la cathédrale*, Bruxelles, publication sous presse (parution 4^{ème} trimestre 2018).

LECOCQ Isabelle, « Bernard Van Orley et l'art du vitrail », in BÜCKEN Véronique et DE MEUTER Ingrid, *Bernard Van Orley. Bruxelles et la Renaissance* (Catalogue de l'exposition, Bruxelles, 02.02.2019-26.05.2019), Bruxelles, publication sous presse (parution 1^{er} trimestre 2019).

LECOCQ Isabelle (dir.), *Les vitraux de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, Histoire, Conservation et Restauration*, Institut royal du Patrimoine artistique (Scientia Artis, vol. 2), Bruxelles, 2005.

VANDEN BEMDEN Yvette, *Les vitraux des origines au XIX^e siècle*, in BRAL Guido (dir.), *La cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule*, Bruxelles, 2000, p. 159-192.

Saint Jacob's Church in Antwerp

Saint Jacob's Church is a monument in the late Brabantine Gothic style; the building was started in 1495 and destined as parish church for the most affluent neighbourhood in the city. Rubens lived there too and his grave is found in the choir of the church. Its rich furniture and exceptional works of art -including the five monumental stained-glass windows- date from the 16th, 17th and 18th centuries. During the French occupation its interior was spared from destruction and rebuilding in the 19th century was limited so that it has been preserved as a good example of a Baroque church interior. Nonetheless, the glasspainters François Pluys from Malines in 1844 and especially Jean-Baptiste Capronnier from Brussels in 1855-79, were charged with enriching the interior with stained-glass windows. Later, in the beginning of the 20th century, the workshops studios led by Gustave Ladon and Camille Ganton in Ghent were also given some commissions. Due to the threat of war a government order in 1939 ensured that all stained-glass windows from the 16th and 17th centuries were dismantled and stored safely, but most of the 19th century glass windows were destroyed during the Second World War. After 1945 the historical glass windows were replaced. The style of the new glass windows was inspired on examples from the 17th century and given a modern interpretation. The new glass windows in the choir were designed by Louis-Charles Crespin and produced by the Antwerp glasspainters Oscar and Armand Calders in the period 1949-64; the windows in the nave were designed by Maurice Hizette (1952-65) and produced by Calders.

Since the 1980s the city of Antwerp has commissioned an extensive restoration project for the whole church. This includes research on five historical stained-glass windows by the Royal Institute for Cultural Heritage from 2010-13 followed by the conservation and replacement of the protective external glass, under my supervision. Recently, the city of Antwerp and the Flemish government have reached an agreement to promote further restoration in the interior.

At present, in the year 2018, eleven historical stained-glass windows from the 16th and 17th centuries are preserved. These were restored in the 19th century in Capronnier's workshop in Brussels. Their authorship is uncertain and the names of both Jan de Labaer (1603-1668) and Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) have been mentioned in the archives of Saint Jacob's church and in the literature. The iconography of the central parts of the glass windows is based on the New Testament. The implementation is in the monumental Antwerp baroque style, which shows the image in a niche that is inspired on antique architecture. As a result it looks like an altar or epitaph.

The Last Supper (n XIII) dates from 1538 and is the oldest glass window that is conserved. It was commissioned by the family Draeck-Colibrant as shown in the lowest register. Two stained-glass windows in the Chapel of Our Lady illustrate *The Annunciation* (n X, 1629) (fig. 1, 3) and *The Visitation* (n IX, 1641), while *The Circumcision* (n XVI, 1677) (fig. 2) is found in the North side chapel.

During the restoration work of the above-mentioned windows by Capronnier, 16 broken heads were replaced by copies; as requested by the fabric of the church, the original pieces were kept and assembled in one big panel. Three fragments of stained glass were also placed next to these historical heads. This panel has been recently conserved and is shown in the treasure room of the Saint Jacob's church (see also poster presentation by Helena Wouters, p. 183-185).

Three figurative glass windows are situated in the northern transept, namely *Our Lady with Child*, *The Holy Hieronimus*, *Notburga van Rattenburg* (Z VII, ca. 1600), *Our Lady with Child*, *Christ on the Cross with the portraits of the donors* (Henricus Van der Stock, Lucretia Mennens and children) (N VII, 1621) and *The Calvary with donors Jan van Peborch and Barbara Gillis* (N VIII, 1640). This last window has been attributed to Jan De Loose, described as “gelasemaker” in the archives.

In the North wall of the high choir there are three heraldic windows dating from the mid- 17th century. In the fire painted frame with scrollwork there is a text or a weapon. Glass N IV contains the coat of arms of the Annoni family surrounded by scrollwork (1652). Glass N V has two lions surrounding the coat of arms of the family of Ludovico Malo (1651). Glass N VI shows a text panel with an inscription about the donation given by the church guardian François Schilders and his wife Mechtilde Garrebrants (1652), with an ornamental frame and an angel’s face. It has been attributed to the glass painter Jaak Gorremans.

The most striking stained-glass window in the Saint Jacob’s church is undoubtedly *Rudolf I van Habsburg and Regulus van Kyburg in the forest* donated in 1626 by Juan De Cachiopin and Magdalena De Lange (z IX). This glass was restored in 1847 by A. Cunier. The design is attributed to Hendrik van Balen (BALIS 1994) but Jan de Labaer is mentioned in the older literature. The legend of Rudolf I is illustrated in image form. The style and elaboration decoration- with small figures, detailed landscapes and the extensive use of coloured enamel (blue and violet) combined with silver yellow (blue shows as green)- bears little relationship to the Flemish stained-glass window style of the Baroque period.

During the conservation treatment in 2010-2013, the five historical stained-glass windows were confronted to the historical documents. The restoration sketches which were saved from the atelier of Capronnier (RMAH, Brussels) and the photographs dating from 1942 (KIK-IRPA, Brussels) provide valuable information about the restoration history. As regards the chemical analyses of the glass and the glass paintings we refer to the work published by Helena Wouters e.a. in 2013 (see in this volume p. 183).

Bibliography

- HELBIG Jean, “De glasschilderkunst in België. Repertorium en documenten”, 2 vol., Antwerpen, 1943-1951.
- MANDERYCK Madeleine, “Het kunsthistorisch onderzoek van de monumentale glasschilderkunst in Vlaanderen. Een status quaestionis”, *Gentse Bijdragen tot de Interieugeschiedenis*, vol. 34, 2005, p. 175-193.
- MULLER Jeffrey, *St. Jacob’s Antwerp Art and Counter Reformation in Rubens’s Parish Church*, Leiden/Boston, 2016.
- RAMBAUT Aletta, “De hoogkorrmen (1528-1533) uit de Sint-Catharinakerk te Hoogstraten en hun authenticiteit,” in *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, 2008, p. 313-326.
- VANDEN BEMDEN Yvette, FONTAINE-HODIAMONT Chantal, BALIS Arnout, *Cartons de vitraux du XVII^e siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles* (Corpus Vitrearum België, serie ‘Etudes’), Brussels, 1994.

Archives

- St. Jacobs’ Church (Archive UFSIA, Antwerp)
- Royal Commission of Monuments and Sites (KCML, Ruimte en Erfgoed, Antwerp)
- Royal Institute for Cultural Heritage Photo Library (KIK-IRPA, Brussels, www.kikirpa.be)
- Royal Museum of Art and History (RMAH, Brussels)



Fig. 1. Antwerp, Saint Jacob's Church, *The Annunciation* (n X), 1629. © KIK-IRPA, Brussels.

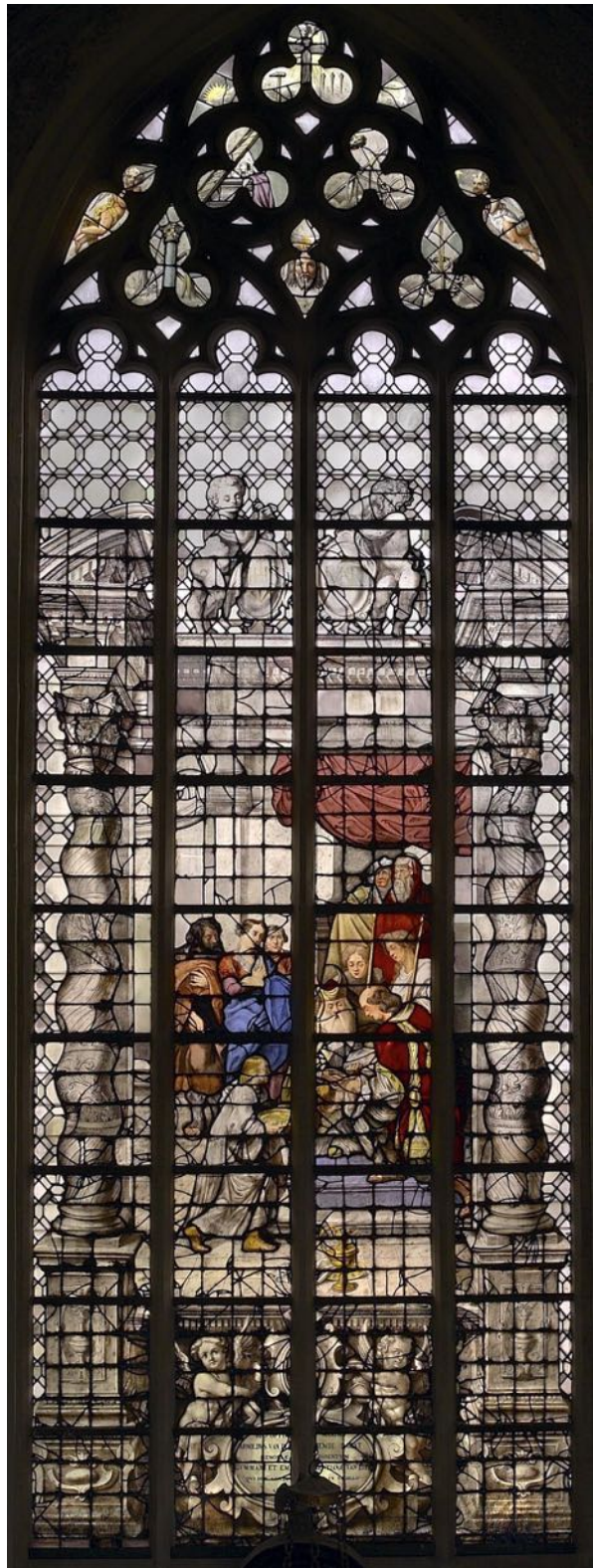


Fig. 2. Antwerp, Saint Jacob's Church, *The Circumcision* (n XVI), 1677. © KIK-IRPA, Brussels.



Fig. 3. Antwerp, Saint Jacob's Church: Angels, detail from the Annunciation glass (n IX), 1629.
© KIK-IRPA, Brussels, Hans Fischer.

Park Abbey in Leuven, Heverlee

The series of stained-glass windows of Jan de Caumont, destined for the cloister (1635-1644)

Park Abbey was established by the Norbertines in 1129, shortly after the foundation of the order in the French village of Prémontré. The abbey church was consecrated in 1228, but the present buildings dates mainly from the 16th, 17th and 18th centuries. The 17th century, in particular, constituted a golden age for the abbey. The buildings were repaired, extended and embellished. The abbey library, for example, was enriched with a vault in plaster made in a figurative style by Jan-Christian Hansche.

Central to the Abbey, the cloister consisted of an open space surrounded by arcaded walks. These linked the different buildings of the abbey: any inhabitant would pass through it on a daily basis. The renovation of the cloister was finished in 1635. Consequently, Abbot Jan Maes ordered 41 stained-glass windows (fig. 1). In order to pay homage to the founding-father of the order, Saint Norbertus, every window displays one episode from the life of this bishop. Research has shown that the images refer directly to the *Vita Sancti Norberti*, a booklet which had been published in 1623 by Christomus vander Sterre, prior of the Abbey of Sint-Michael in Antwerp. The engravings in this booklet were based upon designs by the painter Maarten Pepijn. The financial records of the abbey, preserved in its archives, show that in order to transpose the engravings into coloured stained-glass windows, the prior enlisted the experienced painter of stained glass Jan de Caumont. This artist was born in 1577 in the French city of Doullens, but was registered in Leuven in the year 1607, where he married Anne Boels, daughter of another famous glass-painter.

Jan de Caumont worked on the windows from 1635 to 1644. This commission was the most important of his career. He furthermore produced stained-glass windows for – among others – the Cloister of the Alexianen (now in M-Museum, Leuven) and for the church of Sint-Pieter in Leuven. Fragments of these windows have been preserved.

The concept of each window shows a kind of altarpiece built around a central scene from the life of Saint Norbertus, colourfully elaborated with many figures and placed in a landscape with buildings. On the left

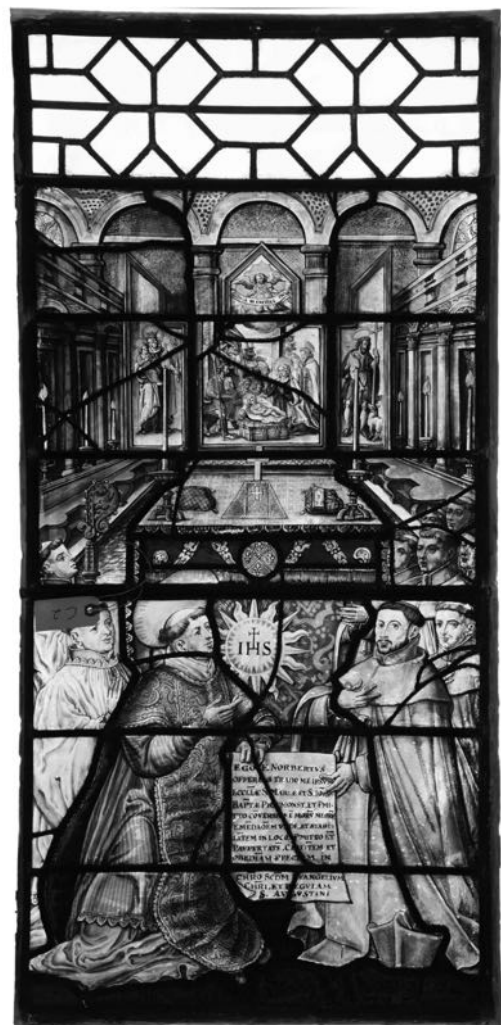


Fig. 1 Leuven-Heverlee, Collection Park Abbey: Norbertus and his early followers take their monastic vows during Christmas Night of the year 1121.
© City of Leuven, Hans Fischer.

and right of the scene, each window shows two more monumental figures. These are the canonised Norbertine saints and the revered members of the Order, mostly executed in grisaille and silver stain. In the Abbey Archives, the drawings for these figures have been preserved, and we can most likely attribute them to De Caumont (fig. 2). In the top center of each drawing, we can see a medallion with the coat-of-arms of the abbot, flanked by cornucopias and garlands. At the bottom, we find an explanatory Latin verse, a distichon, composed by the abbey monk Eustachius de Pomereux. A stained glass frame, with repetitive decoration, surround the central panels.

This figurative composition stands on a background of colourless glass of different geometric patterns. This colourless glass ensured that more light could flood the interior and made it possible to look outside – not something which was sought after in the architecture of the Middle Ages, but which slowly became more popular in the 17th century.

Jan de Caumont elaborated these central scenes with a lot of colour and details. He often used clear, colourless glass, on which he applied the drawing and the modelling using grisaille paints with much precision. These turned into a characteristic brown colour after the first firing. He applied silver stain on the outside. Then, he applied enamels of translucent and opaque sanguine red, blue, purple and green (a combination of blue and silver stain). These delicate colours were very hard to obtain and they easily became too heavy and opaque; the use of them was a real technical challenge.

Remarkably, some pieces of coloured glass were used in the composition. De Caumont had a very distinctive personal style. The overall concept of the compositions was rather traditional, referring to the style of the Flemish Primitives of the 15th and 16th century. They contained a lot of small figures in a raised landscape with patches of greenery and some buildings. He was an excellent draughtsman and painter of stained glass, showing a brilliant pictorial technique. He had a personal style which differed greatly from the style of his Antwerp contemporaries such as Abraham van Diepenbeek and Jan de Labaer. Their figures were very lifelike and full of expression, inspired by the monumental and Italianate style of Rubens. In their hands, the glass painting tried to compete with painting. De Caumont on the contrary didn't make use of large movements depicting emotions, but he created rather motionless figures which he elaborated in detail (fig. 3).

Historic data show us that it is most likely that these windows were arranged chronologically, starting with *The birth of Norbertus* in the eastern cloister across the sacristy and – following a clockwise route – ending near the northern cloister walk, also near the sacristy, with *Norbertus worshipped as Apostle of the Holy Sacrament*. Thus, the life cycle of Norbertus followed the course of the sun: in the east with *The birth* and in the north with *the Death* of Norbertus – the only window whose subject is mentioned in the archives.

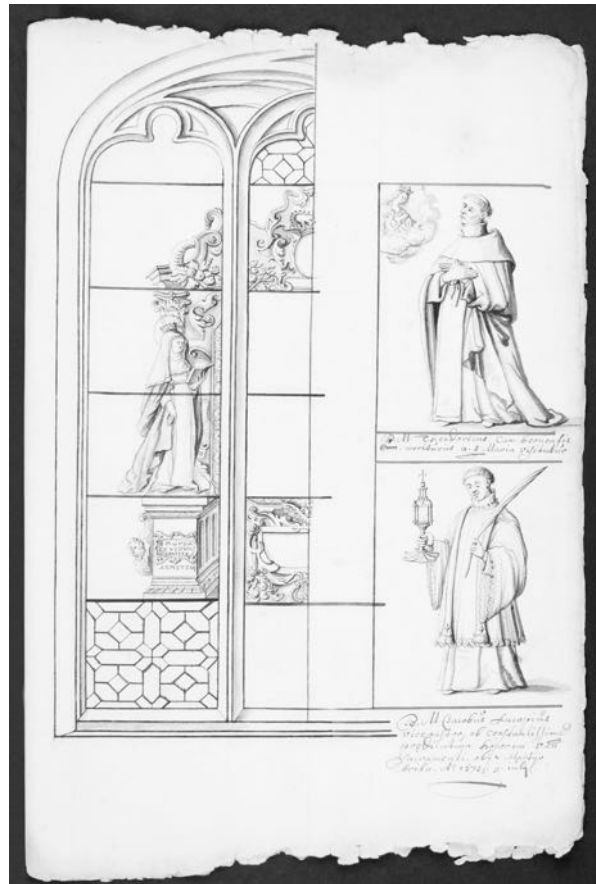


Fig. 2. Leuven-Heverlee, Abbey Archive Park: Scaled design of a stained-glass window with the identification of three secondary figures, namely Saint Guda on the left, Saint Theodoricus on the upper right and Saint Jacobus Lucopius lower right, attributed to the workshop of Jan de Caumont.

© City of Leuven, Hans Fischer.



Fig. 3. Leuven-Heverlee, Collection Park Abbey: This panel consists of nine individual panels attached to each other. In the center, Norbertus is being ordained archbishop of Maagdenburg; on the right Hroznata and on the left, Adrianus (?) accompany the bishop. Above we see the coat-of-arms of Abbot Ioannes Lapidica de Vinckenbosch (the 15th abbot). The colourless border pieces are original, but the glass was stained in 1898. © City of Leuven, Hans Fischer.

This series of stained-glass windows survived the French period virtually intact, and did not suffer from any difficulties under the Austrian and French rule. In 1797 the abbey was sold, but the canons soon afterwards succeeded in reclaiming the buildings. However, dire straits made them decide to sell all the stained-glass windows of the cloister to Jean-Baptiste Dansaert, a shipowner from Brussels.

After his death, the windows were sold off separately, and many of them ended up in the United States of America (fig. 4). Since 1937, about 20 windows have been returned to Leuven. As recently as 2013, eight windows came back from Yale University and in 2016, six windows came back from the Corcoran Gallery in Washington. Their conservation and replacement in the cloister, fits in with the overall restoration of the site, the ground lease of which lies with the city of Leuven.

Preliminary research on the cloister's stained-glass windows as a series, started in 2014. The historical sources, referring to the iconography as well as to the technicality of the materials and the restoration, were studied. The local research team – directed by Aletta Rambaut – included Patrick De Greef, Sarah Jarron, Katrien Mestdagh, Ellen Shortell, and was assisted by an international team of experts, Sarah Brown, Ulrike Brinkman and Ivo Rauch. This preliminary research was presented to members of Corpus Vitrearum / ICOMOS at the Paris Conference in 2015.



Fig. 4. Wall in the hall of the mansion of Stanford White on Fifth Avenue (New York), showing a number of stained-glass panels originally from the cloister of Park Abbey, bought in and assembled, sometimes after adjustments, around 1925. © MCNY (Museum of the City of New York), neg.nr. 90.44.1.191.

At the end, attention will be drawn to three aspects of importance to the method of conservation and the new setup of the cloister: the *ferramenta* of iron window supports, the colourless decorative glazing of the borders, which were modified in the course of the centuries, and the sources which can tell us more about the original composition and place of the stained-glass windows in the cloister.

Bibliography

HELBIG Jean, “Anciennes verrières de l’abbaye de Parc”, *Bulletin des Musées royaux d’Art et d’Histoire* 30, p. 71-82.

RAMBAUT Aletta, “The Masterpiece of Jean de Caumont returns to Park Abbey (Heverlee-Leuven)”, VANDERAUWERA M., SHORTELL E., JARRON S., MESTDAGH K., in *Le Vitrail : Comment prendre soin d’un patrimoine fragile?*, 9^e Forum sur la conservation et la technologie du vitrail (Corpus Vitrearum-ICOMOS), Paris, 2015, p. 110-116.

RAMBAUT Aletta, “Herinwerken van de 17de-eeuwse glasramen in de pandgang van de Abdij van Park in Heverlee: een evenwichtsoefening tussen het reële en het virtuele”, in BUYLE Marjan (éd.), *Innovatie in de conservatie-restauratie* (BRK-APROA, Brussels, 12-13 nov. 2015), Brussels, 2016, p. 32-40.

SHORTELL Ellen and LECOCQ Isabelle, “Les vitraux de l’abbaye de Parc (Heverlee, Louvain) conservés à Bruxelles, témoins majeurs de l’art du vitrail du XVII^e siècle dans les anciens Pays-Bas du Sud”, *Revue Belge d’archéologie et d’histoire de l’art / Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* LXXXIII, 2014, p. 115-150.

SHORTELL Ellen, “Visionary Saints in the Gilded Age: The American Afterlife of the Park Abbey Glass”, AYERS Tim, KURMANN-SCHWARTZ Brigitte, LAUTIER Claudine, and SCHOLZ Hartmut, in *Collections of Stained Glass and their Histories* (Transactions of the 25th International Colloquium of the Corpus Vitrearum in Saint Petersburg, The State Hermitage Museum, 2010), Bern, 2012, p. 239-253.

VAN EVEN Edward, *Louvain Monumental, ou description historique et artistique de tous les édifices civils et religieux de la dite ville*, Leuven, 1860.

