

Vlaanderen. Jaargang 36

bron

Vlaanderen. Jaargang 36. Christelijk Vlaams Kunstenaarsverbond, Roeselare 1987

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/_vla016198701_01/colofon.php

© 2012 dbnl



digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m.



[nummer 214]

Ter inleiding

Tussen de 13de en de 18de eeuw heeft het gilde der edelsmeden op stille, doch daarom niet minder indringende wijze, de geschiedenis van het Brugse gildeleven helpen bepalen.

Hoewel diezelfde geschiedenis niet bepaald kwistig is geweest met informatie, doemt in deze vijf eeuwen toch het beeld op van een aparte wereld van vormen, technieken en realisaties die Brugge in het toenmalige Europa bijna net zoveel aanzien hebben verleend als de lakennijverheid of het bankwezen. Dat de Brugse edelsmeedkunst nadrukkelijker tussen de plooien van de geschiedenis is weggeëbd, lijkt dan ook minder goed verklaarbaar, tenzij gebrek aan gildedocumenten, het besloten karakter van de edelsmidwereld en de opeising en vernietiging van zoveel werkstukken als afdoende redenen zouden kunnen gelden.

De documentaire en materiële overblijfselen van dit rijke en indrukwekkende gilde laten evenwel nog steeds toe deze wereld van uitzonderlijke schoonheid en al even uitzonderlijk vakmanschap te reconstrueren. Vandaar deze poging tot terreinverkenning die als enige pretentie heeft dit aparte stuk Vlaamse cultuurgeschiedenis opnieuw in de publieke belangstelling te willen brengen.

C.A. Wauters



Misschien het meest kostbare stuk Brugs edelsmeedkunst: de zgn. 'Katte van Beversluys', Brugge, O.-L.-Vrouwekerk. (Foto: K.I.K., Brussel)

Het gilde der edelsmeden

Sommige kunsthistorische onderwerpen hebben dit met elkaar gemeen dat de sleutel tot hun betekenis soms in één enkele tekst vervat ligt. Met betrekking tot het gilde der edelsmeden, een der oudste en tevens rijkste Brugse gilden, bezitten wij een in pittige taal gestelde tekst van de 19de eeuwse auteur J. Gaillard, die, zoniet als sleutel, dan toch als een onmogelijk te negeren uitgangspunt voor de studie van de Brugse edelsmeedkunst kan worden beschouwd:

- De zilversmeden eerden voor patroon den H. Eligius. Hunne diensten werden geoeffend in de kapel van St. Eloi, later bedienden zy zich van de kapel van St. Amand, die zy in het begin der XVIIIe eeuw verlaten hebben, om in gebruik te treden van eene kapel gelegen in de zuidbeuk van O.L. Vrouwe. Hun ambachtshuis en de woonsten van hunne armen, bevonden zich in het Calis-straetje. Elke zilversmid betaelde van pointingen⁽¹⁾, 2 schellingen 's jaers, en bovendien 10 ponden grooten⁽²⁾ over zyn inkomstregt.

De zilveren voorwerpen werden eerst met den stempel van den zilversmid getekend⁽³⁾, vervolgens werden zy goedgekeurd, en het poinchoen⁽⁴⁾ van de stad werd er op geslagen, waerna zij weder door de onderzoekers van het ambacht met den stempel van goedkeuring⁽⁵⁾ getekend werden.

Het poinchoen werd door het magistraet aan den deken toevertrouwd, het berustte te zynen huize in een kofferken met dry verschillende sloten gesloten, waarvan hy en twee vindere elk eenen sleutel hadden. Het zilver betaelde over maekelaersregt 4 ponden parisis op 100 marken⁽⁶⁾. Het zilver, in staven, werd ons toegezonden van Bohemen, Hongarijen en Polen. De gouden draden kwamen het meest van Italië, Spanje en Portugaël⁽⁷⁾. Brugge bezit nog verscheidene kunstryke gedenkstukken, door Brugsche zilversmeden vervaerdigd, en die door hunne bewerking voor geene vreemde voortbrengselen moeten wyken. (...) Iedere zilversmid was gehouden een byzonder merk te hebben om de door hem gemaekte voorwerpen te teekenen. By zyne intrede werd dit merk op eene koperen plaet geslagen en vervolgens zynen naem neffens het zelve geschreven. Vele dezer tekens waren zinspelende op den naem van den meester (armoiries parlantes) en konden by gevolg zyn werk by het eerste opzicht doen kennen. Een dezer platen berustte in de tresorie, de andere in het ambachtshuis. Een deser is het eigendom van de Heer J. Desan die de goedheid heeft gehad ons dezelve mee te deelen. Op dezelve vinden wy de merken van honderd en zeventig volgende meesters: (...) Onder de zilversmeden schuilden de goudslagers; deze ambachtslieden betaelden maer den helft van de pointingen van den zilversmid. Zy vermochten geene voortbrengselen, het zy geslagen of gesponnen goud, dubbel gesneden goud, waarvan men koorden maecte, te verkopen zonder dat zy gewarandeerd en met het ambachtsteken gestempeld waren⁽⁸⁾. De steenen, die zy gebruikten tot het slaen van goud, moesten tegen de op straet gevende vensters staen, en het was hun streng verboden dezelve op andere plaetsen te zetten. Tydens de geuzerie is het ambacht der goudendraedmakers⁽⁹⁾ zeer vervallen door dat meest al deze bewerkers onze stad verlieten om zich te Francfort, Augsburg en Wezel te vestigen. -⁽¹⁰⁾

Net als Gaillard is de geschiedenis niet bepaald kwistig geweest op het punt van informatie over het gilde der edelsmeden. De oorzaak voor het ontbreken van het overgrote deel van de voor de studie van de Brugse edelsmeedkunst onontbeerlijke archiefstukken ligt niet eens diep in de geschiedenis. Toen, tengevolge van het afschaffen van de gilden onder het Franse revolutionaire bewind (ca. 1792) bevolen werd dat alle gildepapieren bij de overheid moesten worden ingediend, werd dit order om uiteenlopende redenen met verregaande slordigheid beantwoord. De op dat punt vrij lakse en ongeïnteresseerde houding van de bezetter is hierbij eveneens vermeldenswaard. Gebruik makend van de verwarde toestand hielden de laatste bestuursleden van het gilde der edelsmeden de documenten persoonlijk bij. Na hun dood raakten de stukken in handen van erfgenamen en verscheidene burgers. Enkele generaties verder waren de meeste stukken reeds onherroepelijk door de vergetelheid opgeslokt.

Een voor de historiograaf uiterst pijnlijk gevolg van dit verdwijnen is het verlies van de koperen platen waarop de merken van de aangesloten meesters werden ingestempeld. Een aantal van deze platen over de periode 1484-1795 werd op 25 november 1817 te Brugge geveild. Eén exemplaar werd aangekocht door een zekere Jozef Frans de San (of Desan) en werd vrij slordig door Gaillard gekopieerd. Kort daarop raakte ook deze plaat zoek. De plaat met 186 meestermerken die thans nog in het Gruuthusemuseum bewaard wordt, is in het genre vooralsnog het enige consulteerbare archiefstuk. De plaat werd in 1980 heruitgegeven door Valentin Vermeersch in zijn catalogus over *Zilver en Wandtapijten* van het Brugse Gruuthusemuseum. De gegevens van het plaket werden in 1913 aangevuld door rijksarchivaris C. Van den Haute, die hierbij 41 onbekende merken aan de lijst wist toe te voegen. Toen raakte ook het door hem geconsulteerde materiaal zoek!

De meestermerken van het Gruuthuse-plaket omvatten de periode 1568-1636 wat precies met de Desan-Gaillard-gegevens overeenkomt. Alle door Gaillard nagetekende meestermerken komen dan ook op het Gruuthuse-plaket voor. Het volstaat om de plaat met Gaillards kopie te vergelijken om vast te stellen hoe pijnlijk onnauwkeurig de Brugse auteur zich van zijn kopiewerk heeft gekweten. De inexactheid van de reproductie is hierbij minder belangrijk dan het feit dat Gaillard, per vrijmeester, slechts één merk heeft overgetekend, daar waar de meeste ambachtslieden met meerdere merken signeerden. Op de motivering voor dit gebruik komen we trouwens nog terug.

Tenslotte is Gaillard ook op het vlak van de namen erg slordig geweest. Reeds in 1880 voegde J.M.E. Feys, zich hierbij baserend op het Gruuthuse-plaket, 16 namen aan Gaillards register toe.

We weten reeds dat Van den Haute 41 merken aan de Gruuthuse-lijst kon toevoegen en dat, kort daarop, het door hem



Detail van de merkenplaat van de Brugse Edelsmeden, bewaard in het Gruuthusemuseum in Brugge (1568-1638).

geconsulteerde document verloren ging. Als bekwaam archivaris had Van den Haute evenwel niet verzuimd een korte beschrijving te geven van het archiefstuk dat hij als bron had aangeboord. Dit aperçu volstond voor stadsarchivaris A. Schouteet om overeenkomst te herkennen tussen het stuk dat Van den Haute op het rijksarchief consulteerde en een der documenten uit de verzameling van het stadsarchief, dat bovendien voldoende gegevens bevatte om de door Van den Haute behandelde periode (1713-1732) met bijna veertig jaar aan te vullen (1713-1770).

De dekanaatsletters werden net als de meestermerken in koperen platen gestempeld. Hier is het repertoire evenwel nog beperkter omdat er geen enkel dergelijk plaketaat bewaard is. Gelukkig bleven de jaarletters uit de periode 1655-1760 in een archiefstuk wel bewaard. Vanaf de 16de eeuw werd elk edelsmeedwerk in de regel voorzien van drie merktekens: de dekanaatsletter (ook wel dekenletter of jaarletter genoemd), het stadsmerk en het meestermerk. In vroegere eeuwen was deze gewoonte niet zo verbreid.

Globaal gezien is het stadsmerk het best herkenbaar omdat het meestal een detail uit het stadsblazoent voorstelt. Het laatmiddeleeuwse Brugse merk vertoonde een gekroonde leeuwepoot, geprofileerd en naar links gericht. Na 1612-1613 werd dit merk vervangen door een Fraktur-B (zgn. gotische B) met kroontje. Toch werd de leeuwepoot ook na 1613 nog sporadisch ingestempeld. Op sommige werkstukken prijken zelfs beide types. De leeuwepoot werd onder enkele variantes ingestempeld. De 16de-eeuwse tekening valt op door haar hoekigheid en de rechte lijnige basis. Het kroontje is sober en bloemvormig en heeft drie punten. De omtrek van het merk is rechthoekig.

Rond 1584 valt de grootte van het leeuwepoot op. Waar de stempel zo een twee eeuwen later nog een enkele keer voorkomt, heeft de leeuw een soort arendsbek en telt het kroontje vier punten. De Fraktur-B bleef steeds bescheiden van afmeting en behield ook in de 17de en 18de eeuw dit lettertype.

De meestermerken waren de persoonlijke stempels of signaturen van de edelsmeden. Zij kunnen tot drie types worden herleid. Overwegend werd de naam van de maker ingestempeld onder de vorm van initialen. Soms werden deze

beginletters overkroond. Een tweede, zeldzamer, type speelde in op de naamsymboliek (vb. Joannes de Vos = een vos / Jan

Crabbe = een krab). In het derde geval werden symbool en initialen met elkaar gecombineerd.

De dekanaatsletter verstrekke gegevens over het jaar waarin een bepaald werkstuk ontstond. Sommige machthebbers gaven bij edict opdracht tot het slaan van dergelijke merken die aanvankelijk slechts uit een letterteken bestonden dat aan de chronologisch-alfabetische jaarorde werd aangepast. In het westelijk deel van Vlaanderen was de dekanaatsletter reeds in de 15de eeuw in gebruik en bleef aldaar behouden tot ca. 1750, het jaar waarin zij vervangen werd door een sprekender merk, dat bestond uit de twee laatste cijfers van het betrokken jaartal. Het aanvankelijk bij dit dubbelcijfer horende kroontje viel reeds rond 1760 weg. De eigenlijke jaarletters, gekenmerkt door een sobere uitvoering, werden nooit overkroond. Tot ca. 1620 volgde de dekanaatsletter het Frakturtype, al voeren sommige 16de-eeuwse werkstukken ook een dekanaatsletter van een gewoner type.

De omtrek van de diverse merken schijnt fel aan de tijdsgeest onderhevig te zijn geweest. Zestiende-eeuwse stempels zijn welhaast gaaf rechthoekig, met, naar het einde van de eeuw toe, afgeronde hoeken. Zeventiende-eeuwse merken zijn in de regel ovaal en 18de-eeuwse volgen het lettercontour.

Bij ordonnantie van Maria-Theresia werd er vanaf 30 september 1749 een nieuwe regeling op de verkoop van edelsmeedwerk van kracht. Om controle mogelijk te maken op de in artikel 19 van de bij ordonnantie van 19 september 1749 vervatte normen (van puur commerciële aard) kregen de edelsmeden opdracht om een nieuw persoonlijk merk in te stempelen. De meeste ambachtslieden die in die periode werkzaam waren beschikten dus minstens over twee merken. Toch zijn diverse stempels per smid ook in vroegere eeuwen geen zeldzaamheid. Het gold hier uitsluitend een verschijnsel van praktische aard, waarbij de meesters van stempel veranderden al naar gelang van de grootte van het te signeren voorwerp.

Het gilde der edelsmeden was een der oudste Brugse gilden. Ter gelegenheid van een para-militaire expeditie naar Dowaaï (Douai) werd het ambacht reeds in 1302 vermeld, doch vage bronnen schijnen erop te wijzen dat het gilde reeds in de 13de eeuw actief was.

De indeling in goud- en zilversmeden zoals we die in meerdere archiefstukken aantreffen duidde enkel op het bestaan van twee grote secties binnen één ambacht. Met exacte namen heeft de geschiedenis het beslist niet te nauw genomen. Volgens Feys werd zilversmid in geschreven documenten gemeenzaam verlatijnt tot 'aurifaber', een vleugje potjeslatijn dat alleen maar goudsmid kan betekenen. De Romeinen kenden overigens wel degelijk het onderscheid tussen een 'aurarius' (goudsmid) en een 'argentarius' (zilversmid). Op het punt van beroepsaanduidingen moeten de archiefstukken dan ook omzichtig gelezen worden.

Dat het gilde enkele ondergeschikte neringen omvatte is niet meer dan logisch voor een discipline die veel specialisatie toelaat. Vijf beroepenvelden vallen duidelijk binnen het gilde te



Vergulde zilveren pronkbeker van Christoffel de Conynck uit Brugge (1636-1637).

omlijnen: goudsmeden, zilversmeden, goudslagers (nering), draadwerkers (nering) en juweliers. De eigenlijke goud- en zilversmeden stonden in voor het ontwerpen en vervaardigen van de werkstukken, terwijl de goudslagers zich toelegden op de fabricatie van bladgoud. De draadwerkers waren gespecialiseerd in het verwerken van gouddraad (vlechtwerk, sierkettingen, cordonnet).

De juweliers hielden zich uitsluitend bezig met het zetten van edelstenen. In een volgend hoofdstuk komen we overigens uitgebreid op deze activiteiten terug.

In de door A. Viaene samengestelde lijst van edelsmeden over de periode 1320-1520 schijnen er ook namen geslopen te zijn van zogenaamde ‘onderaannemers’ van het ambacht. Deze personen werkten als kredietgevers of -nemers en stonden veelal in dienst van de meer kapitaalkrachtige leden van het ambacht. Bij de export van half-fabrikaten (gouddraad) die vooral in de Duitse landen gegeerd waren, speelden zij een belangrijke rol. Het lijkt geen twijfel dat het Brugse gilde ook een aantal bekwame emailleurs in zijn rangen telde. De Vlaamse emailleerkunst geniet trouwens de eer in Benvenuto Cellinis ‘Trattato dell’Orificeria’ vermeld te worden. Dat deze woelige grootmeester, met zijn gave kijk op het genie en zijn bijna ziekelijke afkeer voor de middelmaat, deze vermelding in zijn essay opneemt, mag veelzeggend heten voor het hoge niveau van de Vlaamse emailleerkunst. Hoogstwaarschijnlijk mag de Brugse emailleerkunst die eer meegenieten, daar Brugs werk ook over de Alpen gretig afname vond.

De eigenlijke juweliers begonnen zich na 1450 zeer zelfstandig te gedragen. Een aannemelijke reactie, daar de juwelier, die tenslotte weinig uitstaande had met het vervaardigen van de werkstukken, waarschijnlijk door het gildebestuur regels opgelegd kreeg die hij eerder op de edelsmeden dan op zichzelf van toepassing achtte. Op veilige gronden mag worden aangenomen dat er in de ons bekende namenlijsten van edelsmeden ook namen voorkomen van handelaars in edelsmeedwerk, die, net als de onderaannemers, weinig te maken hadden met het creatieve gildeleven.

De topperiodes van het reeds in de 16de eeuw machtige gilde zijn te situeren in de 15de en in de eerste helft van de 17de eeuw. In de 15de eeuw was de reputatie van het Brugse gilde zo groot dat een groot aantal inwijkelingen zich in de rangen van het Brugse gilde kwamen voegen.

Het afzet- en invloedsgebied van het Brugse ambacht strekte zich over het grootste gedeelte van het huidige West-Vlaanderen (en ook wel daarbuiten) uit. Gemeenten als Oostende, Nieuwpoort, Veurne, Diksmuide, Torhout en Tielt waren van het Brugse gilde afhankelijk. De edelsmeden uit voornoemde centra waren als vrijmeester te Brugge ingeschreven, ter illustratie waarvan de namen van de Oostendenaar Martinus de Clerck en de Nieuwpoortenaar Louis Goom kunnen volstaan.

Bij het begin van de 18de eeuw werd het afzetgebied van het Brugse gilde ingedijkt door het feit dat Ieperse meesters zich in de streek van Veurne-Ambacht kwamen vestigen en aldaar hun invloed lieten gelden.

Vanaf 1730 spitste het Brugse gilde zijn activiteiten voornamelijk toe op het vervaardigen van profaan werk, overwegend behorend tot de categorie van de gebruiksvoorwerpen (kannen, schenkbladen, lepels...). De tijd van grote orders van kerken, broederschappen en andere gilden was eens en voorgoed voorbij, zodat de Ieperse concurrentie de zwanezang van een kwijnend ambacht alleen maar versnelde. Op het einde van de 18de eeuw bracht het Franse revolutionaire bewind het eens zo glorieuze ambacht de doodsteek toe.

Het gilde der edelsmeden was een der 15 grote ambachten die ondergeschikt waren aan het gilde der smeden. Op hun beurt ondergeschikt aan het edelsmidsgilde waren er de neringen van de goudslagers en gouddraadmakers.

Over de interne structuur van het gilde is er vrij weinig bekend. Aan het hoofd stond de deken die in zijn taak werd bijgestaan door de gezworenen of 'vinders', maximum vijf in getal. Verdere notabelen waren de goeverneurs en suppoosten. In een document uit 1776 worden hierbij nog twee schilddragers, twee dekens warrandatie en een klerk vermeld. Buiten de notabelen telde het gilde overwegend 'ghemeene' (= gewone) leden, waartoe alleen gerekend werden die geen bijzondere taak binnen het gilde te vervullen hadden.

Tot de afschaffing onder de Franse bezetter bezat het gilde drie grote huizen in de Hoogstraat en vijf kleinere aanpalende woningen. Een der grote huizen werd als ambachtshuis gebruikt, terwijl de twee andere verhuurd werden. De kleine huisjes werden gratis bewoond door oude en behoeftige leden van het ambacht.

Van het grote aantal werkstukken dat (overwegend in opdracht) door het Brugse gilde vervaardigd werd krijgen wij een uitstekend beeld bij het overlopen van de enorme lijst der edelsmeedwerken die in april 1578 door de aartshertog van Oostenrijk werden opgeëist. Vijftig ambachten, 9 broederschappen, 16 kloosters, 10 kerken en kapellen, 1 rederijkerskamer en 3 schuttersgilden leverden bij die gelegenheid hun bezit aan edelsmeedwerk in. De eeuwen die deze opeising van onze tijd scheiden hebben die schat inmiddels op bijzonder aangrijpende wijze uitgedund...

C.-A. Wauters

Bibliografie

Hierbij verwijzen we naar de bibliografie opgenomen achter het artikel 'Bouwstenen voor de studie van de Brugse edelsmeedkunst uit de 17de en 18de eeuw', blz. 28.

Eindnoten:

- (1) Bedoeld is een vorm van jaarlijkse bijdrage.
- (2) De meest gebruikelijke middeleeuwse munt was het pond groote (ook pond Vlaams genoemd). 1 pond gr. = 20 schellingen; 1 schelling = 12 denieren. Naast het pond groote werd ook het pond parisis gebruikt. 1 pond groote = 12 pond parisis.
- (3) Het meestermerk.
- (4) Poinçon of ponsoen; bedoeld is hier het stadsmerk.
- (5) De dekanaatsletter.
- (6) De mark was een minder gebruikelijke naam voor een rekenmunt voor gemunt goud en zilver, met uiteenlopende waarde in verschillende streken.
- (7) Een Brugse nering vervaardigde half-fabrikaten uit gouddraad.
- (8) Het ambachtsteken is hier de dekanaatsletter.
- (9) De goudendraadmakers vormden eigenlijk een nering of kleiner, ondergeschikt 'ambacht'.
- (10) Gaillard: De Ambachten en Neringen van Brugge.

Technische aspecten van de Brugse edelsmeedkunst

Over de door Brugse edelsmeden aangewende technieken is voldoende bekend om een afzonderlijk hoofdstuk te rechtvaardigen. Nochtans is ook hier weinig sprake van informatie in rechte lijn. In de middeleeuwen en de renaissance scheen bijna niemand het nodig te achten om uitsluitel te geven over technieken die zorgvuldig als beroepsgeheim werden gekoesterd.

Alleen Benvenuto Cellino omschreef in 1568 in zijn reeds geciteerd traktaat de geijkte technieken van het ambacht. Parallellen dienen dan ook vanuit dit sprankelende essay te vertrekken. Hierbij bestaat weinig gevaar voor hypothese. Het beperkte materieel en de technische revelaties van veel Brugse werkstukken kunnen hiervoor borg staan. Sommige aangewende technieken waren overigens reeds in de 11de eeuw geldig en universeel, wat voldoende blijkt uit de ‘Diversarium Artium Scheda’, waarin de monnik Theophilus een eerste traktaat over de edelsmeedkunst opnam.

Uit Brugse archieven valt alleen secundaire informatie te halen. Een voorbeeld: in 1465 leverde de Brugse edelsmid Bauduin Hendrickzone aan Filips de Goede twee kommen die door de hertog werden aangekocht ter gelegenheid van het doopsel van zijn petekind, het zoontje van Adolf van Kleve. De beschrijving van de kommen bleef bewaard: - *une paire de bacins d'argent dorez et goudronnez, et le fons a faucun d'ung soleil grèneté à l'entour; et au milieu de chascun bachin, au fons, a ung esmail où il figure et l'un d'un homme sauvaige et en l'autre ung lion* -.

Een relevante, hoewel niet precies glasheldere tekst waaruit er verschillende wetenswaardigheden op te diepen zijn: het bestaan van grote zilveren werkstukken, de kennis van de filigraantechniek (grèneté) en het bestaan van de emailleerkunst. Buiten het feit dat de paragraaf ook nog aantoonde dat de meester de kunst van het vergulden machtig was, bevat zij de duistere bepaling ‘goudronnez’. Dit is naar alle waarschijnlijkheid een allusie op de niello-techniek waarbij zilveren motieven met een soort zwartsel werden ingebrand. De term ‘goudron’ voor zwartsel lijkt aannemelijk, omdat men bij het niello-werk o.m. met een soort residu van houtskool tewerk ging. Merkwaardig is wel de combinatie van niellotechniek met vergulde gedeelten. Hoewel niet onmogelijk (er zijn voorbeelden bekend in de Russische edelsmeedkunst!) kunnen we hier toch van een zeldzaamheid spreken, omdat niello een uitgesproken zilvertechniek is, die bijna uitsluitend gebruikt werd bij de vervaardiging van grote zilveren werkstukken.

Het grootste gedeelte van de grotere edelsmeedwerken werd vervaardigd in drijfwerk, waarbij de gewenste vormen en versieringen uit metaal gehamerd werden. Een handig vakman kon bv. een schenkan uit een verwarmde zilverplaat hameren, hetgeen de grote mogelijkheden van deze ogenschijnlijk primitieve techniek bewijst.

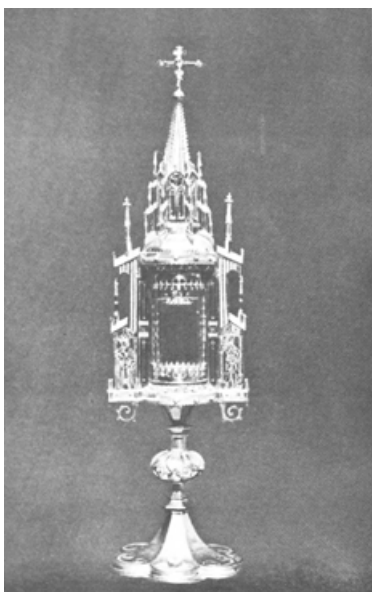
De mooiste uiting van drijfwerk is de zgn. repoussétechniek, waarbij men langs de achterzijde inhamerde wat vooraan in gaaf reliëf diende te verschijnen. Voor laagverheven motieven nam men een enkele keer ook zijn toevlucht tot de techniek van het insnijden, doch de enige ambachtslieden die deze techniek permanent toepasten waren de emailleurs.

Het gieten van stukken werd zelden beoefend. Waar het een enkele keer toch gebeurde, gebruikte men een ingeoliede metalen vorm voor de grote werkstukken en werkte men voor kleinere voorwerpen (bv. juwelen) volgens het verloren wasprocédé.

Filigraan was reeds in de Oudheid bekend. De granules werden vervaardigd door goud- of zilverdraad in kleine stukjes te knippen en die te vermengen met houtskool. Dit mengsel werd verhit tot het metaal op smeltpunt kwam. Door een draaibeweging te geven aan de smeltkroes bekwam men de granules. Nadat de houtskool was weggewassen werden de granules op hun grootte door verschillende rasters gezeefd. Filigraansoldeer werd bereid door een mengsel te maken van goud of zilver met koper dat op zijn beurt in de verhouding drie op één met borax werd vermengd. Dit mengsel werd alleen in poedervorm gebruikt. De granules werden eerst vastgezet op een met kleefmiddel ingesmeerde draad die geplooid werd in de vorm van het gewenste decoratie-element. Over dit gewrocht strooide men wat soldeerpoeder, waarna het geheel verwarmd werd tot de smeltende soldeer de granules definitief op hun plaats hield. Achteraf werd het motief in het werkstuk geïntegreerd. Vooraf werd de schadelijke borax verwijderd. Zilveren voorwerpen werden hierbij afgekookt in een loogoplossing en gouden stukken werden in azijn geweekt. Daar men slechts zelden in goud werkte, maar de glans en de schoonheid van dit metaal ook in de middeleeuwen tot de verbeelding spraken, werden grote stukken in de regel verguld. Het hiertoe aangewende procédé was buitengewoon schadelijk voor de gezondheid.

Geïnspireerd op een alchemistische techniek maakte men immers voor het vergulden gebruik van de chemische eigenschappen van het amalgaam. Bladgoud werd in kleine stukken gesneden en in de verhouding één op acht gemengd met kwik. Dit mengsel werd onder voortdurend omroeren in een gloeiende smeltkroes gestort, gewassen en tenslotte op het te vergulden werkstuk aangebracht met het verguldstaafje. Achteraf werd het met amalgaam bestreken werkstuk opgewarmd tot het kwik volledig was verdampt en slechts de goudlaag op het werkstuk achterbleef. Daar de edelsmid deze werkwijze van nabij diende te volgen zal hij rijkelijk zijn deel van de levensgevaarlijke kwikdampen hebben ingeademd.

De emailleertechniek gold als bijzonder ingewikkeld en berustte op een zeer omslachtige werkwijze. Eerst prepareerde men een mengsel van hars en was. Dit werd uitgesmeerd en hierop werd het te emailleren voorwerp na verwarming gedrukt, zodat er zich een laagje van het mengsel aan het werkstuk hechtte. Daarna sneed men de te emailleren gedeelten in. Zij mochten slechts op zeer geringe diepte worden ingesneden, omdat de kunst van het emailleren erin bestond, een maximaal effect te bereiken met een minimum aan email. De laklaag moest immers een transparant effect behouden. Het prepareren van email berustte eveneens op een aantal werkwijzen die met zorg dienden te worden uitgevoerd. Daarbij



Cilindermonstrans in gotische stijl uit 1465, anoniem, bewaard in de O.-L.-Vrouwekerk van Vijvekapelle-Damme.

diende de emailleur veel inzicht te hebben in de eigenschappen van de diverse kleuren, waarvan enkele zich bv. niet op goud lieten aanbrengen. Het emailpoeder werd in een dunne laag op de in te kleuren vlakken uitgespreid, waarna men het werkstuk in de oven stak. Van zodra het resultaat hem beviel nam de emailleur het werkstuk uit het vuur en koelde hij de brandverf door erover te blazen. Viel de tint niet bevredigend uit, dan kon hij retouches aanbrengen, maar dit veronderstelde wel het hernemen van het volledige procédé. In de regel werden geëmailleerde gedeelten met de hand gepolijst. Op enkele details na kunnen wij ons verbazen over het feit dat dergelijke technieken als zeer subtiel werden beschouwd. Nochtans hoeft men enkel na te denken over het feit dat men in vroegere eeuwen niet over een oven met gelijkmatige verwarming beschikte. De ambachtsman van toen diende bijgevolg de kunst van het vuurmaken meester te zijn. Door het manipuleren met diverse houtsoorten waarvan hij de eigenschappen kende wist hij de onvolkomenheden van de techniek te overwinnen en de eigenschappen van het levende vuur naar zijn hand te zetten: een kunde die ons vandaag bijna magisch lijkt.

De juwelier beschikte over een aparte stielkennis. Zijn bijzondere zorg gold het slijpen en zetten van edelstenen. In middeleeuwen en renaissance ging de voorkeur uit naar gekleurde stenen zoals robijn, smaragd en saffier. De diamant was minder gegeerd en veel goedkoper. De edelstenen werden in drie vormen geslepen: tafel, punt en gefacetteerd. In het laatste geval waren de facetten gering in getal en beslist niet vergelijkbaar met bv. de actuele briljant.

Vrij vroeg in de geschiedenis had men reeds de juiste gevolgtrekking gemaakt dat een edelsteen door zijn hardheid alleen met een gelijksoortige steen kon geslepen worden. De finale afwerking, het polijsten, gebeurde door de steen tegen een draaiend drijf wiel te drukken dat bestreken was met met olie vermengd diamantstof, een techniek die nauwelijks van de actuele verschilde.

Het zetten van edelstenen gold als een bijzondere kunde. Bij een ‘à jour-zetting’ bleef de achterkant van de steen onbedekt. Het was de enige vorm van zetten die

geen bijzondere eisen stelde. Was de achterkant van de steen evenwel door de zetting verborgen, dan deed de primitief geslepen steen zich over het algemeen minder fraai voor. Hieraan kon men op drie manieren tegemoet komen: ofwel werd de steen gekleurd, ofwel plaatste men er een folie achter. In het derde geval bouwde men achter de steen een kleine reflector in.

Het kleuren was een streng beroepsgeheim. Folies werden gemaakt van goud, zilver en koper en in het vuur gekleurd. Het inbouwen van een reflector was een handige toepassing van de nog onbekende wetten van de optica.

Het zwart inkleuren van bv. een robijn kon de steen een diepe, warme gloed verlenen, maar het inzetten van de al dan niet behandelde stenen verschilde weinig van de actuele methoden.

Als besluit zou men kunnen stellen dat de meeste oude technieken eerder door nieuwe materiaaltoepassingen dan door hun opvatting van de huidige verschillen. Sommige technieken zijn ook eerder in onbruik geraakt door een evolutie in de smaak dan door een bewijs van ondoelmatigheid. Dit kan als een eerbewijs gelden aan de stille ambachtslieden uit de middeleeuwen, die door hun hoogstaand vakmanschap die bijzondere dimensie wisten te bereiken die men als kunstenaarsschap aanduidt.

C.-A. Wauters

Vormkenmerken van het Brugse edelsmeedwerk

Miskelken

De 15de-eeuwse miskelk kenmerkt zich door de voet met zes, acht of tien aanvankelijk concave lobben, de geribde stam die door de nodus (= handgreep) onderbroken wordt en de breed geopende cuppa (= kom). De nodus heeft overwegend de vorm van een ingedrukte sfeer en is vaak versierd met al dan niet opengewerkte ruitmotieven. Wanneer hij met ruitvormige knoppen is opgewerkt treffen we deze overwegend in zes- of achtevoud aan.

Van de gotische miskelk werd geëist dat haar hoogte gelijk was aan het dubbele van de diameter van de cuppa en deze regel werd aanvankelijk door de 15de- en 16de-eeuwse edelsmeden gerespecteerd. Spoedig echter schakelde men over op miskelken van grotere omvang in die zin dat de 15de-eeuwse hoogtenormen (20 tot 22 cm) soms rijkelijk overschreden werden. De diameter van de cuppa bleef echter binnen de 15de-eeuwse afmetingen. De ontwikkeling van de miskelk begon in de 16de eeuw met de voet die een gevulder uitzicht kreeg. Het bovenvlak van de lobben werd afgeplat terwijl de hoogte van hun snijlijnen bepalend was voor de grootte van de omtrek van het aangedikte voetstuk. De globaal gezien ronde voetvorm werd veelal opgesmukt met médaillons in drijfwerk of met gegraveerde arabesken en/of fruit- en vruchtensoorten.

In de eerste helft van de 17de eeuw werden de lobben veelvuldig ontdubbeld en werd de opstaande boord op subtiële wijze bewerkt. Rond die periode ontstonden er ook miskelken met vierlobbige, vierkante voet of een volkomen ronde voetvorm. Niet zelden treffen we ook werkstukken aan met een grillige basis die eerder aan de voet van een monument doen denken. De 18de eeuw blijkt in dit verband strenger; hoogst zelden treffen we dan onregelmatige voetvormen aan. De basis is overwegend rond of heeft een in accolades ingedeelde omtrek.

Bij 16de- en 17de-eeuws werk is de stam sterk geaccentueerd. Bij het begin van de 16de eeuw is zij opengewerkt en vertoont zij sterke reminiscenties aan de architectuur, waardoor zij eigenlijk een 15de-eeuws kenmerk behoudt. Veelvuldig met ruitjes en rosetten in drijfwerk opgesmukt is de stam overwegend prismavormig. Later wordt zij afgeboord. De opengewerkte boorden worden met een parelmotief opgesmukt en in de tweede helft van de 17de eeuw bekroond met parelvormig in elkaar gewerkte bladmotieven. Naast voornoemde stamvorm krijgen we in de 17de eeuw ook de dubbele balusterstam die eveneens door een nodus onderbroken wordt. Daar waar deze bij prismavormige stammen een holle of vooruitspringende randversiering is, gotisch of vroeg-renaissancistisch van concept, draagt de nodus van de balusterstam een uitgesproken renaissancistisch karakter.

Eivormige nodi zijn overwegend ouder dan periforme. Het ei is kenschetsend voor de periode 1630-1650 en werd vaak opgesmukt met een eierlijst of bladmotieven (onderaan) en engelfiguurtjes of vruchten (bovenaan). Periforme nodi zijn courant in de tweede helft van de 17de eeuw.

Eind 17de begin 18de treffen we soms stammen aan die bestaan uit een of meerdere, rug aan rug staande, figuren. In dit verband vinden we tamelijk veelvuldig de voorstelling van drie halfnaakte engelen die elkaar de arm reiken. Hun onderlichaam verliest zich vaak in de architecturale onderbouw van de stam. Van 1720 af worden

de nodi in urnevorm gemaakt. De valse cuppa is zeldzaam bij werkstukken uit de 15de en 16de eeuw. Gewoonlijk groeide zij uit een aantal palmbladmotieven en vormde snel een groot deel van de eigenlijke kelk. Zij verdeelde zich vaak in met cherubijnen opengewerkte geledingen. Soms vertoonde zij met arabesken omringde medaillons in drijfwerk die overwegend een harmonisch verband hielden met de decoratie van de kelkvoet. De eigenlijke cuppa was breed en van een gebogen lip voorzien.

Monstransen

Het idee om relikven in overwegend horizontaal geplaatste kristallen cilinders te bewaren werd gebruikelijk in de 14de en 15de eeuw. Dergelijke werkstukken treffen we aan tot diep in



Kelk van Crabbe uit 1597-1598.

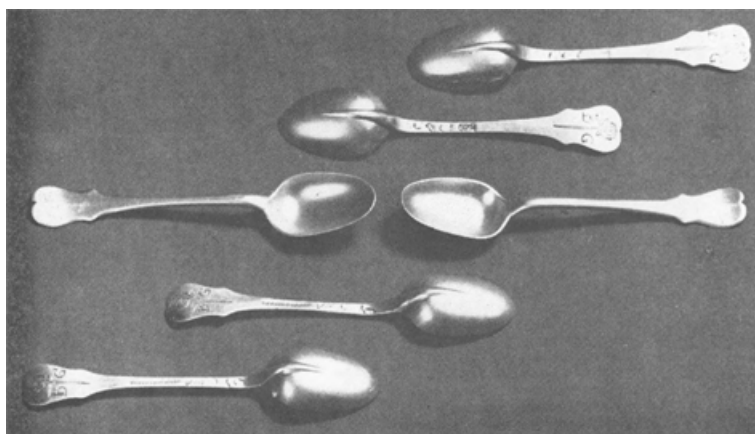
de 17de eeuw. De versiering bleek in hoofdzaak architecturaal. De cilinder werd spoedig centraal en verticaal geplaatst en diende in de regel ter bescherming van de hostie. Haar cilinderconcept werd ook wel tot een ring (lunula) herleid.

De monstransen met cilinder werden op het einde van de gotische periode opengewerkt met steunberen, schraagbogen, tinnen en andere aan de bouwkunst ontleende elementen die onderbouw met bovenbouw verbonden. In dit overdadig geconstrueerde decorum verloor de cilinder vaak zijn waarde als centraal element.

De meest subtiele monstransen zijn die waarbij de centrale cilinder een op zichzelf staand element is en slechts geflankeerd wordt door twee zijstukken die boven- en onderbouw met elkaar verenigen. Dit type komt vaak voor in de 16de eeuw.

Sommige monstransen hebben een onderbouw die aan een platform doet denken. Dit rust op de voet. De opengewerkte gedeelten dienen als basis voor het naar boven gerichte zijwerk dat direct met de bekroning verbonden is. Op het einde van de 16de eeuw vormt de cilinder soms een replek van de onderbouw.

Met het verdwijnen van de gothiek vervagen de tijdsgebonden architecturale elementen en wordt de zuil het nieuwe mode-element. De ringen waarin de eigenlijke hostiering gevat zit vertonen met palmettes versierd lijstwerk. Bij 16de-eeuwse



Zes koffielepeltjes door Guido Verlaere II, Brugge 1725-1726.

stukken bestaat dit lijstwerk soms uit in elkaar gedraaide gouddraden (zgn. torsade). De palmbbladversieringen onderscheiden zich in die periode niet door finesse. Zij worden echter spoedig subtieler gedreven en van nerven voorzien. Bij gotisch geconcipieerde monstransen uit latere eeuwen zijn de zijstukken gotisch-architecturaal. Soms laten nissen het plaatsen van kleine beeldjes toe.

Wanneer de zuilen als flankerend element gebruikt worden, zijn zij overwegend van het Corinthische type. Te Brugge hield men zich voornamelijk aan de gegroefde Corinthische zuil met vierkante, van gravures voorziene, voet. Veelal ontspringt er aan het holle gedeelte van de zuilschacht een eikeof wijnrank die zich spiraalvormig voortzet. Het benedengedeelte van de schacht is veelal met cherubijnen of arabesken opgesmukt en verleent het geheel een indruk van weelderigheid. Veel 17de-eeuws werk werd van een C-vormige of rijkversierde ansa (= handvat) voorzien. Het Brugse werk uit die periode heeft veelal de S-vorm. De ansa is hier een uitgesproken decoratief element. De zijdelen werden vaak met hangende elementen opgesmukt, dit in alle genres, van bloem tot traan.

Van zodra de cilindermonstrans door de stralenmonstrans vervangen werd, werden ook de engelfiguren belangrijker. Het verdwijnen van zuilen en ansae maakte de plaatsing van grotere figuren mogelijk. Deze aanbiddende engelen hebben

hun architecturaal karakter verloren en staan overwegend met het gezicht naar het H.Sacrament gekeerd. Hun houding drukt beweging, vlucht of verheerlijking uit. Breed en rijkelijk gedrapeerd verlenen zij de werkstukken een onmiskenbare sculpturale weelderigheid.

De bovenbouw of bekroning van de monstransen bestaat uit een bedakking van twee of drie boven elkaar geplaatste baldakijnen. Soms staan heiligenbeeldjes, bazuinengelen of engelen als schilddragers zijwaarts opgesteld en heeft ook de zijkant kleinere baldakijnen met engelfiguren. De H.Maagd staat overwegend centraal en bevindt zich in een stralennimbus. Soms zijn deze nimbi met guirlandes versierd. De baldakijnen rusten op vier, zes of acht steunende zuilen (soms met kariatide). Boven elkaar geplaatste baldakijnen zijn veelal van elkaar gescheiden door een ring.

Het topteken is overwegend het crucifix; in de gotische periode soms een calvarie-scène met de H.Maagd en de H.Johannes bezijden het kruis. In de 16de eeuw staat de Maria-figuur soms tegen de achterzijde van het kruis aangeleund. De 17de eeuw gaf dan weer de voorkeur aan een eenvoudig crucifix. De met lelies versierde kruisuiteinden bleven ten dele in de 17de eeuw behouden. In diezelfde eeuw ontbreekt aan het kruis soms de Christusfiguur. Aan de kruisvoet staat soms de pelikaan.

De stralenmonstrans waarbij de lunula door stralen omringd is, is voornamelijk een produkt uit de tweede helft van de 17de eeuw. De 'zon' is aanvankelijk klein van omvang en heeft rechtlijnige stralen. Beetje bij beetje breidt de omvang zich uit en verdringt tenslotte de zijversieringen. Bij vroege exemplaren van dit type wordt de hostiering omringd met een wolkencirkel waarin hier en daar een engelenkopje verschijnt. De rechtlijnige stralen groeien spoedig uit tot echte vlammen. De engelenfiguren worden kleiner in omvang zodat wij hen soms temidden van de stralen terugvinden. De zon zelf rust in de regel op wijnranken of hoornen van overvloed, soms ook op een wolkenveld. Zij wordt veelal gedomineerd door een brede kroon die door de met de stralen vervlochten engelen in de hoogte wordt getild. De kroon toont veelal de voorstelling van de H.Geest of God de Vader.

In de regel komt de hostie minder goed tot haar recht in de stralen- dan in de cilindermonstrans. Wat de voet van de monstransen betreft kunnen we kort opmerken dat de kenmerken van de miskelkvoet ook hier terug te vinden zijn. Specifiek is alleen de langwerpige 16de-eeuwse voetvorm.

Hostiekelken

De eigenlijke ciborie of hostiekelk die uit de pyxis (kleine doosvormige ciborie) evolueerde heeft in haar middeleeuwse gedaante gewoonlijk geen voetstuk en is in feite niets anders dan een soort gewijde vaas, waarvan de vorm nauw aansluit bij die van de miskelk. De voornaamste ons bekende cibories zijn gewoonlijk niet ouder dan de 17de eeuw. In de regel hebben alle cibories een brede bovenbouw. Naast de enorme cuppa is ook de bekroning erg breed. Soms bestaat deze uit een cilindrisch baldakijn met steunzuilen waaronder het beeldje



Schrijn van de Brugse edelsmid N. Vyrgers uit 1571, bewaard in de Kathedraal van Doornik.

van de verlosser staat. De gotische opengewerkte spits steunt de pelikaan.

Het baldakijn kan soms de aankondigingsscène overkoepelen, doch in het midden van de 17de eeuw is het deksel veelal sober en slechts bekroond met wereldbol, crucifix of kroon. Bepaalde cibories zijn bestemd voor dubbel gebruik en kunnen, zonder deksel, dienst doen als miskelk. Deze overwegend 17de-eeuwse objecten getuigen van weinig artistieke finesse. Enkele cibories dienen voor het meedragen van het viaticum (het laatste sacrament) naar zieken en stervenden. In dergelijke cibories wordt ook de H.Olie megedragen in een klein cilindervormig chrismale (= vaatje met H. Olie) op het deksel.

Chrismales

Bij de chrismales onderscheiden we drie types. Het eerste telt drie vaatjes, bevattend het H. Chrisma, de ziekenolie en de olie der cathecumenen. Wanneer het chrismale slechts twee vaatjes telt dient het voor chrisma een cathecumenenolie. Werkstukken met slechts één vaatje dienen enkel voor de ziekenolie. Het chrismale met twee of drie recipiënten heeft overwegend het uitzicht van een gebouwtje, terwijl eenledige chrismales veelal in torenvorm gemaakt werden.

De drieledige chrismales hebben vaak het aspect van een rechthoekig schrijn, waarvan de dakzijden samenvallen tot een tweeledig deksel. De onderbouw toont leeuwen of geknielde engelen waarvan de vleugels de doos steunen. Bepaalde chrismales uit het prille begin van de 17de eeuw gelijken op koffertjes.

Schrijnen

De grote schrijnen die relikven van heiligen bevatten, zijn sterk aan de tijdsgeest onderworpen geweest. Gotische schrij-

nen verliezen zich vaak in overmatig gedoseerde decoratieelementen en zien er dan ook uit als miniatuurkathedralen. Pas vanaf de 16de eeuw evolueren de schrijnen van bouwkundige naar edelsmeedvormen. De vlakke delen worden voornamelijk in drijfwerk uitgevoerd en verhalen episodes uit het leven van de heilige voor wiens resten het schrijn gedacht werd of illustreren kerkelijke dogma's. Soms grijpt men terug op de middeleeuwse traditie en worden de twaalf apostelen afgebeeld. De figuren zijn in drijfwerk uitgevoerd of worden als beeld in een nis geplaatst.

Reliekschrijnen die ledematen voorstellen zijn ook in de renaissance nog erg in trek. Gewoonlijk zijn zij echter niet meer dan een surrogaat van gelijkaardig middeleeuws werk. Kleine gotische reliekschrijnen bevatten veelal een kristallen cilinder, gesteund door engelen of architecturale elementen, een concept dat ook in de 17de eeuw nog in gebruik was. Bij 16de- en 17de-eeuws werk wordt de cilinder op een voetstuk geplaatst dat nauwe verwantschap vertoont met de kelkvoeten uit dezelfde periode. Een baldakijn bekroont het geheel. Later wordt het kristal horizontaal geplaatst zodat het schrijn de karakteristieken van de monstrans benadert. Onder Lodewijk XV krijgt het kristallen reliekdoosje een zuiver decoratieve ombouw.

Wierookvaten

De 16de-eeuwse wierookvaten vertonen veel reminiscencies aan de gotiek. Het deksel is overwegend architecturaal gedacht en vertoont o.m. roosvensters en pinakels. Deze bouwkundige elementen zijn een zeer lang leven beschoren geweest zodat we de eerste renaissancistische kenmerken niet in het deksel zien verschijnen, maar wel in het concept van het eigenlijke



Twee ampullen van Thomas Lyns sr. uit 1666-1667, bewaard in museum Sterckshof, Antwerpen.

reukvat. In de 17de eeuw zijn de vaten halfrond en voorzien van arabesken of in drijfwerk uitgevoerde taferelen.

Kruisen

Massief zilveren kruisen of houten, al dan niet met verguld zilver beslagen, zijn in de middeleeuwen zeldzaam. Pas met de renaissance nemen zij in aantal toe. De met lelies afgeboorde kruisuiteinden werden spoedig vervangen door cirkelvormige of drielobbige uiteinden. Het vierlobbige type is zeldzaam in de 17de eeuw. De uiteinden

van de armen vertonen vaak medaillons in drijfwerk met aan de voorzijde de voorstelling van de vier evangelisten en op de keerzijde de kerkleraars.

De Christusfiguur is in de 17de eeuw gewoonlijk klein van omvang en mist karakter en expressie. De beeldjes vertonen vaak anatomische fouten. De 17de-eeuwse kruisen waren overwegend voor processies bestemd, terwijl de meeste 18de-eeuwse kruisen altaarkruisen zijn. Deze rusten veelal op een houten, met zilver beslagen sokkel. De versieringen beperken zich tot het uiteinde van het kruis of de sokkelvoet. Vooral dit laatste is belangrijk. Naast versierselen in drijfwerk treffen we hier vooral heiligenbeeldjes aan, voornamelijk de patroonheiligen van een of ander gilde. De 18de-eeuwse smaak besteedde veel aandacht aan de Christusfiguur, zodat we hier het beste in het genre terugvinden.

Allerlei

Het spreekt vanzelf dat, naast de geciteerde eredienstvoorwerpen, we tevens een groot aantal profane edelsmeedwerken zouden kunnen noemen, zoals gildekettingen, tafelbelletjes, snuifdozen of juwelenkistjes.

Kandelaars en couverts zijn in wezen niet belangrijk genoeg om op een apart hoofdstukje aanspraak te kunnen maken. In de 16de eeuw werden de meeste kandelaars uit koper vervaardigd. Pas vanaf de 18de eeuw werd er sporadisch zilver gebruikt. Gouden kandelaars zijn in onze gewesten welhaast uniek.

Het gebruik van de vork werd pas algemeen onder Lodewijk XIV, zodat de eerste couverts uit het begin van de 18de eeuw dateren. Naast complete bestekken vervaardigden de edelsmeden ook afzonderlijke sets messen, lepels en vorken. Een goed voorbeeld vormt de reeks van zes sober uitgevoerde koffielepeltjes van Guido Verlaere II (1725-1726), die in 1971 door de stad Brugge werden aangekocht. Bij de 18de-eeuwse burgerlijke smaak behoorden o.m. ook koffiekannen, soepterrines en theeëntjes om van de rijkelijk gegraveerde schenkbladen nog te zwijgen. De 18de-eeuwse Brugse edelsmeedkunst is ook op dit bourgeoisie-vlak zeer actief geweest en droeg hierbij een marktaandeel dat vergelijkbaar is met dat van de huidige massaproductie.

C.-A. Wauters

Bouwstenen voor de studie van de Brugse edelsmeedkunst uit de 17e en 18e eeuw

In algemene overzichtswerken van de Vlaamse kunst besteedden de auteurs slechts summiere aandacht aan de Brugse edelsmeedkunst uit de zeventiende en achttiende eeuw. Terecht. Buiten een aantal pronkstukken bereikte die kunsttak in die periode zelden hoogtepunten. Toch bewaren we uit die eeuwen een ruime produktie, zowel op het gebied van liturgisch vaatwerk als van profane gebruiks- en siervoorwerpen. Redenen hiervoor kunnen we gemakkelijk opsommen. De zestiende-eeuwse religieuze troebelen hadden samen met regelmatige oorlogen en branden een onherstelbaar verlies van o.a. zulke objecten veroorzaakt. De aanmaak van nieuwe voorwerpen was gewoon een noodzaak. Een groeiende laïcisering betekende een toename van wereldlijke produkten.



Torenmonstrans van Jacob van Nieuwerke uit 1617 in renaissancestijl. Brugge, Sint-Annakerk. (Foto: K.I.K., Brussel)

Afb. 1

Stralenmonstrans van Jesper Verhouwe uit 1679-1680 in barokstijl. Brugge, Sint-Gilliskerk. (Foto: K.I.K., Brussel)

Afb. 2

Meer dan voordien bestelden burgers kostbaar tafelgerei en luxueus siersmeedwerk. Ook de stijlevolutie speelde een rol. Constant probeerden kerk- en kloosterbesturen en allerlei instanties en rijke families zich aan te passen aan de heersende smaak. Ze bestelden en kochten geregeld produkten in de toonaangevende stijl. Dat zo verouderde realisaties werden gesmolten om nieuwe voort te brengen, hoeft ons niet te verwonderen. Uit heel wat bewaarde contracten blijkt dat de betaling voor een besteld stuk edelsmeedwerk gedeeltelijk werd bekostigd door al gebruikt zilver of goud. Zo ontving de voornamelijk achttiende-eeuwse edelsmid Andries Petyt in 1764 oud zilver van de Brugse jezuïeten om het te verwerken in het bij hem bestelde monumentale altaarkruis voor de toenmalige

ge Sint-Franciscus-Xaveriuskerk. De kerkmeesters van de O.-L.-Vrouwekerk schonken zelfs in 1690 een vergulde zilveren kelk en twee ampullen met zilveren schaal als afbetaling voor twee kandelaars aan Adriaan Pierins de Oudere.

Vier kunststijlen hebben zich in de door ons te bespreken periode achtereenvolgens opgevolgd: renaissance, barok, rococo en classicisme. Terwijl in Vlaanderen de barok reeds welig tierde, stond Brugge nog duidelijk onder invloed van de renaissance. Dit fenomeen geldt niet alleen voor de edelsmeedkunst. Ook in andere kunsttakken leefde in de eerste helft van de zeventiende eeuw deze Italianiserende stijl. Sedert enkele eeuwen leidde Brugge de kunstevolutie niet meer. De Zwinstad onderging ze enkel. De voorname rol van deze



Stralenmonstrans van François Rielandt uit 1760-1761 in rococostijl. Brugge, O.-L.-Vrouw-van-de-Potterie. (Foto: O.C.M.W. - musea, Brugge)

Afb. 3

Stralenmonstrans van Jacob de Smit uit 1792 in classicistische stijl. Brugge, O.-L.-Vrouwekerk. (Foto: K.I.K., Brussel)

Afb. 4

middeleeuwse handelsmetropool had een eindpunt bereikt. Laat ons toe dit te illustreren aan de hand van een belangrijk liturgisch vaatwerk: de monstrans.

Het embryo van de geschiedenis van de monstrans is te situeren in de latere middeleeuwen. Het ontstaan ervan is nauw verbonden met het feest van het H. Sacrament, waarvan de oorsprong teruggaat tot 1246. De Luikse bisschop Robert van Thourotte voerde het Sacramentsfeest in op instigatie van Juliana van Cornillon. Paus Urbanus IV, eertijds aartsdiaken in Luik, schreef het voor de Latijnse Kerk voor in 1264. Pas na 1317 kende het een grote verbreiding door de stuwende kracht van Johannes XXII. Voortaan werd het Allerheiligste plechtig uitgesteld en in processies rondgedragen.

Stilaan ontstond de noodzaak een nieuw type van vaatwerk te ontwikkelen waarin de H. Hostie, duidelijk zichtbaar, kon worden tentoongesteld. Het uitzicht van de monstrans groeide uit de lantaarnvormige ostensoria. In het cilindervormige glas of kristal bevindt zich de hostiehouder of lunula, een op de maan geïnspireerd standaardje waarin de Hostie geklemd zat. De torenmonstrans was geboren. Allerlei elementen uit de architectuur versierden dit liturgisch object. Het oudste bekende voorbeeld in Vlaanderen dateert uit 1286 en behoort toe aan de Sint-Kwintenskerk in Hasselt. Pas tijdens de barokperiode en onder invloed van de contra-reformatie onderging de monstrans grote wijzigingen. De staande glazen cilinder geraakte in onbruik en werd vervangen door een cirkelvormige holte met daarrond allerlei stralen en symbolen: de zonne- of stralenmonstrans. De edelsmeden sprongen nu ook kwistig om met paarden en diamanten. Terwijl in heel wat streken in de eerste helft van de zeventiende eeuw dit laatste type een eerste hoogtepunt bereikte, realiseerden de Brugse kunstenaars nog volop torenmonstransen met renaissancistische stijlkenmerken. Het schoolvoorbeeld daarvan wordt veilig bewaard in de Sint-Annakerk. Jacob van Nieuwerkerke voerde ze uit in 1617 (afb. nr. 1). Centraal staat de verticale kristallen cilinder. Daarin prijkt de met edelstenen versierde lunula. Ze wordt als het ware vastgehouden door twee knielende engeltjes. De torenbouw ontleent duidelijk elementen aan de architectuur: met bladeren opgesmukte voluten, gecanneleerde zuilen op hoge voetstukken en Corinthisch kapiteel. Ernaast staan de HH. Petrus en Paulus, eveneens op hoge voetstukken. Ze houden hun traditionele attributen: resp. sleutels, zwaard en boek. Ook de bekroning verwijst naar de renaissance. En niet alleen de aangebrachte versieringen kunnen dit bewijzen. In een nis prijkt Sint-Anna-te-Drieën of de Annatrits. Aan de ene kant staat nogmaals de H. Maagd en aan de andere kant Johannes de Evangelist. Beiden kijken omhoog naar Christus met in zijn linkerhand een kruis. Uit zijn hart straalt bloed. Van Nieuwerkerke stelde de Verlosser op in een nis met voluutvormige versieringen. Bovenaan zien we een kruisbeeld. De cilindermonstrans rust op een zeslobbige voet die met plantenornamentiek is opgesmukt. De platgedrukte bolvormige nodus (= handgreep) werd versierd met het knormotief. Hier en daar hangen kostbare stenen. Het monumentale kunstwerk vertoont een merkwaardige stilistische verwantschap met de bekende rijve van het H. Bloed, die uit hetzelfde jaar dateert. Dezelfde Brugse edelsmid leverde nog een aantal soortgelijke liturgische objecten, o.a. voor de Sint-Niklaaskerk in Veurne (1616) en de Sint-Bartolomeuskerk in Nieuwmunster (begin zeventiende eeuw). Volle barok vinden we in de zonnemonstrans van Jesper Verhouwe in de Brugse Sint-Gilliskerk (afb. nr. 2). Het kunstwerk dateert uit 1679-1680 en behoorde eertijds toe aan de Abdij van Hemelsdale. Vermoedelijk werd het besteld door abdis Marie Zannequin, wier wapenschild en spreuk ('In fide et lenitate' - in geloof en zachtmoedigheid) de voet sieren. De monstrans heeft een ronde voet, opgesmukt met de symbolen van de evangelisten en met een afbeelding van de H. Bernardus. Vergeten we niet dat de monialen van Hemelsdale de cisterciënzerregel volgden. Hij houdt de instrumenten van het lijden van Christus vast. Ze verwijzen naar de vurige godsvrucht van die witte monnik tot 's Herens lijden. Onderaan vinden we ook motieven uit de natuur. De stam werd opgesmukt met een vaasvormige nodus met druiven. De stralenkrans is vrij klein. De diamanten rond de lunula behoren tot een negentiende-eeuwse schenking. Aan elke kant een in tuniek gedrapeerde engel met een korenschoof in de hand. Onderaan vertrekken uit

een knoop, die opnieuw met symbolen van de evangelisten is versierd, druivetrossen en -ranken en tarwearen. Bovenaan houden twee engeltjes een kroon vast met vlak eronder gevleugelde engelkopjes. Een kruis en een wereldbol bekronen het geheel. Van dezelfde kunstenaar bewaart de Sint-Amanduskerk in Hooglede een zonnemonstrans uit 1679-1680. Een rococomonstrans van Brugse aanmaak kan de geïnteresseerde bewonderen in de schatkamer van het museum van O.-L.-Vrouw-van-de-Potterie (afb. nr. 3). Het is een werkstuk van François Rieland uit 1760-1761 en het vertegenwoordigt volop de Lodewijk XVde-stijl. Het vergulde zilveren kunstwerk werd rijkelijk met edelstenen bezet. De polygonale en geprofileerde voet, het schelpmotief en allerlei versieringen kunnen als kenmerken worden aangehaald. De nodus, die praktisch heel de stam beslaat, heeft de vorm van een vaas. Op de stralen bracht de edelsmid tarwearen en druiveranken aan. Twee dartelende engeltjes houden bovenaan een kroon met kruis vast. Uiteindelijk moeten we nog wijzen op een classicistisch uitgevoerde monstrans. De Brugse O.-L.-Vrouwekerk bewaart zo'n exemplaar (afb. nr. 4). Ze dateert uit 1792 en draagt de naamstempel van Jacob de Smit. Op de hoge ovale voet prijken medaillons met de HH. Lodewijk en Nicolaas. Meteen werd gebroken met de traditie om de titelheiligen van de plaatselijke kerk voor te stellen. Misschien gaat het hier om de patroonheiligen van de schenker(s). De rechte stam vertoont siermotieven van het classicisme en schraagt de quasi ondersierde stralenkrans. Slechts een tweetal engelenkopjes en wolken onderbreken de strakke structuur. Deze stijlevolutie van renaissance naar classicisme kan eveneens worden toegepast op andere kunstkakken in Brugge.

Een ander typisch kenmerk van het zeventiende-eeuwse Brugge kan aan de hand van de edelsmeedkunst worden geïllustreerd. Een aantal niet-Bruggelingen voerden toen enkele merkwaardige opdrachten uit. Het bisschoppelijk archief in Brugge bewaart een document en enkele notities i.v.m. het maken en leveren van een zilveren wijwatervat voor de voormalige Sint-Donaaskathedraal. Het werd besteld tijdens het episcopaat van Servaes de Quinckere, zevende bisschop van Brugge (1630-1639). Theodoor Rogiers (Théodore de Razières) (1602-ca. 1654) uit Antwerpen voerde het object uit. Over het uitzicht tasten we in het duister. De realisatie overleefde blijkbaar de tand des tijds niet. Dezelfde edelsmid ontving nog enkele bestellingen voor de Brugse hoofdkerk: in 1628 een reliekschrijn van de H. Donaas - de rijve met het hoofd van Sint-Donaas dateerde eveneens uit de zeventiende eeuw en was het werk van Hans Joris -, in 1635 twee vergul-

de kelken met patenen en in 1636 een zilveren ciborie. Zijn produkten vielen blijkbaar in de smaak. Het Brugse Sint-Juliaansgasthuis schonk in 1670 aan de jubilerende kanunnik Cornelis Hendricx een zilveren kelk. Deze liturgische beker werd eveneens door Rogiers gesmeed, maar later in de kunsthandel aangekocht door de toenmalige meester van hogergenoemde instelling, Pieter vanden Driessche. Dit is niet uitzonderlijk. Het gebeurde wel meer dat een instelling in aller ijl een stuk edelsmeedwerk aankocht om er een verdienstelijk persoon mee te vereren. Het object werd opgepoetst, eventueel verguld of verzilverd, soms voorzien van een passend opschrift en tijdens de feestzitting aangeboden.

Een ander voorbeeld van dit laatste pronkt in het Nijmeegs Museum Commanderie van Sint-Jan. Het gaat over een vergulde zilveren pronkbeker uit 1636-1637 die recentelijk op de tentoonstelling *Meesterwerken in zilver* in Gent stond opgesteld. Het bestuur van de Arteveldestad kocht het kunstwerk pas in 1677 van een zekere Louys Collaige om het te schenken aan de primus van de Artes van de Leuvense universiteit, de Gentenaar Hubertus Raelen. Na een hele omweg kwam de beker in de huidige verzameling terecht. Hoe interessant de pedigree en de context van dit object is, ons boeien vooral de stijlkenmerken die duidelijk aan de renaissance herinneren. De hoge ronde voet, de medaillons, de gegoten vrijstaande voluten op de nodus, de vorm van de cuppa, de iconografie, het gewelfd deksel met balusterknop en het verloren gegane beeldje bovenaan bewijzen zijn pre-barokke vormgeving. Het geheel kan dankzij de merken met zekerheid worden toegeschreven aan de Bruggeling Christoffel de Conynck.

Twee dergelijke pronkbekers bewonderen we nog in de verzameling van het Brugse Sint-Janshospitaal en in het Gruuthusemuseum. De eerste dateert uit 1619. Jacob de Cantere voerde hem uit. De vormgeving lijkt grotendeels identiek als bij het hoger beschreven exemplaar: een ronde voet, een stam die hoofdzakelijk bestaat uit een op een ei gelijkende nodus met voluten, een hoge cilindervormige kom met onderaan een swelling, een uitstaande liprand en een bekroning. De kunstenaar putte zijn iconografische inspiratie nu echter uit de christelijke godsdienst: tussen leeuwemaskers graveerde hij drie medaillons met de HH. Johannes de Doper, Augustinus en Elisabeth van Hongarije. De eerste twee kunnen in verband worden gebracht met het gasthuis zelf, de derde met overste Elisabeth Rouffelet die de beker aan die instelling schonk. Het beeldje bovenaan stelt Sint-Jan-de-Doper voor. De drinkbeker uit het Gruuthusemuseum heeft een opengewerkte ronde voet met kyma of bladrand en drie leeuwepootjes. Op de balustervormige stam rust een hoge cuppa met licht welvend deksel met kyma en volutenpatroon. Bovenaan op de bol stond vermoedelijk een figuurtje. Later hadden de toenmalige eigenaars er een kruisje op gezet. Meteen werd de pronkbeker een religieus object dat als een ciborie kon doorgaan. Een dergelijke gebruikswijziging behoorde tot de geplogenheden. Ons eerste voorbeeld uit de Brugse stedelijke verzameling dateert uit 1610-1611 en is van de hand van Loys van Nieukerke. Jan Verplancke realiseerde eveneens zo'n



Pronkbeker uitgevoerd door Jacob de Cantere in 1619. Brugge, Sint-Janshospitaal. (Foto: K.I.K., Brussel)

drinkbeker, nu evenwel zonder deksel. De vormgeving is ook lichtjes anders. Hij wordt bewaard in een privé-verzameling en dateert uit 1624-1625. Van dezelfde edelsmid bewaren privé-verzamelingen nog kunstwerken: een vergulde schaal op voet en een dienblad. Zulke pronkbekers behoren tot de typische renaissance produkten. Een resem van zestiende-eeuwse grootmeesters uit West-Europa vervaardigden er: Ludwig Krug, Wenzel Jamnitzer, Hans Petzolt.

Een ander veel voorkomend element uit die periode is het gebruik van grillig gevormde en zacht gekleurde schelpen. Het meest aangehaalde voorbeeld betreft de zgn. nautilusbeker. Het kunstwerk kreeg zijn naam omdat de edelsmid tussen het edele metaal de spiraalvormige nautilusschelp monteerte. Die objecten behoren nu tot de pronkstukken van ettelijke musea. Voor Brugge kennen we weinig dergelijke sierbekers.

Cornelis van Lybeke vervaardigde er één met een schelp van het type ‘strombus variabilis’. De beker rust op een geprofileerde ronde voet met knorrenlijst. De versiering van de stam gebeurt door twee bladranden en vier vrijstaande voluten. Vroeger hingen hier ook lekvormige bolletjes. De schelp zit in een zilveren montuur met bovenaan een aapje. De vergulde zilveren beker stond eveneens opgesteld in de tentoonstelling *Meesterwerken in zilver uit privé-verzamelingen* in Gent. De Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel bewaren een nautilusbeker die aan dezelfde edelsmid wordt toegeschreven.

Tot de renaissancestijl behoren nog een aantal reliekostensoria met glazen cilinder op voet en stam. Ze vertonen in grote lijnen dezelfde kenmerken: een rond of in lobben verdeelde voet met welving, een nodus, een verticaal of horizontaal geplaatste cilinder met de relikwie, voluten, een hoofdgestel in de vorm van een lantaarn of baldakijn en bekroond met een kruisje. De opsmuk beantwoordt evenzeer aan deze prebarokke



Het Sint-Bonifatiuschrijn uit de Brugse O.-L.-Vrouwekerk met zilveren platen uit de zeventiende eeuw. (Foto: Jan Breyne, Oostkamp)

stijl: knorren, vruchtentrossen en -slingers, bloemen en bladeren, zuiltjes, godroenrand... Het Sint-Janshospitaal in Brugge alleen bewaart er zes. Die met de relieken van de apostelen dateert nog uit 1586-1587 en blijft anoniem. De overige zijn van Jacques de Cantere junior (1619-1620 en 1620), Jan Peperseele (1630) en Hendrik van Ockerhout (ca. 1650-1660). Nog andere instellingen conserveren gelijkaardige exemplaren: het Gruuthusemuseum (anoniem, 1631), de Sint-Salvatorskathedraal (Adriaan Lyns, 1631-1632; anoniem, 16de eeuw), de Sint-Godelieveabdij (Jan Crabbe, 1604) en de Sint-Annakerk (Adriaan Lyns, zeventiende eeuw). Onze opsomming boogt niet op volledigheid. Een merkwaardig reliekostensorium bevindt zich in de Brugse Sint-Jacobskerk. De minder gekende Jan Huysman realiseerde het in 1626 voor de paters augustijnen. Op een voetstuk staan twee gevleugelde engelen die een cilindervormige reliekhouders van de H. Barbara dragen. Relieken van de HH. Livinus en Godelieve steken in het voetstuk. Van dezelf-

de ambachtsman weten we dat hij een tiental jaren later de al vermelde ciborie van Rogiers voor de Sint-Donaaskathedraal verguldde.

Uit het eerste kwart van de zeventiende eeuw dateren een tweetal in situ bewaarde schrijnen die een merkwaardig vervolg zijn op de middeleeuwse specimen. Ze vertonen qua vorm een langwerpige gebouwtje met zadeldak. Bovenaan prijken siermotieven of figuren. Ook op de korte en lange zijden brachten de edelsmeden figuratieve voorstellingen aan. Het jongste exemplaar kan als een realisatie doorgaan van de Bruggeling Melchior van Blootacker(e). Het betreft de zilveren rijve van de H. Bonifatius in de Brugse O.-L.-Vrouwekerk. Het geheel ging tijdens de Franse revolutie verloren. Enkel de platen uit ca. 1618-1624, die taferelen uit het leven van de heilige uitbeelden, bleven bewaard. Ze werden in 1825 in een nieuw schrijn verwerkt. Ze waren uitgevoerd naar voorstellingen op een ets van de Hollandse graveur Jacob Matham (1571-1631). Het rijksarchief in Brugge bewaart in verband met dit schrijn enkele documenten (fonds O.-L.-Vrouwekerk, nr. 1204), die ons o.a. vertellen dat vele parochianen het zeventiende-eeuwse schrijn hielpen bekostigen. Van dezelfde edelsmid signaleren we nog een aantal andere produkten. De Potterie bewaart van hem een vergulde zilveren kelk uit 1609-1610. De iconografie ervan herinnert ons aan de jezuïeten. Op de voet bevinden zich naast Christus de HH. Ignatius van Loyola, Franciscus Xaverius, Johannes Berchmans, Aloysius van Gonzaga en Maria. Het graveerwerk op de pateen doet ons daar eveneens aan denken: het Lam met vaan in het midden en de naam van Jezus met het H. Hart en drie spijkers, omringd door een stralenkrans, op de rand. Het Bellegasthuis in Ieper bezit van hem een vergulde zilveren kelk uit 1620 en de Sint-Michielskerk in Gent een dito liturgisch pronkstuk uit 1620-1621. Dit laatste is versierd met symbolen en taferelen uit het Lijden van de Heer: Laatste Avondmaal, Hof van Olijven, de Geseling, de Doornenkroning, de Kruisdraging, de Kalvarie, de Kruisafneming, de Graflegging, de Verrijzenis en de Passiewerktuigen.

Het tweede reliekschrijn is dit van Sint-Elooi in de Sint-Salvatorskathedraal. Het dateert uit 1610-1614. Ook die kistvormige rijve met zadeldak is renaissancistisch opgevat: de langsijden worden verdeeld door gecanneleerde pilasters in zes vakken met geblokte segmentboogvormige openingen waarin apostelfiguren. De pilasters dragen een kroonlijst. Boven de kapiteeltjes zijn er telkens gevleugelde engelenkopjes. De geajoureedé fries die rondom het schrijn loopt, wordt onderbroken door sokkels voorzien met symmetrisch bladwerk. De kunstenaar sierde de nok met een opengewerkte fries met sokkels waarop o.a. de vier evangelisten. Op de smalle zijden zijn afbeeldingen van Christus Salvator en van Sint-Elooi aangebracht.

Jan Crabbe III (1570-1651) voerde de rijve uit. Hij realiseerde tevens het wereldvermaarde schrijn van het H. Bloed omstreeks 1614-1617. De edelsmid vatte het kunstwerk op als een open tempel, bestaande uit een hoge basis, waarop zes Corinthische zuiltjes een hoofdgestel dragen. Vele auteurs beschreven dit religieuze object in lovende woorden. In dit summier overzicht van de Brugse edelsmeedkunst verwijzen we dan ook liever naar die publikaties. Wel willen we de lezer duidelijk attent maken op het typische renaissancistische uitzicht. Van Jan Crabbe, die behoorde tot een vooraanstaand Brugs geslacht van edelsmeden, kennen we nog het al vermelde reliekostenorium uit 1604 en een eenvoudig zilveren chrismatorium uit 1610, beide in de Sint-Godelieveabdij. De naam van die kunstenaar is verder verbonden aan een sobere kelk uit 1611 in de Sint-Niklaaskerk in Veurne, een in de Sint-Willibrorduskerk

in Wulpen uit 1618-1619 en een in de Sint-Pieters en Sint-Catharinakerk in Wakken uit 1638-1639. Die laatste bidplaats conserveert trouwens een zilveren Mariabeeldje uit 1661 dat als Brugs werk doorgaat. De naam van de edelsmid verdwijnt echter in de anonimiteit van de geschiedenis.

Uit de eerste helft van de zeventiende eeuw kennen we nog een aantal belangrijke edelsmeden. Loys van Nieukerke bijvoorbeeld. Het Sint-Janshospitaal bezit van hem de al opgesomde pronkbeker uit 1620-1621. Even belangrijk blijkt ook een vergulde zilveren schotel uit 1631, bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel. De bewondering ervoor steunt niet alleen op stilistische gronden. Het object werd namelijk aan graaf-mecenas P.H. de (la) Fontaine geschonken door de stad Brugge omdat die gouverneur de stad verdedigde tegen het Franse leger van F.H. van Nassau, die op 4 juni 1631, na drie dagen, de belegering moest opgeven. Oorlogstroeieën en de strijd zelf vormen de versiering. Meteen melden we één van de weinig bewaarde stukken edelsmeedwerk waarop een weergave van Brugge voorkomt. De edelsmid voerde in 1616 ook een kelk uit voor de Brugse Sint-Jacobskerk. Op de zeslobbige voet graveerde hij de HH. Livinus, Maria-Magdalena, Andreas, Barbara en Johannes Chrysostomus evenals een calvariescène. Dezelfde kunstenaar stond ook in voor een kelk uit 1613-1614 in de Brugse Sint-Gilliskerk, een torenmonstrans in renaissancestijl uit 1614 nu in de Sint-Servaaskerk in Schaarbeek - afkomstig uit het jacobinessenklooster Engelendale in Brugge - en een kelk uit 1620-1621 voor de Sint-Niklaaskerk in Pervijze. Loys van Nieukerke behoorde tot een befaamde edelsmedenfamilie. Willem leverde omstreeks 1611-1612 voor de Sint-Godelieveabdij een zilveren kelk, pateen en lepeltje. Het Bijlokemuseum in Gent bewaart een kelk uit 1611-1612 van hem en R. Stuyck vermeldt in zijn boek over *Belgische Zilvermerken* nog een kelk uit 1616 in de kerk van Thimister in de provincie Luik. Karel van Nieukerke smeedde in 1619-1620 een plooivork en een opschuifbare lepelbak. Dit eetinstrument met foedraal ligt tentoongesteld in het Gruuthusemuseum. Het behoort niet tot de meest spectaculaire objecten uit die tijd. Zo'n eetgerei was volop mode voor de rijken. Tot slot dient nog de naam van Jacob van Nieukerke te vallen. Ook hij produceerde een resem aan religieus vaatwerk. Van hem somden we in het begin van die bijdrage een aantal monstransen op. De namen van die kunstenaars worden geregeld door elkaar gehaald. Ook wij putten onze gegevens uit gepu-

bliceerde bronnen. Grondiger basisonderzoek lijkt noodzakelijk om tot een juiste identificatie over te gaan.

Nog andere Brugse families van edelmeden uit die tijdspanne kunnen we noteren. Adriaan Lyns de Oudere en de Jongere realiseerden een hele reeks liturgisch materiaal. In chronologische volgorde geven we een overzicht: een berechtingspyxys in de H. Kruisverheffingskerk in Lampernisse (1620), een reliekhouders van de HH. Laurentius en Stefanus in de Brugse kathedraal (1631-1632), een godslamp in het gasthuis O.-L.-Vrouw-van-de-Potterie (1635-1636), een vergulde zilveren kelk in de Koolkerkse Sint-Niklaaskerk (1650-1651), een reliekhouders



Een verzameling van enkele pronkstukken uit de edelsmeedkunst uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis van Brussel: het vergulde zilveren sierbekken uit 1631 van een nautilusbeker uit 1621-1622 en een Ieperse pronkbeker van omstreeks 1630. (Foto: Claerhout, Gent - bereidwillig in bruikleen gegeven door Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen, Gent).

van Sint-Anna in de gelijknamige Brugse bidplaats, een missaalbeslag in de Sint-Pieter en Pauluskerk in Rumbeke (1678-1679) - daar bevinden zich ook twee zilveren ampullen met schotel uit 1646 van Brugse makelij -, een ciborie (1705-1706) en een reliekhouders van Franciscus de Hieronimo (1721-1723) in de Brugse hoofdkerk, een suikergoedschaaltje (1710-1711) en een paar kandelaars (1711-1712) in het Sterckshof in Deurne. Die laatste zijn slechts toeschrijvingen. Thomas Lyns voerde omstreeks 1660-1662 een zonnemonstrans uit voor de Sint-Salvatorskerk in Brugge. Ze wordt o.a. versierd met de toenmalige tweede en derde pa-

troon van de bidplaats: de HH. Elooi en Wulfram. Dezelfde edelsmid creëerde voor de paters jezuiten in 1663 eveneens een monstrans. De Societas Jesu betaalde hem ook voor een aantal kandelaars en in 1667 voor een 'lampe' (een godslamp?). Van T. Lyns bezit het Sint-Janshospitaal een chrismatorium uit 1648. Het embleem van deze liefdadigheidsinstelling werd erop gegraveerd. Jonkheer Pierre Lunden legateerde enkele jaren geleden aan de provincie Antwerpen een unieke verzameling zilver en porselein. Daartoe behoorden ook twee zilveren ampullen van Thomas Lyns uit 1666-1667. Vroeger waren ze het bezit van een Brugs klooster. Uit archiefdocumenten vernemen we dat François Lyns voor het hoofdaltaar van de Brugse O.-L.-Vrouwekerk twee zilveren kandelaars maakte. Marcus en Pauwels Lyns werkten in het begin van de zeventiende eeuw. Van hen kunnen we geen objecten aanwijzen.

We merkten al op dat de torenmonstrans een typisch produkt was van de eerste helft van de zeventiende eeuw in Brugge. Verschillende edelsmeden brachten er dan ook voort: Daniël Landtsoght in 1619 (augustijnerklooster, Gent), Jacob de Cantere in 1620 (O.-L.-Vrouwekerk, Nieuwpoort), Frans G(h)uens in 1636 (Sint-Michielskerk, Roeselare) en in 1640-1641 (Sint-Audomaruskkerk, Alveringem) en Jacob van der Spee in 1643 (Sint-Godelieveabdij, Gistel). Deze laatste maakte bovendien nog ander renaissancistisch geïnspireerd liturgisch vaatwerk: een kelk uit 1621-1622 in de Sint-Audomaruskkerk in Alveringem, een ciborie uit 1623-1624 in de O.-L.-Vrouwekerk in Nieuwpoort en een dienblad uit 1631 in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel. Merkwaardige cilindermonstransen bevinden zich in de Brugse Sint-Godelieveabdij en in de Sint-Pieter en Pauluskerk in Middelburg (België). Die laatste dateert van omstreeks 1647 en meet 69 cm. Lauwereins Pluvier construeerde ze. De edelsmid smeedde in 1635-1636 ook de monstrans voor de O.-L.-Vrouw-ten-Hemelopnemingkerk in Ruiselede. Hij herstelde tevens de monstrans van de Brugse Sint-Walburgakerk, verkocht aan dezelfde bidplaats een zilveren wierookvat en twee dito kandelaars ca. 1640-1642 en voerde voor de O.-L.-Vrouwekerk aldaar omstreeks 1642-1644 herstellingen van het zilver uit. Kenmerkend voor zijn renaissance monstransen zijn de architecturale opbouw, de voluten, de symmetrisch uitgewerkte bladmotieven, de horizontale indeling... Dezelfde vormgeving duikt op in het specimen van de benedictinessenabdij. Antoon Kerckhof realiseerde ze ca. 1630. Aan weerszijden van de verticale cilinder bevindt er zich een getorst kolommetje met druivenranken. De bekroning bestaat uit een baldakijn, gedragen voor een zestal gedraaide zuiltjes, waarin een O.-L.-Vrouwebeeldje met het Kindje Jezus. Helemaal bovenaan de pelikaan. Links prijkt een beeldje van de H. Benedictus, rechts van de H. Godelieve.

Een belangrijk edelsmid uit het zeventiende-eeuwse Brugge is de reeds geciteerde Frans G(h)uens. Naast de twee vermelde monstransen, smeedde hij ook een aantal kelken waarvan exemplaren zich bevinden in de Sint-Pieter en Pauluskerk in Rumbeke (1624) - dit kunstwerk werd aan deze bidplaats geschonken door de toenmalige kasteelheer Thomas III de Thiennes -, in het begijnhof van Sint-Amandsberg nabij Gent (1626?), in het Groot Seminarie in Brugge (1627), in de Sint-Michielskerk in Roeselare (1633-1634), in de Sint-Salvatorskerk in Brugge (1639-1640) en in de Sint-Laurentiuskerk in Steenkerke (1643). De vergulde zilveren kelk uit de Brugse kathedraal bestaat uit een zeslobbige voet, terwijl de nodus en cuppahouder afwisselend met bladwerk en engelenkopjes zijn gesierd. Dezelfde bidplaats bezit van F. G(h)uens ook een reliekkruis opgesmukt met bergkristal en onyx uit 1624-1625.

Enkele jaren later, 1636, smeedt hij een trekring en ketting voor het Brugse stadhuis. De ring wordt versierd met een dubbelzijdig bekroningsmotief in verguld zilver, bestaande uit het wapen van de stad vastgehouden door een beer en een leeuw, en bekroond met een gotische b. Van deze kunstenaar vermelden we verder twee O.-L.-Vrouwekroontjes uit 1625 in de O.-L.-Vrouwekerk in Lissewege, een ciborie in de O.-L.-Vrouwekerk in Zonnebeke uit 1639, een cilindermonstrans en een processiekruis in de Sint-Pieters-Bandenkerk in Dudzele, beide uit 1627-1628, en een zilveren schaal met o.a. het gegraveerde wapen van Philip Crequi, militair gouverneur van Damme, in de O.-L.-Vrouwekerk in Damme, uit 1640-1641. Uit de rekeningen van de Brugse O.-L.-Vrouwekerk vernemen we ook dat hij in 1646-1648 wordt betaald voor het leveren van zilverwerk. Meer gegevens verklapte het archief niet. De meester voerde trouwens geregeld werk uit voor die parochiekerk. Zo leverde hij omstreeks 1634-1636 twee nieuwe kwispels en omstreeks 1648-1650 een kelk en een wierookvat. Hij realiseerde in 1627 ook een reliekhouder voor de Gentse Sint-Pietersabdij. Het is een dubbel kruis met nog duidelijke gotische reminiscenties, wat voor Brugge als typisch mag worden beschouwd. Vooral het zeskantig stuk waarop het kruis staat, voorzien van zes gotische nisjes met verschillende heiligen, bewijst de laat-middeleeuwse inslag. Mogelijk tekende Balthasar van Blootacker het ontwerp. Die laatste speelde trouwens een rol in het tot stand komen van het hoger aangehaalde wijwatervat van Theodoor Rogiers voor de Brugse Sint-Donaaskathedraal.

Ook Cornelis Willaëys (of Wyl(l)aeys) is het vermelden waard. Van hem kennen we een kelk in de Gistelse O.-L.-Vrouwekerk (1618-1619), nog een in de Sint-Martenskerk in Oekene, een ciborie in de Brugse Sint-Annakerk (1625) en een chrismatorium in de Hoogleedse Sint-Amanduskerk (1645-1646). Ook een torenmonstrans uit 1626 in de Sint-Niklaaskerk in Leke schrijven we hem toe. Zijn naamgenoot, Jacob Willaëys, leverde voor het voormalige Brugse dominikanenklooster een kelk en pateen in volle barokstijl geconcipieerd. De pronkstukken dateren uit 1659 en worden in de huidige Sint-Walburgakerk bewaard. Op de pateen beeldde de edelsmid op een plastische manier de Tenhemelopneming van Maria uit. Een soortgelijke iconografie is niet uitzonderlijk. Van J. Willaëys vermelden we verder nog twee kelken. Ze worden respectievelijk bewaard in Veurne (Sint-Janshospitaal, 1632-1633) en Vyvekapelle (O.-L.-Vrouwekerk, 1650).

Andere edelsmeden uit Brugge in de eerste helft van de zeventiende eeuw zijn Frans Canneel (o.a. een zilveren cilindervormige beker uit 1632 in het Sint-Janshospitaal in Brugge en een Hansje-in-de-kelder in verguld zilver in een privé-verzameling), Guilla(u)me Peeremans (o.a. een Mariaal Kroontje in het gasthuis van de Potterie uit 1646-1647), Simon Tilli (o.a. een huwelijksbeker in een privé-verzameling uit 1619-1620), Jan Blaevoet (o.a. een chrismatorium uit 1631 in het Gruuthusemuseum), Christiaan Partille (o.a. het eedkruisje van de Brugse stoeldraaiers uit 1613 in het Gruuthusemuseum) en Aernoudt van der Meere, die in 1656 in het Gentse ambacht wordt ingeschreven. Deze edelsmid leverde o.a. in 1624-1625 een schotel voor de Sint-Pieterskerk in Lo, een aantal kandelaars voor het begijnhof

O.-L.-Vrouw-ter-Hooie in Gent, in 1644 een schotel met ampullen voor de Sint-Bertinuskerk in Bulskamp, in 1648-1649(?) zes altaarkandelaars voor de Sint-Laurentiuskerk in Steenkerke en in het Sterckshof kunnen misschien twee zilveren toiletdoosjes aan hem worden toegeschreven. Zijn naamgenoot, Cornelis van der Meere, leverde wat liturgisch vaatwerk voor de Sint-Pieterskerk in Lo: een kelk (1625) en twee ampullen met schaal (1624-1625). Jan Woukyer realiseerde voor de kerk van Wauthier-Braine een kelk en van Mathis Erreboot bewaart de Sint-Amatuskerk in Oostvleteren een cilindermonstrans uit 1634-1635. Het Bijlokemuseum in Gent bezit van Claeys Robyn een pyxis op voet uit 1625-1626.

In deze opsomming mag Daniël Landtsoght niet ontbreken. Naast een offerandeschotel uit ca. 1617-1618, stelt het gasthuis O.-L.-Vrouw-van-de-Potterie eveneens een aantal kelken van deze kunstenaar tentoon. Eén ervan is merkwaardig. Op de voet werden taferelen uit het leven van Maria gegraveerd. De stam wordt gevormd door twee takken, die groeien uit Joachim en Anna en die eindigen op een bloem. Daarin wordt de H. Maagd met Jezus weergegeven. Van hem kennen we nog een al vermelde monstrans en een chrismatorium uit 1634-1635 in de Sint-Barbarakerk in Maldegem. Omstreeks 1636-1638 smeedt hij voor de Brugse O.-L.-Vrouwekerk een nieuwe kelk.

Tot de voornaamse edelsmeden uit de tweede helft van de zeventiende eeuw behoort Antoon Kerckhof. Hij overleed op 13 oktober 1666. Omstreeks 1638-1639 leverde hij een rond, licht-gewelfd schild voor de Brugse rederijderskamer 'De drie Sanctinnen'. Het kunstwerk, in het Gruuthusemuseum, stelt de HH. Katharina, Magdalena en Barbara met hun respectieve attributen voor. Het reliekschrijn van de H. Maagd en de HH. Petrus en Paulus, in de Sint-Salvatorskerk, is eveneens van zijn hand. Het heeft de vorm van het Huisje van Loreto. Vermelden we ook nog de al aangehaalde vergulde zilveren cilindermonstrans in de Brugse Sint-Godelieveabdij die aan hem wordt toegeschreven(?). Verschillende instellingen bewaren miskelken van Antoon Kerckhof. De eenvoudigste, maar daarom niet minder aantrekkelijke conserveert men in het Gruuthusemuseum. De kelk dateert uit 1651-1652. Dezelfde verzameling bezit van deze edelsmid ook een rijk versierd exemplaar uit 1658-1660. Naast enkele taferelen uit het lijden van Christus zijn ook Maria en Jozef, beiden met het Kindje Jezus, en de H. Ursula erop afgebeeld. Een kelk uit 1650-1651 vinden we terug in het Sint-Janshospitaal in Damme en een uit 1653-1654 in de Sint-Salvatorskerk in Brugge. Alle twee zijn rijkelijk opgesmukt met gevleugelde engelenkopjes en florale motieven. Ook het voormalige Sint-Juliaansgasthuis in de Zwinstad bestelde aan hem een zilveren gedreven kelk met pateen in 1666. Voor de Sint-Pieters-Bandenkerk in Dudzele voerde A. Kerckhof omstreeks 1658-1660 een

zilveren schaal uit, waarop naast Maria ook de H. Paulus is gegraveerd. Interessant te vermelden is zeker ook het ronde schild uit 1657 met het gekroonde wapen van de Engelse koning, Karel II in het Gruuthusemuseum. Het wapen is omringd door de Kouseband met het bekende devies 'Honi soit qui mal y pense', en wordt aangeboden door een gekroonde leeuw en een gekroonde eenhoorn. Het Brugse



Kelk door Antoon Kerckhof uit 1658-1660. Brugge, Gruuthusemuseum. (Foto: K.I.K., Brussel)

Sint-Janshospitaal bewaart van hem nog een O.-L.-Vrouwekroontje. Op Witte Donderdag plaatsten de augustinessen het ook boven het tabernakel. Ook de tafelbel van het Brugse kleermakersambacht werd door de kunstenaar uitgevoerd in 1650. Dit voorwerp (Gruuthusemuseum) wordt afgebeeld op het achttiende-eeuwse schilderij van Pieter Beuckels (1728-1815), eveneens in de stedelijke verzameling. Het doek stelt de eed van de kleermakers voor die de fundatie van Lodewijk van Brugghe, heer van Gruuthuse, namelijk het jaarlijks kleden van dertien arme mensen door het ambacht, uitvoert. Op dit werk bemerken we naast de vermelde klokvormige bel ook nog een tweetal armkandelaars, een zilveren schellekoord met trekking en een tinnen inktstel. Terloops weze opgemerkt dat ook het beenhouwersambacht een zilveren tafelbel bezat, waarop het wapen van het ambacht wordt vastgehouden door een gevleugelde leeuw. Ze bevindt zich thans in een privé-verzameling.

Een typisch produkt van die periode is de stralen- of zonnemonstrans. De glazen cilinder van de torenmonstrans geraakt stilaan in onbruik. Men gaat de H. Hostie als het ware omsluiten door een zon gevormd door een cirkelvormig glas, en omgeven door een krans van stralen. Daardoor wordt het accent het duidelijkst op het Allerheiligste gelegd. Tevens wordt de lunula kwistig versierd met allerlei edelstenen. Dikwijls vinden we er ook de voorstelling van God-de-Vader en de H. Geest in de vorm van een duif, waardoor aldus de H. Drieëenheid wordt gesuggereerd. Ook de rest van de versiering, bestaande uit korenaren, druiventrossen en engelenkopjes, vormt een bewijs van de rijkdom en pracht waarmee de late barok dergelijke voorwerpen uitvoerde.

De Sint-Salvatorskathedraal bewaart zo'n stralenmonstrans uit 1685, vermoedelijk uitgevoerd door Adriaan(e)n Pieri(e)ns de Oudere. Het kunstwerk, dat in zijn geheel de verheerlijking van Christus op de berg Tabor voorstelt, is afkomstig van de parochiekerk van Jabbeke. Dezelfde kunstenaar leverde voor het hoofdaltaar van de Brugse O.-L.-Vrouwekerk in 1690 twee zilveren kandelaars. Ze overleefden de tand des tijds niets. Van zijn zoon Adriaan(e)n Pieri(e)ns de Jongere, kennen we vier diepe zilveren borden in het Gruuthusemuseum, een vergulde zilveren zonnemonstrans uit 1724-1726 in de Sint-Eligiuskerk in Sint-Laureins en, vermoedelijk, een kelk in de Sint-Pieters-Bandenkerk in Dudzele. Het Brugse Sint-Juliaansgasthuis kocht bij hem in 1726 een zilveren schaal. Van A. Piri(e)ns junior weten we eveneens dat hij deken was van het Brugse ambacht in 1719-1720 en enkele keren de functie van vinder vervulde.

Het Sint-Juliaansgasthuis in Brugge verwierf in 1677 twee zilveren zoutvaatjes bij Nicolaas Du Bloy en in 1692 twee zilveren gedreven kandelaars bij Frans de Meyere. In 1684 leverde Hendrik van Ockerhout aan dezelfde instelling nogmaals twee paar zoutvaatjes. De broeders en zusters van dit gasthuis kochten trouwens geregeld edelsmeedwerk aan. Even regelmatig deden ze het van de hand om schulden te betalen. Het grootste gedeelte werd door de Fransen in april en september 1794 opgeëist.

Andere edelsmeden uit die periode zijn: Jan Antoon Bousery (in het Sint-Janshospitaal in Brugge wordt van hem een ronde schaal bewaard, uit 1679-1680), Charles Frans (van wie een chrismatorium uit 1685 in de Sint-Vincentiuskerk in Ramskapelle), Maarten Lemonnier (een reliekhouder van het H. Kruis in de Sint-Pieters en Pauluskerk in Oostende), Jan de Lein (een ciborie in de O.-L.-Vrouwekerk in Nieuwpoort uit 1694), Loys de Tilli (een Mariakroontje in

de parochiekerk van Damme uit 1655), Lucas Croes (twee altaarkandelaars in het gasthuis O.-L.-Vrouw-van-de-Potterie uit 1662, een ciborie in de minderbroederskerk in Tielt uit 1667 en een reliekhouder in de Sint-Amanduskerk in Hooglede uit hetzelfde jaar), Maximiliaan van Roy (een altaarkruis, twee altaarvaasjes en een armkandelaar in het Sint-Janshospitaal in Brugge) en Jan Pieters(?) (het sireschild van de Brugse Sint-Jorisgilde uit 1668 in het Gruuthusemuseum).

Hetzelfde museum bewaart ten andere van Pieter van Sychem het schild van het brouwersgilde van de stad uit 1695. In het midden ervan bevindt zich het verguld zilveren borstbeeld van hun patroonheilige, Arnoldus, terwijl errond verschillende episodes uit zijn leven zijn afgebeeld. Van dit kunstwerk bezit het Steinmetzkabinet een voorstudie. In het gasthuis O.-L.-Vrouw-van-de-Potterie stelt men een misboek uit 1696 tentoon, gedrukt op de persen van de Antwerpse grootmeesters van de typografie Plantin-Moretus. Het zilveren boekbeslag werd door Pieter van Sychem uitgevoerd. De stijlvol gedreven slot- en hoekplaten, evenals de medaillons met de voorstelling van de HH. Laurentius en Augustinus zijn bewonderenswaardig. Van deze edelsmid is er in een privé-verzameling nog een zoutvaatje, in de Sint-Jacobskerk in Gits een zilveren kelk met vergulde cuppa uit 1724-1726 en in de gelijknamige parochiekerk in Lichtervelde een ciborie uit 1698-1699. Twee kandelaars uit 1691 in het Brugse Sint-Janshospitaal kunnen worden toegeschreven aan Herman van Ockerhout. Ze wijzen schuchter op de in Vlaanderen gangbare klassicerende barokstijl.

Tevens moet nog gewezen worden op de vele anonieme zeventiende-eeuwse kunstwerken uit de edelsmeedkunst die in meerdere bidplaatsen en musea worden geconserveerd. Tussen deze voorwerpen bevinden zich eveneens ettelijke voorbeelden van Brugse makelij.

De barok heeft in de tweede helft van de zeventiende eeuw duidelijk zijn intrede gedaan. Verscheidene voorwerpen illustreren dit. In de achttiende eeuw zinderde die stijl nog lang na. De zgn. 'Katte van Beversluys' - de naamgeving steunt waarschijnlijk wel op een verkeerde interpretatie - kan hier wel als schoolvoorbeeld gelden. Alleen al haar legendarische herkomst en de schittering van de honderden juwelen maken haar vermeldenswaard. De monstrans is uitgevoerd door Jan Beaucourt in 1724-1725 en aan de O.-L.-Vrouwekerk geschonken door de mecenas-familie Van Beversluys-van Westvelt. De overeenkomst van deze schenking van 20 maart 1725 werd mede ondertekend door notaris Pauwels Beijts. Het document (Brugge, rijksarchief, fonds O.-L.-Vrouwekerk, nr. 1206) bezorgt ons ook een opsomming van de ge-

schonken sieraden en geld. Dit monumentale pronkstuk, waarvan de materiële waarde duidelijk hoger ligt dan de esthetische, blijft een subliem uitgevoerd gewrocht dat op verschillende manieren aan de barok beantwoordt. Van deze Beaucourt bewaart de Sint-Vincentiuskerk in Eeklo een wierookvat met schelpje uit 1724-1726.

De achttiende eeuw kende een grondige verandering in de soort van voorwerpen. Waar tot nu toe, wat het edelsmeedwerk betreft, een grote nadruk lag op de religieuze voorwerpen, komt vanaf 1700 het profane zilver meer op de voorgrond. Onder invloed van het groter wordende comfort en de materiële luxe breidde het burgerlijk zilver zich met allerlei stukken uit. Vooral het tafelgerei verdient onze aandacht. Kunstenaars voeren nu evenveel schotels, sauskommen, dobbelieren, bekkens, schenkgerei en profane kandelaars uit als kelken, cibories, monstransen, wierookvaten, ampullen en reliekostenatoria. Ook de hoeveelheid neemt grote getallen aan. Het onderzoek - hoewel de laatste tijd een verandering werd waargenomen dankzij enkele publikaties en tentoonstellingen - neemt een geringe plaats in de wereld van de kunstgeschiedschrijving in. Veel van het burgerlijk zilver bevindt zich nog in privé-verzamelingen. Ons overzicht boogt dan ook niet op volledigheid.

Stilistisch gezien gaat de barok omstreeks het midden van de achttiende eeuw over naar de rococo, die gevolgd wordt door het classicisme naar het einde van die eeuw. In die zin volgt de Brugse edelsmeedkunst de traditionele gangbare evolutie. Enkele edelsmeden uit die periode verdienen onze volle aandacht. Adriaan Pieters werd vrijmeester op 2 oktober 1727. Een jaar later realiseerde hij al een altaarlessenaar in opdracht van zuster Anna Veelare voor het Brugse Sint-Janshospitaal. Het medaillon op het uitgesneden en met blad- en bloemwerk versierde draagvlak stelt de H. Augustinus voor. Voor dezelfde liefdadigheidsinstelling leverde hij omstreeks 1726-1729 drie canonborden. En het gelijknamige gasthuis in Damme bewaart van hem een lepel en een vork.

Laurens Beaucourt creëerde al heel wat profaan zilver. Op de herhaaldelijk aangehaalde tentoonstelling *Meesterwerken in zilver uit privé-verzamelingen* in Gent stonden een strooibus, mosterdpot, koffiekkan en twee tafelkandelaars geëxposeerd. Ze dateren uit het eerste kwart van de achttiende eeuw. De versiering erop is vrij eenvoudig. Vooral de kandelaren, met vierkante voet en balustervormige schacht, vallen in onze smaak. Een chrismatorium (1716-1717) uit de O.-L.-Vrouwekerk in Damme is eveneens van zijn hand.

Het hierboven beschreven kandelaarstype vormt zeker geen uitzondering: een nogal platte voet met afgeschuinde hoeken, balustervormige stam en een cilindrisch kaarshuis. Een privé-verzameling bewaart er van Pieter van Hecke uit 1721-1722 en 1725-1729, het Gruuthusemuseum van Joannes van den Kerckhove uit 1734-1735 en het Sterckhof in Deurne een paar anonieme specimen uit 1711-1712.

Van Joannes Hermans, die vrijmeester werd op 21 maart 1726, kennen we een kelk uit 1732-1733 in de Sint-Pieter en Pauluskerk in Rumbeke, een monstrans in de Sint-Kwintenskerk in Oostkerke uit 1734-1735, een ciborie uit 1736 in de Sint-Denijskerk in Zarren, een zilveren kelk met vergulde cuppa uit 1751 in de Sint-Martinuskerk in Loppem en een reliekhouder uit 1752 in de O.-L.-Vrouwekerk in Kaprijke. Hij fungeerde als deken in 1736-1737. Ook twee zoutvaten in het Brugse Sint-Janshospitaal dragen zijn merkteken. Van Joannes de Pape bezit die liefdadigheidsinstelling een zestal lepels met eivormige bak uit 1744, nog vierentwintig lepels en vorken (1749) en een beker uit 1743. Die laatste bestaat uit

een licht uitstaande wand op een geprofileerde voetring met licht verwijde boord. De edelsmid graveerde er de beeltenis van de H. Augustinus op. Het Sint-Janshospitaal bewaart een honderdtal dergelijke bekers. De kloosterzusters schonken namelijk bij hun intrede zo'n specimen. Het zijn vrij eenvoudige exemplaren, versierd met de naam van de religieuze en/of de voorstelling van de patroonheilige. Uit de zeventiende en achttiende eeuw kwamen slechts een zestal voorbeelden tot ons. Twee ervan blijven anoniem. De oudste werd gerealiseerd door François Canneel in 1632, één door de vermelde Joannes de Pape, de overige twee door Martinus Logghe (1738) en Hendrik Vincke (1792).

Het Damse Sint-Janshospitaal bezit van Joannes van de Kerckhove een zilveren koffielepel uit het tweede kwart van de achttiende eeuw en het Sterckshof in Deurne bewaart een theepot van Martinus De Clerck uit 1731-1732. Die laatste werd meester op 22 december 1727 en was ook werkzaam in Oostende.

De stralenmonstrans van de al vermelde Martinus Logghe uit het Sint-Janshospitaal beantwoordt nog volkomen aan de barokkenmerken. Het bovengedeelte rust op een vierlobbige ingesnoerde voet. Enkele heiligen sieren dit onderstel. Op de geringde stam met vaasvormige knoop prijkt een beeldje van Johannes de Doper. Twee voluten ontwikkelen zich aan weerszijden van de patroonheilige. Twee engelen knielen neer in de richting van de sterk versierde lunula. De diamanten werden er pas in de late achttiende eeuw op geplaatst. Bovenaan bracht de kunstenaar de symbolische duif aan en de figuur van God de Vader. Die beeltenis is geïnspireerd op het monumentale beeld dat Artus Quellinus voor het doksaal van de Sint-Salvatorskerk schiep. Twee fladderende engeltjes ondersteunen de beugelkroon.

Andere voorbeelden van gelijkaardige barok sacramentsmonstransen kunnen gemakkelijk worden aangehaald. R. Stuyck vermeldt, in zijn al geciteerd boek, er een in de Sint-Vincentiuskerk in Eeklo uit 1731 van Jacobus de Langhe. Van die laatste bezit het Sint-Janshospitaal in Damme in elk geval een zilveren lepel en vork uit 1739-1740. Ze behoorden toe aan kloosterzuster Theresia Cools. De zonnemonstrans uit 1709-1710 in de Sint-Martinuskerk in Koekelare en die uit 1729-1730 in de Brugse Sint-Jacobsparochie zijn andere illustraties. Beide zijn anoniem. Hier merken we ook even op dat de hoogte van de monstransen uit de eerste helft van de achttiende eeuw schommelt tussen 80 en 89 cm, op enkele uitzonderingen na. Het nog aan te halen exemplaar uit de Sint-Amanduskerk van Wingene van Andries Petyt haalt bijna

een meter. Na 1760 krijgen we bescheidener afmetingen: tussen 70 en 76 cm.

Barok vinden we nog in een aantal werken van andere kunstenaars. Michiel van de Kerckhove werd meester op 9 april 1719. Het Sterckshof in Deurne stelt van hem een theebus uit ca. 1720-1723 tentoon. Merkwaardig is de versiering met vrouwelijke hermen en de gegraveerde opsmuk met acanthusbladeren, palmetten en kwasten. Op de antiekbeurs van Brugge in 1984 was er een zilveren wijwatervat met kruis van Pauwels Chiffélé te koop. Het dateerde uit 1725-1726. Van dezelfde kunstenaar bewaart het Sterckshof een langwerpige toiletdoos uit 1726-1729. De ornamentiek bleef beperkt tot de concave en convexe vormgeving en het wapen van de familie Kerremans. Het aanbrengen van een wapenschild op edelsmeedwerk is zeker niet uitzonderlijk. De kerk van Sint-Pieters-op-den-Dijck in Brugge bezit een zilveren schaal uit de zeventiende eeuw met een ingegraveerd heraldisch ensemble. Van de merktekens ontcijferden we enkel de gotische b, wat op Brugge als aanmaakcentrum wijst. Nog dergelijke voorbeelden pronkten op de tentoonstelling in Gent: een rond presenteerblad uit 1671-1672 en een schenkan met bekken van Anthoine van Haecke uit 1736-1737. De laatste voorwerpen dragen het alliantiewapen van Donat-Bernard vanden Bogaerde en Marie-Thérèse-Joséphine-Théodore Damarin. Van Anthone van Haecke bezit het Brugse Sint-Janshospitaal nog een ziekenlepeltje. Eugenia Acket, abdis van Spermalie in Brugge, liet eveneens haar wapen op een zilveren koekeschotel graveren. Vermoedelijk werd dit kunstwerk gemaakt door Jacobus van Houtryve. De paters karmelieten gebruiken het nu als ampullenschaal. In een privé-verzameling bevindt zich een rococo presenteerblad uit 1757 van Joannes de Paepe met ongeïdentificeerd wapen. Ook op kerkelijk zilver prijkt geregeld een wapenschild, soms ook de naam. Bijna steeds mogen ze in verband worden gebracht met de schenker of opdrachtgever. Vele adellijke dames en heren stelden er prijs op hun parochiekerk met zilverwerk te verrijken. Hun wapenschild herinnert aan de milde schenking. Als bewijs halen we enkele voorbeelden aan. De al in lovende woorden beschreven 'Katte van Beversluys' draagt op de voetboord het wapenschild van de bekende schenkersfamilie. Het dubbelwapen van de echtgenoten François Claesman en Barbara Catrysse prijkt op twee kelken. Eén ervan bevindt zich in de Sint-Jacobskerk, het andere in het Sint-Janshospitaal. Beide anonieme stukken dateren uit het tweede kwart van de achttiende eeuw.

Profaan zilver uit de eerste helft van de achttiende eeuw wordt vertegenwoordigd door zes gelijkvormige koffielepeltjes uit 1724 van Guido Verlaere in het Gruuthusemuseum. Vermoedelijk waren ze vroeger in het bezit van de Brugse Duinenabdij. Van hem stelt het Sterckshof in Deurne twee zilveren doosjes uit 1739-1740 tentoon. Dit museum bezit verder een theepot uit 1731-1732 van Martinus de Clerck, een presenteerblad uit 1744 van Joseph Saney en wat anoniem burgerlijk zilver van Brugse makelij. Er waren zeker ook de tafelkomfoortjes. Het hierboven vermelde museum bewaart



Zilveren schotel van abdis Eugenia Acket van de Brugse Spermalieabdij uit 1737. Brugge, Klooster van de ongeschoeide Karmelieten. (Foto: Jan Breyne, Oostkamp)

er twee van Anthone van Haecke uit 1744-1745. L. van Haecke vervaardigde één in 1769(?). Het object behoort nog steeds toe aan een privé-verzameling. Het specimen in het Gruuthusemuseum vertoont reeds de volle classicistische kenmerken. Jacob de Langhe voerde het uit in 1791.

Van Adrianus Bu(s)schop vermelden we twee wierookvaten: een in Roeselare en een in Beveren. Beide dateren uit 1750. In de O.-L.-Vrouwekerk in Damme kan een Mariabeeld een scepter uit 1733-1734 van Laurens Calippe vasthouden. De merktekens op een vergulde zilveren kelk in de Sint-Bartolomeuskerk in Nieuwmunster verwijzen naar het atelier van Augustinus van Heule. De liturgische beker dateert uit 1738-1739. Vier accoladebogen met acanthusbladeren vormen de voet. De stam bestaat uit een langgerekte balustervormige nodus. Deze schraagt de *fausse-coupe*, die op dezelfde wijze verfraaid is als de voetwelling, namelijk met twee cartouches met rastermotieven afgewisseld met médaillons. In die bidplaats zou er ook nog een kelk zijn uit ca. 1740 van Willem Dominicle. Van Anthone Billiau bewaart de Sint-Margaretakerk in Lichtervelde een wierookscheepje uit 1720.

Na de jaren dertig komen schuchter de kenmerken van de Lodewijk XVde-stijl in de Brugse edelsmeedkunst tot uiting. Een drietal kunstenaars vallen duidelijk op en nemen het overgrote deel van de produktie voor hun rekening: Petyt,

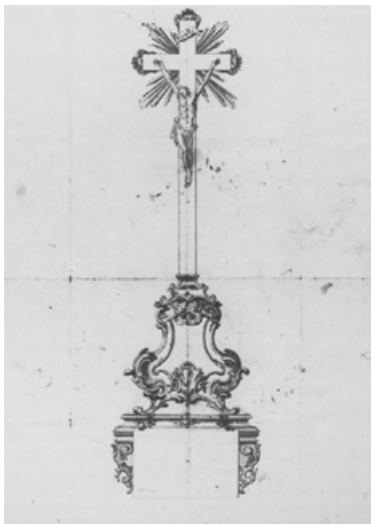
Rielandt en Benninck. Zij verdienen eigenlijk een grondige studie. Het kerkelijk zilver bereikt bij hen blijkbaar een nieuw hoogtepunt, hoewel ze ook nog wat profane objecten vervaardigen. Daarnaast moeten we een aantal andere meesters aanhalen. Ferdinand du Baele, die vrijmeester werd op 2 maart 1752, construeerde veertien flambeeuschildjes voor de Brugse Sint-Salvatorkerk in 1760, een vergulde zilveren ciborie in 1765 voor het Sint-Juliaansgasthuis in Brugge en een koffiekan, die als een pronkstuk van rococo kan doorgaan. Het zwaar peervormig lichaam met schelpen en cartouches rust op drie wijd uitstaande pootjes. De sierlijk bewerkte houten oorvormige greep en de snavelvormige afgedekte schenktuit trekken eveneens onze aandacht. De kan prijkt in het Gruuthusemuseum. Dezelfde instelling bewaart een paar tafelkandelaars van een anoniem meester uit Brugge. De getorste plooien van de polygonale voet en van de balusterstam illustreren de Lodewijk XVde-stijl ten volle. Ze dateren uit 1773. Dezelfde kenmerken kunnen we toepassen op een koffiekan uit 1771 in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel.

Rocaille-ornamenten vinden we ook terug op het beslag van een missaal van dezelfde Du Baele. Dit liturgisch object uit het Sint-Janshospitaal situeren we omstreeks 1760-1770. Dezelfde Brugse liefdadigheidsinstelling bezit van de al vermelde Joannes de Paepe nog een fraai specerijenstel uit 1748-1749. Kenmerkend zijn opnieuw het getorseerde lichaam en de grillige gewelfde voet. Op de hooggewelfde deksels prijkt een bloemknopje. In de sacristie van de Sint-Martinuskerk in Oekene kunnen we nog een zilveren kelk met vergulde cuppa van Petrus de Thieu bewonderen. De *fausse-coupe* van deze liturgische beker vertoont een rijke ornamentiek:

druiventrossen, wingerdranken, korenaren en daartussen gladde medaillons. Dit exemplaar dateert uit 1769. Van dezelfde edelsmid bezit de Sint-Martinuskerk in Werken eveneens een miskelk. We bewonderen er de vrij eenvoudige uitvoering. Bij de merken prijkt het getal '73', wat ons meteen het aanmaakjaar verklapt. Van Petrus Dethieu en Ludovicus Ghuens bewaart het hospitaal in Damme een lepel en een vork. Zo'n bestek komt nog in een privé-verzameling voor. Nog steeds in Damme conserveert het museum er ook lepels en vorken van Pieter Frère. Van hem kennen we verder twee ampullen in de Sint-Martenskerk van Ardooie. Profane voorwerpen van Frère vinden we vooral in het Gruuthusemuseum: een olie- en azijnstel in rocaillestijl en, opnieuw, vorken en lepels. Een chocoladekan van hem uit 1744-1745 is het bezit van een privé-verzameling. Nog een olie- en azijnstel met dezelfde stijlkenmerken in Gruuthuse vertoont de merktekens van Paulus Ponchau. Van dezelfde kunstsmid bewaart de O.-L.-Vrouwekerk in Damme een reliekhouder van het H. Kruis. Het symmetrisch schelpmotief is typisch.

Andries Petyt behoort tot de bekendste Brugse rococokunstenaars. Mogelijk was hij de zoon van Pieter Petyt, van wie we een kroontje op een monstrans uit 1687-1688 in de Sint-Jacobskerk in Brugge en een zilveren blaker uit 1734-1735 in het Gruuthusemuseum kennen. Het ambacht schreef Andries Petyt op 3 april 1738 in als vrijmeester. Naast edelsmid bekleedde hij de functie van muntkeurder. Hij woonde trouwens in het beluik van de Munt in de Zwinstad. In 1775 wordt zijn winkel verkocht om te kunnen voldoen aan zijn schuldeisers. Andries Petyt overleed bij een ongeval tussen Blankenberge en Wenduine op 21 juni 1776. In zijn leven bracht hij een groot oeuvre tot stand en bereikten zijn produkten kwalitatief een waar hoogtepunt. De vergulde zilveren beker uit 1745-1746 in het Brugse Sint-Janshospitaal mogen we gerust een pronkstuk noemen. Op de rijk geprofileerde en uit vier accoladen

bestaande voet bevinden zich de plastisch uitgevoerde symbolen van de evangelisten, afwisselend met gegraveerde médaillons in rocaille omlijsting die de borstbeelden van de evangelisten voorstellen. De steun wordt gevormd door de ruggelingsopgestelde figuren van de drie goddelijke deugden. De fausse-coupe van de sierlijke misbeker vertoont tussen de wingerdranken en korenaren vier médaillons met



Ontwerptekening van het altaarkruis voor het hoofdaltaar van de voormalige Brugse Jezüietenkerk. Het object werd uitgevoerd door Andries Petyt in de achttiende eeuw. (Foto: Jan Breyne, Oostkamp)

symbolische voorstellingen. Even rijkelijk en plastisch uitgewerkt is het monumentale altaarkruis dat Petyt voor de Brugse jezuïeten omstreeks 1764-1768 leverde. Het kunstwerk kennen we enkel door de in het rijksarchief aldaar bewaarde ontwerptekening (zie blz. 24). De archiefteksten vermelden dat de edelsmid moest werken naar de tekening en naar het geboetseerde model in potaarde. Liturgisch vaatwerk van Petyt vinden we nog in heel wat bidplaatsen: een reliekhouders van de H. Antonius uit 1739-1740 in de gelijknamige bidplaats in Heist, een kruiswijnvat uit 1742-1743 in een privé-verzameling, een kelk uit 1745-1746 in de Sint-Salvatorskerk in Brugge, dertien flambeeuschildjes uit 1746-1747 in de Brugse kathedraal, een monstrans uit 1751 in de Sint-Eligiuskerk in Ruddervoorde, een ciborie (1751) uit het voormalige Brugse kartuizerklooster in de Sint-Sulpitiuskerk in Diest, een kelk in de Sint-Eligiuskerk in Ettelgem, een wijnvat met Mariavoorstelling uit 1753 in het Gruuthusemuseum, een kelk uit 1753 in de O.-L.-Vrouwekerk in Gistel, een wierookvat uit 1754 in de Sint-Amanduskerk in Wingene, een reliekhouders van het H. Kruis uit 1760 in de Sint-Pieterskerk in Oostkamp, een flambeeuschildje uit hetzelfde jaar in de Sint-Salvatorskathedraal in Brugge, een kelk uit 1762 in de Sint-Godelieveabdij in Brugge(?), een door Thomas de Schietere geschonken monstrans uit 1768 in de Sint-Martinuskerk in Loppem, een chrismatorium uit 1770 in de Sint-Bartolomeuskerk in Nieuwmunster, een rijkelijk opgesmukte kelk uit 1772 in de O.-L.-Vrouwekerk in Meetkerke, een kelk uit 1777 in de Sint-Amanduskerk in Wingene en in dezelfde bidplaats een monstrans uit 1750. Die laatste verdient onze aandacht. Ze meet praktisch één meter. Het geheel stelt de verheerlijking van Christus op de berg Thabor voor, iconografisch niet zo'n uitzondering voor een monstrans. Op de ingesnoerde vierlobbige voet verrijst een hoge heuvel. De drie apostelen, Johannes, Jacobus en Petrus, werden er plastisch op voorgesteld op het ogenblik dat ze door het licht werden verblind. Petrus staat recht en vormt de stam, waarop de lunula. Die laatste is omgeven door de stralen en wolken. Hier bevinden zich ook Mozes en Elias. Bovenaan God de Vader. Twee engelen torsen een beugelkroon met sfeer en kruisje. De Brugse edelsmid vervaardigde mogelijk ook het zilverbeslag op een boekband in de parochiekerk van Sijsele. Profane edelsmeedkunst van Petyt vinden we in het Damse Sint-Janshospitaal (een lepel en een vork uit 1768) en een chocoladekan uit 1759 in een privé-verzameling.

Het Gruuthusemuseum bewaart een unieke collectie zeventiende- en achttiende-eeuws zildezilver: eretekens, schilden en kettingen. Vooral de flambeeuw-, arm- en borstschilden vallen op. Ook Petyt leverde een aantal fraaie specimen. Het cartouchevormig borstschild uit 1758 van de Brugse Sint-Lucasgilde vertoont een sierlijke symmetrische rocaillestijl. Het ambacht van de oude kleerverkopers bestelde bij hem eveneens een aantal flambeeuschilden. Nog dergelijke objecten komen van het Brugse bakkersambacht. De meeste zijn anoniem en dateren van omstreeks 1760-1772. Aan een onbekende Brugse edelsmid mogen we misschien ook de halsketting



Kelk van A. Petyt uit de achttiende eeuw. Brugge, Sint-Godelieveabdij. (Foto: K.I.K., Brussel)

uit 1764 van de Confrerie van het H. Sacrament van Brugge toeschrijven. Een uniek rococoschild is ook dit van de Brugse schoenmakers en lederbewerker. De naam van de uitvoerder werd hier eveneens nog niet ontdekt. Vermelden we nog in het Gruuthusemuseum de grote borstschilden van de Brugse Kleerverkopers uit 1762 en van de bakkersgilde uit 1769, respectievelijk vervaardigd door F. Rielandt en C. Benninck, die ook enkele kleine specimen voor dit ambacht realiseerde.

Carel Benninck werd in Brugge geboren op 22 juli 1733. In 1764 werd hij vrijmeester en huwde Thérèse Basslé. Tweemaal fungeerde hij als deken van het ambacht: in 1780-1781 en in 1788-1789. Hij overleed op 21 november 1791. Merkwaardig is zijn mosterdpotje uit 1788 in het Brugse Sint-Janshospitaal. Het heeft de vorm van een gelobde vrucht, terwijl de bladeren aan het takje als voetjes dienen. Ook het lepeltje



Groot schild van de Brugse gilde van de oude kleerverkopers, uit 1762 door François Rielandt. Brugge, Gruuthusemuseum. (Foto: K.I.K., Brussel)

heeft een plantaardig uitzicht. Een Hollandse invloed kan niet worden weggedacht. Ook van Benninck moeten we vooral religieuze produkten aanwijzen. We sommen chronologisch op: een kelk uit 1769 in de Sint-Vincentiuskerk in Eeklo, een kelk uit 1779 in de kerk van Sint-Pieter-op-den-Dijk in Brugge en nog een uit 1779 in de Sint-Walburgakerk in Brugge. De laatste twee munten uit door de eenvoudige vormgeving. Uit archiefdocumenten weten we dat hij omstreeks 1787-1789 een vergulde ciborie en een olievaatje leverde voor de Sint-Eligiuskerk in Ettelgem. Het monumentale altaarkruis (345 cm) uit 1770, dat soms nog het hoofdaltaar van de kapel van O.-L.-Vrouw-van-de-Potterie siert, draagt de merktekens van C. Benninck. Aan weerszijden van dit pronkstuk kunnen kandelaars staan van de al vermelde edelsmeden Simoen Tilli uit 1660 en Lucas Croes uit 1662. De kloosterzusters kochten bij hem in 1782 ook 78 ringen om te verkopen aan vrome pelgrims.

Het oeuvre reconstrueren van Frans Rielandt (Ryelandt) zou ettelijke pagina's vragen. We beperken ons tot enkele voorname kunstwerken. Merken we ook op dat hij enkele malen de functie van deken in het Brugse ambacht vervulde. Naast het al vermelde gildezilver, stelt het Gruuthusemuseum van hem ook een pronkbeker uit 1766 tentoon. De getorste stam met dito greep vertrekt uit de hoge geprofileerde voet en ondersteunt de eveneens gedraaide cuppa. Het sierlijke deksel vertoont tevens de kenmerken van de Lodewijk XVde-stijl. In heel wat privé-verzamelingen bevindt er zich nog burgerlijk zilver van hem. In het Damse Sint-Janshospitaal draagt een lepel uit 1750 zijn merkteken. Voorbeelden van religieus vaatwerk van Rielandt worden bewaard in vele bidplaatsen. We vermeldde al de monstrans uit het gasthuis O.-L.-Vrouw-van-de-Potterie en voegen daar nog volgende reeks aan toe: een reliekhouders uit 1748 in de O.-L.-Vrouwekerk in Watervliet, uit hetzelfde jaar een reliekhouders in de Sint-Vincentiuskerk in Eeklo, van omstreeks 1750 een oliebusje in de Sint-Niklaaskerk in Westkapelle, uit 1752 een kelk in de O.-L.-Vrouwekerk in Brugge, uit 1758 (of 1768?) en uit 1762 kelken in de Sint-Martinuskerk in Ardooie, uit 1759 een monstrans in de Sint-Martinuskerk in Ardooie, uit 1762 een monstrans bij de karmelieten in Brugge, uit 1765 een chrismatorium in de Sint-Antoniuskerk in Heist, uit 1767 een chrismatorium in de Sint-Margaretakerk in Knokke en in 1773 een kelk in de Sint-Antoniuskerk in Heist. Het voormalige Sint-Juliaansgasthuis in

Brugge schaft bij hem in 1771 een vergulde monstrans aan. Tot slot wijzen we op zijn machtig tabernakel met calvarieberg van het in dezelfde rococostijl uitgevoerde zijaltaar van de H. Bloedbasiliek in Brugge (zie blz. 27). Kunstschilder Jan Antoon Garemijn leverde het ontwerp. In een eerste fase (1769-1770) werd het tabernakel uitgevoerd en vervolgens (1770-1772) de calvarieberg. Het Christusbeeld van het kruis zou pas in 1781 door C. Benninck worden geleverd. Het geheel steekt vol symboliek. De typische gebogen lijnen, de krullende ornamenten en de onregelmatige schelpmotieven beantwoorden volkomen aan de Lodewijk XVde-stijl. Samen met het altaar vormt het werkelijk een 'gesamtkunstwerk'.

Het classicisme doet pas in de latere achttiende eeuw haar intrede in de Brugse edelsmeedkunst. De stijlkenmerken beantwoorden ten volle aan de toen heersende normen. De twee kandelaars van Jacob Frans Ponchau in het Gruuthusemuseum zijn kenmerkend voor de Lodewijk XVIde-stijl. De grote ronde voet is versierd met een schroefband- en bladwerk decor. De praktisch onopgesmukte en licht verbredende stam eindigt op een trommelvormige knoop. Een grote schaalvormige vetvanger met randversiering bekroont de kaarsenhuls. Ook een paar kandelaars in het Sint-Janshospitaal vertonen zuivere classiciserende kenmerken. De uit Oudenaarde afkomstige Philippe Mys realiseerde ze in 1793. Van hem kennen we ook een olie- en azijnstel uit 1794 in een privé-verzameling. Die produkten behoren blijkbaar tot het veel voorkomend tafelgerei van de latere achttiende eeuw. Onlangs verrijkte de Brugse stedelijke verzameling zich met zo'n stel uit 1790. Misschien mogen we het toeschrijven aan Joannes Leurs. Ook het Sint-Janshospitaal bezit zo'n produkt



Rococo-altaar uit de Brugse H. Bloedbasiliek met zilveren tabernakel uit de achttiende eeuw. (Foto: K.I.K., Brussel)

in klassicerende stijl. Pieter Jozef Naert voerde het uit in 1797. Dezelfde edelsmid leverde in 1815 een ‘zilver dose’ (een pyxis?) voor de Sint-Eligiuskerk in Ettelgem.

Het met verguld koper bezette processiekruis anno 1787 en twee wandarmen uit 1788 behoren tot het oeuvre van Gaspard Hanicq. De kloosterzusters van het Sint-Janshospitaal gebruiken ze bij liturgische diensten. Dezelfde religieuzen bezigen van hem ook een wierookvat met scheepje. De versieringen van die laatste twee alleen (lauwerslingers, ramskoppen, acanthusbladeren...) verklappen zijn liefde voor het classicisme. Dit treft ons ook in een door hem uitgevoerde kelk in de Sint-Martinuskerk in Ardooie. Ook Jacquemart en Van Poucke mogen we hier niet vergeten te vermelden. Hun produkten bleven evenwel grotendeels onbekend. Slechts het Sint-Janshospitaal van Damme bezit als enige openbare verzameling werk van hun handen. Sommigen we verder ook nog Michel Bulcke (een kelk in de Sint-Jacobskerk in Lichtervelde), Joannes Bisschop (draagteken van de Sint-Sebastiaansgilde uit Adinkerke in het Gruuthusemuseum), Hendrick Vincke (een beker in het Brugse Sint-Janshospitaal en een lepel en vork in een privé-verzameling) en Joannes Brammé op (een ciborie in de Sint-Denijskerk in Serskamp (?)). Het Brugse Gruuthusemuseum bezit verder nog een aantal zilveren objecten die tot het classicisme behoren, maar waarvan de naam van de kunstenaar in de anonimiteit is verdwenen: een schenkan van omstreeks 1798-1809 en het grote schild van de Brugse stoeldraaiers en kistenmakers uit 1782.

Ons overzicht sluiten we af met Jacob de Smit, misschien wel de meest produktieve edelsmid uit die periode. Hij werd in Brugge geboren op 13 maart 1765 en overleed er op 22 oktober 1803. Het ambacht schreef hem in 1789 als vrijmeester in en een jaar later huwde hij Theresia de Sutter. Van De Smit vermeldden we al een monstrans in de Brugse O.-L.-Vrouwekerk. Dezelfde bidplaats bezit van hem een classicistische kelk uit 1794. Op de voet ervan prijken drie fijn geciseleerde platen met de voorstelling van Abrahams offer, het offer van



*Olie- en azijnstel uit 1790, vermoedelijk toe te schrijven aan Joannes Leurs. Brugge, Gruuthusemuseum.
(Foto: Hugo Maertens, Brugge)*

Melchisedech en het calvarie-offer. Tussenin bemerken we altaarbenodigdheden. De iconografie op de cuppa verwijst naar het Lijden van Christus. Hierbij komt al het zilver sier- of oplegwerk voor op een gouden ondergrond. Nog liturgisch vaatwerk van Jacob de Smit vinden we in de Sint-Pieterskerk van Oostkamp (een ciborie uit 1792) en in de H. Kruisverheffingskerk in Roeselare-Beveren (een kelk uit 1792). Een mosterdpotje uit 1797 van hem staat ten toon in het Gruuthusemuseum en het Sint-Janshospitaal in Brugge bezit een potlepel uit 1793.

Nog heel wat edelsmeden, die eveneens produkten in klassicerende stijl vervaardigden, bleven onvermeld. Daarnaast konden tot nu toe ettelijke objecten niet aan een kunstenaar worden toegeschreven.

Het verspreidingsgebied van de Brugse edelsmeedkunst blijft beperkt tot het oude bisdom Brugge. Dit eerder ruime afzetgebied kan gemakkelijk worden verklaard. De Zwinstad was uiteindelijk in de zeventiende en achttiende eeuw de voornaamste stad én de zetel van het bisdom. Hier en daar, maar eerder zeldzaam, kregen de kunstenaars ook opdrachten van het zuiden van het huidige West-Vlaanderen of van buiten de provincie. Het toevallig aantreffen van zilver in andere streken (zoals in Brussel, Diest, Antwerpen...) wijst meestal niet op het geven van een opdracht. Het bewind van keizer-koster Jozef II en de Franse overheersing lieten niet alleen veel zilver smelten, maar bezorgden ook een grote mobiliteit van dergelijke objecten. Samen met de kunsthandel, die in latere periodes meer en meer toenam, mogen we ze als de voornaamste oorzaken beschouwen dat Brugs edelsmeedwerk ook in andere streken van Vlaanderen te vinden is. De concentratie ligt evenwel in Brugge en de onmiddellijke omgeving. De verklaring daarvoor ligt gewoon in het feit dat Brugge het enige aanmaakcentrum voor edelsmeedwerk in die streek was.

Het hierboven beschreven overzicht van de Brugse edelsmeedkunst uit de zeventiende en achttiende eeuw wil zoals de titel het uitdrukt slechts bouwstenen aanbrengen voor een verdere en grondiger studie. Ons artikel boogt in elk geval niet op volledigheid. Ook een aantal thema's kwamen onvoldoende of zelfs niet aan bod. We hadden het noch uitvoerig over de iconografie op de voorwerpen, noch over de vele inscripties. Hier en daar bespraken we de stijlevolutie en bij enkele voorwerpen ook de vormverandering. Die onderwerpen konden zeker uitvoeriger aan bod komen.

Uit het geschetste beeld van deze kunsttak blijkt in elk geval dat de Brugse edelsmeden in die eeuwen een ruime produktie tot stand brachten. Traditioneel vervaardigden ze vooral religieuze objecten. Kwantitatief bereikte het burgerlijk zilver in die periode nog niet het overgrote aantal. Kwalitatief mogen heel wat profane voorwerpen als een hoogtepunt worden beschouwd. In deze bijdrage somden we massa's produkten op, dikwijls zakelijk en eentonig beschreven. Vooral moeten we ze gaan bewonderen. Dit is niet steeds gemakkelijk. De meeste zijn veilig opgeborgen in de brandkoffers van praktisch ontoegankelijke sacristies of bankkluizen, andere pronken in eveneens ontoegankelijke privé-verzamelingen. Hopelijk kunnen we er binnenkort ruimschoots van genieten tijdens een momenteel nog te dromen tentoonstelling over Brugse edelsmeedkunst door de eeuwen heen!

J.L. Meulemeester

Beknopte bibliografie

Baudouin, P., *Antwerps Silver in the early seventeenth century*, in *The Connaisseur*, vol. 194, nr. 782, april 1977, p. 248-260 - Bertor (R. De Beaucourt de Noortvelde), *Une oeuvre artistique de l'église Notre-Dame, à Bruges. L'ostensoir dit: 'de Katte van Beversluys'*, Brugge, 1898 - (English, M.), Cat. v.d. tent. *Edelsmeedkunst in het Brugse*, Brugge-Brussel, 1950 - Cat. v.d. tent. *Schatten voor Brugge. Stedelijke musea Brugge. Aanwinsten 1966-1972*, Brugge, 1972 - Cat. v.d. tent. *350 Jaar Sint-Godelieveabdij te Brugge*, Brugge, 1973 - Cat. v.d. tent. *Sint-Jacobs erfgoed*, Brugge, 1975 - Cat. v.d. tent. *Sint-Janshospitaal Brugge 1188-1976*, Brugge, 1976, 2 delen - Cat. v.d. tent. *Werken en kerken. 750 begijnhofleven te Gent*, Gent, 1984 - *Catalogus Legaat Pierre Lunden Provinciaal Museum Sterckshof*, Deurne, 1977 - Cat. v.d. tent. *Meesterwerken in zilver. Burgerlijk zilver van de 16de, 17de en 18de eeuw uit de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik uit privé-verzamelingen*, Gent, 1985 - Cat. v.d. tent. *800 Jaar Spermalie*, Brugge, 1986 - Collon-Gevaert S., *Histoire des arts du métal en Belgique* (in *Verhandelingen van de Koninklijke Belgische Academie. Klasse der Schone Kunsten. Deel VIII*), Brussel, 1951 - Crooy, L. en F., *L'orfèvrerie religieuse en Belgique depuis la fin du XVe siècle jusqu'à la Révolution Française*, Brussel-Parijs 1911 - Denorme, C., *Van zilveren kroezen*, in *Biekorf*, 1949, p. 193-203 - Denorme, C., *Brugse edelsmeedkunst. Nabeschouwingen bij de tentoonstelling*, in *Biekorf*, 1950, p. 248-249 - Denorme, C., *Inscriptions sur les argenteries des églises de la Flandre Occidentale* (in *Tablettes des Flandres. Deel VII*), 1957, p. 121-139 - Denorme, C., *Edelsmeedwerk* (in *Sint-Salvators*), in *West-Vlaanderen*, VIII, nr. 43, januari-februari 1959, p. 83-84 - Denorme, C., *Een greep uit de schat van het St. -Janshospitaal te Brugge*, in *West-Vlaanderen*, XII, 1963, p. 142-145 - Denorme, C., *Het zilveren schaaltje of blaadje van Abdis Eugenia Acket*, in *Bos- en Beverveld*, III, 1968, p. 45-48 - Deschrevel, A., *Edelsmeed- en borduurwerk* (in de O.-L.-Vrouwekerk), in *West-Vlaanderen*, XIV, nr. 82, juli-augustus 1965, p. 283-284 - Destrée, J., *Loys van Nieukerke. Orfèvre brugeois*, in *Bulletin des musées Royaux d'art et d'histoire*, III, nr. 5, september 1931, p. 146-148 - Devlieghe, L., *Het Sint-Bonifaciuschrijn in de O.-L.-Vrouwekerk te Brugge*, in *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis van Brugge*, 1966, p. 199-201 - Devlieghe, L., *De Zwinstreek* (in *Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen. Deel 4*), Tielt-Utrecht, 1970 - Devlieghe, L., *Damme* (in *Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen. Deel 5*), Tielt-Utrecht, 1971 - Devlieghe, L., *De Sint-Salvatorskatedraal te Brugge. Inventaris* (in *Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen. Deel 8*), Tielt-Amsterdam, 1979 - Geldhof, J., *Pelgrims, dulle lieden en vondelingen te Brugge 1275-1975*, Brugge, 1975 - Duclos, A., *Bruges. Histoire et souvenirs*, Brugge, 1910 - Haute, C. Vanden, *Poinçons inédits d'orfèvres brugeois*, in *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis van Brugge*, 1913, p. 257-260 - Keyser, B. De, *Goud- en zilversmeden uit het graafschap Vlaanderen*, in *Ons Heem*, XXXVIII, 1984, V, p. 170-172 - Maertens, A., *Onze Lieve Vrouw van de Potterie*, Brugge, 1937 - Meulemeester, J.L., *Enkele aspecten van de metaalkunst in de voormalige jezuïetenkerk in Brugge* (in *Sint-Walburga. Een Brugse kerk vol geschiedenis*), Brugge, 1982, p. 175-195 - Meulemeester, J.L., *Jacob van Oost de Oudere en het zeventiende-eeuwse Brugge*, Brugge, 1984 - Meulemeester, J.L., *Uit het kunstpatrimonium van de Brugse Sint-Pieterskerk* (in *Sint-Pieters-op-den-Dijk. 200 Jaar kerkwijding*), Brugge, 1986, p. 46-65 - Meulemeester, J.L., *Een wijwatervat voor de kathedraal Sint-Donaas te Brugge door Theodoor Rogiers*, in *Antwerpen*,

1986, nr. 1, p. 26-31 - Meulemeester, J.L., *Twee zilveren kandelaars voor de Brugse O.-L.- Vrouwekerk*, in *Biekorf* (verschijnt in 1987) - Molle, F. Van, *Een Brugse pronkbeker voor Hubertus Raelen van Gent, primus te Leuven in 1677*, in *Antiek*, XIV, 1979, nr. 3, p. 189-196 - Rosenberg, M., *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Berlijn, 1928, deel 4, p. 45-53 - Stuyck, R., *Belgische Zilvermerken*, Antwerpen-Weesp-Brussel, 1984 - Vandecapelle, R., *Bijdrage tot de studie van de Brugse edelsmeden en hun werken tijdens de 18de eeuw*, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, Leuven, 1977 - Vermeersch, V., *Brugges Kunstbezit*, Brugge-Utrecht, 1969 (deel 1) en Brugge, 1973 (deel 2) - Vermeersch, V., *Catalogus. Zilver en wandtapijten. Gruuthuse Brugge*, Brugge, 1980 - Vermeersch, V., *Brugge. Duizend jaar kunst. Van Karolingisch tot Neogotisch 875-1875*, Antwerpen, 1981.

Allegorie van de edelsmeedkunst*

Schilderij van Matthias De Visch (Reningen 1702 - Brugge 1765) uit 1758, bewaard in Gruuthusemuseum in Brugge

Een van de talrijke schilderijen, die in 1968 uit de gesaneerde reserves (en uit de vergeethoek) van het stedelijk Groeningemuseum werd gehaald, om na een geslaagde opfrissing in het andere grote stadsmuseum, het eveneens opgefriste Gruuthusemuseum, tot een nieuwe museumcarrière te komen, is het hier afgebeelde doek. Het is een allegorische voorstelling van de edelste onder de al zo edele kunstambachten: de Edelsmeedkunst. De aanwezigheid in het Gruuthusemuseum van dit 'kunstambachtelijke' schilderij moet niet verder verantwoord worden, wanneer men weet dat een der plaatselijke oude kunstnijverheden, die in het 'stedelijk museum voor kunstnijverheid' van Brugge het meest aan bod komt, precies de edelsmeedkunst is. Het doek werd overigens in 1896 geschonken door een zekere De Hondt aan het voormalig Oudheidkundig Genootschap, dat zoals bekend aan de basis ligt van de Gruuthusecollecties. Voor de kennis van de juiste identiteit van deze milde schenker komen we terecht in het wetenschappelijke dossier van het betrokken schilderij. Volgens de oude inventarissteekkaart van het Oudheidkundig Genootschap woonde De Hondt, raadgever bij het Hof van Verbreking, te Brussel. Zij vader was de laatste deken van het Brugse zilversmedenambacht geweest, van waar het schilderij dus herkomstig moet zijn.

Het laat alleszins geen twijfel dat het schilderij in een Brugse context moet geplaatst worden. De schilder was een Bruggeling, zoals verder zal blijken, en zoals ook de hier in allegorische vorm voorgestelde edelsmeedkunst geen andere is dan de Brugse edelsmeedkunst. Het door het zittende putto- of engelfiguurtje aan de toeschouwer getoonde blazoën is dat van het Brugse zilversmedenambacht; anderdeels zijn de twee kleuren, die het veld van het schild in twee verdelen, de Brugse kleuren, te weten rood en wit.

Veel interessanter nog is te zoeken naar de naam van de schilder, aan wie deze allegorie mag toegeschreven worden. De inventarissteekkaart van 1896 vermeldt 'peint par Garemijn' en '18e siècle'. Dr. H. Pauwels, de auteur van de catalogus van het Brugse Groeningemuseum, trok deze toeschrijving aan Garemijn formeel in twijfel. Inderdaad de putti van Garemijn zijn veel eleganter. Pauwels dateerde het schilderij omstreeks 1740 en plaatste het op naam van een Brugse, maar voorlopig niet verder te identificeren meester, in afwachting dat een betere gelegenheid een nog nauwkeuriger identificatie en datering mogelijk mochten maken. Deze gelegenheid kwam een vijftal jaren geleden. Alvorens het schilderij zijn nieuwe bestemming in het Gruuthusemuseum kon innemen, oordeelde men het nuttig dit in een minder gunstige toestand verkerende werk eerst te laten reinigen en herstellen. In mei 1968 werd het schilderij door restaurateur C. Leegenhoek opgefrist en verdoekt. Op de onderkant van het geschilderde tafereel verscheen toen van onder de oude vernislaag een niet gemakkelijk maar toch voldoende leesbare datum: 1758. Deze ontdekking bewees dat H. Pauwels er met zijn in moeilijke omstandigheden (toen het schilderij nog zeer vuil was) geschatte datering niet zo ver naast was. En wat nog meer pleit voor de scherpe kunsthistorische blikken van de samensteller van de

* Dit artikel verscheen vroeger in het boek 'Brugges Kunstbezit', Brugge, 1973.

Groeninge-cataloog is dat het schilderij sinds de reiniging inderdaad hoe langer hoe minder een werk van Garemin, en hoe langer hoe meer een werk van een andere Brugse schilder blijkt te zijn, een werk vermoedelijk van Matthias De Visch, die later als directeur van de Brugse Academie precies door de tien jaar jongere Garemin werd opgevolgd.

Het is een louter maar gelukkig toeval dat de nieuwe bestemming van de ‘Allegorie van de Edelsmeedkunst’ in het Gruuthusemuseum, namelijk langs de grote trap die leidt van de hal naar de verdieping, het gerestaureerde schilderij vlak tegenover een gesigneerd en zeker werk van Matthias De Visch heeft gebracht. Dit tweede doek, overigens ook een allegorisch tafereel uitbeeldend, stelt ‘Karel van Lotharingen, landvoogd der Zuidelijke Nederlanden, beschermer van de kunst’ voor en is gedateerd 1762.

Bij de vergelijking van deze twee tegenover elkaar hangende schilderijen, waarvan het ene slechts vier jaar ouder is dan het andere, komt men inderdaad geleidelijk tot de conclusie, ook al houdt men er rekening mee dat het ene onlangs en het andere niet gereinigd werd, dat beide doeken haast met zekerheid aan dezelfde Brugse meester, Matthias De Visch, mogen toegeschreven worden. De nogal rakker-achtige putti die in het ene schilderij de Edelsmeedkunst, in het andere de beeldhouwkunst aan het beoefenen zijn, schijnen ongetwijfeld dezelfde (geestelijke) vader te hebben. Het principe overigens van het verdelen van deze speelse figuranten over vóór- en achterplan, waarbij deze op het achterplan enigszins verdoezeld en helemaal beschaduwd zijn, is in beide doeken een opvallend en dus identisch kenmerk.

Om het tot besluit nog alleen over de Allegorie van de Edelsmeedkunst te hebben, de inhoud van het schilderij is een levendige reclame voor het edele ambacht en zijn degelijkheid, hetgeen o.i. ook bewijst dat het schilderij voor het ambacht zelf bestemd moet geweest zijn. Men ziet niet alleen de druk bezige allegorische personages, doch ook het in zilver gedreven blazoën, alsmede enkele afgewerkte produkten, zoals 'n prachtige zilveren schenkan, een dito schaal, een kandelaar in Lodewijk XIV-stijl (precies dezelfde, die in een toonkast van Gruuthuse tentoongesteld is), gespen, kettingen, ringen en andere sieraden, en dit alles in een lommerrijk, zomers en bebost milieu, als gold het edele Brugse ambacht een met mytologische sfeer omweven bedrijf. Zeer antiek en mytologisch overigens lijken de drie bijna onzichtbare mannen met hamer en aambeeld, die in een zeer wazig gehouden achtergrond in de linkerbovenhoek een smidse- of Vulcanustafereel - als herinnering misschien aan de grote smid van de Oudheid - opvoeren. Minder wazig, maar eveneens niet zeer scherp op de achtergrond afgetekend, zijn de twee putti rechts die met een kennelijk genoeg 'n zilveren schaal drijven. De twee putti op de voorgrond ten slotte werken in de



'Allegorie van de edelsmeedkunst' door Matthias De Visch (olieverf op doek, 140 × 153 cm.), bewaard in de Brugse Stedelijke verzameling.

zon. Het rechtstaande knaapje, met zijn door bezigheid geconcentreerde snoet, zoals een kind inderdaad aandacht met speelgoed kan omgaan, heeft enkel oog voor zijn smeed-, drijf- of ciseleermateriaal.

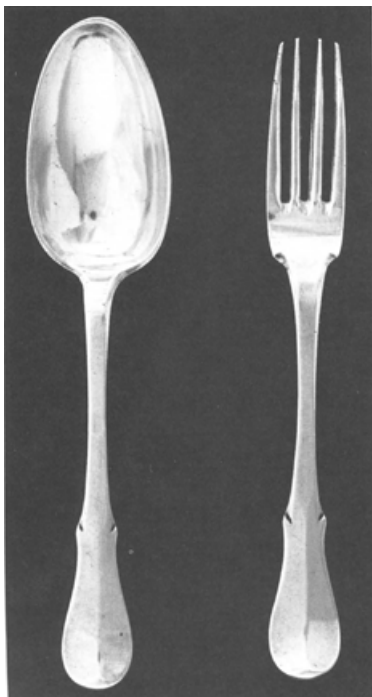
Is het dan nog te verwonderen dat het ambacht van de Brugse edelsmeeden precies in deze zeer produktieve 18de eeuw, van waaruit dus ook het schilderij dateert, zoveel moois heeft tot stand gebracht? Een blik in de toonkasten van de erezaal van het Gruuthusemuseum, niet ver van de plaats waar het hier besproken schilderij hangt, zal de grootste leek in de geschiedenis van het Vlaamse kunstambacht onmiddellijk overtuigen.

Ten slotte weze nog aangestipt dat zeer korteling bij de inventarisatie van de tekeningen uit het stedelijke Steinmetzkabinet een tekenblad werd ontdekt, dat als een voorstudie of schets van het hier besproken schilderij kan doorgaan.

Valentin Vermeersch

Brugs tafelzilver van J. Busschop uit het bezit van Frans Beyts, primus te Leuven in 1782*

In 1981 werden in een Brugse kunsthandel vier zilveren lepels en vier vorken aangekocht ten behoeve van de reeds belangrijke Gruuthusecollectie⁽¹⁾. Het betreft een stel waarvan de algemene vormgeving van de heften op elkaar afgestemd is. Zo verbreedt de steel met filet op middelgraat in beide gevallen naar het uiteinde toe in zogenaamde vioolkastvorm met puntige uitsnijdingen links en rechts. De lepel heeft een spitsovale bak met dubbel lof je of steelaanzet, en de vork is voorzien van vier lichtgebogen tanden. Dit bestek is voorzien van



Een lepel en een vork van het tafelzilver voor F. Beyts. (Foto: Jan Termont, Brugge)

de typische Brugse zilvermerken, die aangebracht werden na het nemen van de keursteek. Het zijn de gotische 'b' en de gekroonde leeuwenkop naar links, het meesterwerk IB en de gekroonde jaarcijfers 82 voor het jaar 1782. In tegenstelling tot deze 18de-eeuwse merken, komt er ook een 19de-eeuws herkeuringsmerk op het bestek voor. Het betreft de gotische 'e' waarin de hoorn des overvloeds en een sterretje voorkomt. Dit herkeuringsmerk werd gebruikt als 'recense' of invoermerk van 1832 tot 1869. Onafgezien van de esthetische vormgeving, gaat het hier om vrij veel voorkomend 18de-eeuws burgerlijk tafelzilver.

Op zowel de lepel als op de vork is een ovaal medaillon gegraveerd, waarin de naam van de vorige bezitter werd aangebracht. Het opschrift luidt: 'FRANCISCO JOSEPHO BEYTS BRUGENSI LOVANI PRIMO'. Centraal staat verder een weegschaal, onderaan links een bloemenvaas en rechts een mortier of vijzel met stamper. Dit opschrift wordt tenslotte bekroond door een lauwerkrans waarin het jaartal 1782 is ingeschreven, en onderaan is 'CRUYDHALLE' gegraveerd.

De oorspronkelijke bezitter is geen onbekende figuur in de Brugse geschiedenis. Uit diepgaande studies van L. François⁽²⁾ is op te maken dat F. Beyts een voornaam

jurist was die als gevolg van zijn schitterende studies te Leuven door de Oostenrijkers met hoge posten bedacht werd. In verband met deze door het stedelijk museum verworven lepels en vorken, kon vastgesteld worden dat hij deze verkreeg na het beëindigen



Opschrift en merken op de achterzijde. (Foto: Jan Termont, Brugge)

van zijn studies aan de Leuvense universiteit in 1782. Van 25 augustus tot medio oktober van ditzelfde jaar, hadden er te Brugge verschillende festiviteiten plaats, waarbij F. Beyts beladen werd met talrijke geschenken. Hierbij namen zowel de magistraat, de geestelijke overheid als andere vooraanstaanden deel. Het bestek waarvan sprake, werd aan F. Beyts geschonken door de nering van de kruideniers of van de kruidhalle, en de maker van dit zilverwerk is Joannes Busschop, een gekend Brugs edelsmid.

J. Busschop ontving de som van 19 ponden, 17 schellingen en 10 groten voor het maken van zes lepels en zes vorken, waarvan de Brugse musea er dus vier van elk aankochten. Waar de twee andere paren bewaard zijn is niet geweten⁽³⁾. De ‘primus’ F. Beyts is te Brugge in 1782 a.h.w. met zilver overladen geworden. Zo ontving hij van de stad een kostbare koffiekkan, vanwege de heelmeesters een bekken, twee sauskommen van het Corpus Medicum en vier kandelaars van het Brugse Vrije⁽⁴⁾.

Wie de andere zilveren voorwerpen fabriceerde is niet geweten. De mogelijkheid bestaat dat dezelfde J. Busschop met deze taak belast werd, maar hiervan hebben wij geen enkel afdoend bewijs⁽⁵⁾. Wij kunnen aan de reeds bekende lijst van eerbewijzen evenwel een kunstwerk toevoegen. Zo werd de bekende genreschilder Jan Beerblock (Brugge 10.11.1739 - Brugge 10.10.1806) betaald voor het tekenen, schilderen en vergulden van ‘een tempelken met het middenstuk...’ Wat dit schilderij voorstelt, en waar het thans bewaard zou kunnen zijn is echter niet geweten⁽⁶⁾.

S. Vandenberghe

Bijlage

Besluit van het bestuur van de nering van de kruideniers tot het geven van een geschenk aan de primus te Leuven François Beyts, 1782.

- Stadsarchief Brugge, 370: Kruideniers, resolutieboek 1765-1795, f° 63 r-v.

Actum in camere den 17 septembre 1782 ter vergaederinge van deken en eed, oude dekens en oude gediende.

Eodem heeft den deken voorgehouden aen dese vergaederde heeren de reden deser extraordinaire vergaederinge te wesen, dat alsoo het gebeurd was dat de stad Brugge nu onlanghs was vereert geworden met den primus van de philosophie in de vermaerde universiteyt van loven door den aldergeleerdsten heer Francois Beyts, ende gemerckt dese gebeurtenisse niet alleenelyck eene genereale vreught en hadde veroorsaect maer daer en boven dit geluck vereerlyckt is niet alleen met synen intrede binnen dese stad op het alder treffelyckste te sien gebeuren maer daer en boven heeft men desen excellensten heer sien overlaeden met presenten aen hem opgedraegen, soo door het magistraet deser stad, het capittel der cathedraele, de heeren van den lande van de vrien, de cooplieden, die van het collegie der medecynen, die van het corps van de chirurgiens, ende van de timmerlieden, ende aengesien dese soo seer gepresen voorbeelden dienen, tot aenmoedinge der jonckheden, siende, dat den lauwertack door neirstigheyd in de studie becomen, aldus word gecroond, soo een exempel van

geleertheyd ende wetenschap souden trachten naerte volgen, soo heeft den deken gevraeght van de vergaedinge ofte het niet en soude betaemen, dat dese neiringe oock aen den primus soude opdraegen tot vereuwinge van desen glorieusen voorval, ende tot emulatie van de brughsche jonckheden, een present van ses silver lepels en forcetten met het waepen van de cruydhalle daer op gegraveert etc., welcken voorstel van alle de heeren presenten is geaprobeert ende geapplaudeert, met conditie nochtans van aen het geel corps van de neiringe daer van te verwittigen ende hunne sentimeten dies aengaende aftevraegen, ende aldus is dese vergaedinge gesloten.

Eindnoten:

- * Overname uit 'Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis', gesticht onder de benaming 'Société d'Emulation' te Brugge, jg. 123, 1986.
- (1) Lepel: inv. 81.18 (1-4).X. Lengte 21,3 - 21,5 cm.
Vork: inv. 81.19 (1-4).X. Lengte 20,5 cm.
- (2) L. François, François Beyts, Brugge 17 mei 1763 - Brussel 15 febr. 1832, *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis 'Société d'Emulation' te Brugge*, dl. CVI, 1974, afl. 1-2, p. 32-55 en L. François, Beyts, Frans, magistraat en politicus, *Nationaal Biografisch Woordenboek*, dl. 6, Brussel, 1974, kol. 29-33 (met volledige bibliografische referenties). Met dank aan Dr. A. Vandewalle voor de bibliografische verwijzingen.
- (3) Stadsarchief Brugge, 370: *Kruideniers*, rekeningboek 1724-96, fol. 175^f:
Voorts Betaelt aen Sr. J. Busschop, meester silversmet, de somme van negenthien ponden, seventhien schellingen en thien grooten wisselgeld, over maecken en levering van ses lepels en forcetten, wegende vijfendertig oncen en ses Engelschen, a thien schellingen wisselgeld d'once ten dienste van dese Neiringe, om door deken en eed, uyt den naem van geel de Neiringe daer mede te doen een present aen den aldergeleerdsten heer Franciscus Beyts primus geproclameert van de philosophie tot Loven, ingevolghende de resolutie van geel de generaliteyd in daten 20^e septembre 1782 staende ter ferie f^o 63 et verso, dus per specificatie ende quitantie deselve doende in cours deser 23-4.
- (4) F. Van Molle, Lauweren, goud en zilver voor de primus, *Onze Alma Mater. Driemaandelijks tijdschrift van Vlaamse Leergangen te Leuven*, 21e jg., 1967, nr. 3, p. 178 en E.V.N., Brugge viert zijn 'primus van Loven' Franciscus-Josephus Beyts 1782, *Biekorf*, 65^e jg., 4, 1964, p. 108-109. Volledigheidshalve verwijzen wij naar enige interessante publikaties omtrent het huldigen van 'primussen' A.A.M.N. Dejong, Feestgaven voor een primus. Zilver van de Maastrichtse edelsmid J.B. Eijmael, *De Maasgouw*, 81, 1962, p. 180-181; F. Van Molle, Een Haags inktstel voor Antonius Simons van Breda, primus te Leuven in 1771, *Antiek*, 4, 1969-1970, p. 73-80 en F. Van Molle, Een Brugse pronkbeker voor Hubertus Raelen van Gent, Primus te Leuven in 1677, *Antiek*, 14e jg., nr. 3, oktober 1979, p. 189-196.
- (5) Opzoeken in de desbetreffende archivalia (Brugge, Stadsarchief en Rijksarchief) leverden tot op heden niets op.
- (6) Rijksarchief Brugge, *Brugse Vrije*, Rekeninghe ende Bewijs, 1781/82, fol. 103^v: Aen J. Berblock de somme van 3-6-0 lb. gr. over gheteeckent, geschildert ende vergult te hebben een tempelken met het middelstuk gedient hebbende op het present van Loven Beyts, als per specificatie ordonnantie ende quitantie.

Brugse edelsmeden uit de 19e eeuw

In een overzicht van de edelsmeedkunst te Brugge mag de 19de eeuw zeker niet onvermeld blijven, al was het maar omwille van de realisatie van een pronkstuk als het Karel de Goede-schrijn in de Sint-Salvatorskerk.

Anderszijds is de tijd echter zeker nog niet rijp om een volwaardige geschiedenis te schetsen, waarin alle belangrijke feiten, figuren en werken de plaats zouden krijgen die hen toekomt.

Het wetenschappelijk onderzoek over deze materie staat immers nog geheel in de kinderschoenen: het gebrek aan belangstelling en de geringe waardering waarmee het geheel van de 19de-eeuwse kunst tot voor kort werd bejegend, heeft voor de edelsmeedkunst zeker geen uitzondering gemaakt. Vertrekkend van de beschikbare literatuur, de oude tentoonstellingscatalogi en enige opzoekingen in de archieven is het niettemin mogelijk een aantal algemene aspecten naar voor te halen en ze te illustreren aan de hand van enkele belangrijke Brugse producenten en hun meest karakteristieke realisaties. Tevens leek het ons interessant, om hier voor het eerst een lijst van de 19de-eeuwse Brugse edelsmeden af te drukken, zoals ze kon samengesteld worden aan de hand van de vermeldingen in de eigentijdse almanakken.

Een nauwelijks ontgonnen studieterrein

In 1950, op de enige tot nog toe gehouden overzichtstentoonstelling van de Brugse edelsmeedkunst, werd nog steeds de Franse revolutie als chronologische begrenzing gehanteerd, die enkel werd overschreden voor het tonen van enkele stukken in empirestijl⁽¹⁾.

Sindsdien is het onderzoek over de 19de eeuw zeker niet echt op gang gekomen, enkele elementen zijn echter wel voorhanden die wijzen op een stijgende belangstelling en die een basis kunnen vormen voor een meer diepgaande benadering.

Zo hebben de musea, die slechts schoorvoetend afwijken van hun afwachtede ingesteldheid, recentelijk enkele stukken 19de-eeuws zilverwerk verworven. Van een systematische collectievorming is echter zeker nog geen sprake, de beperkte verzameling dateert nog bijna uitsluitend uit het begin of de eerste helft van de eeuw.

Wat de inventarisatie betreft, werd tot nog toe alleen het kerkelijk kunstbezit fragmentarisch aangepakt. Naast enkele delen van de door de provincie uitgegeven inventaris *Kunstpatrimonium van West- Vlaanderen* bevatten vooral de *Fotorepertoria van het meubilair van de Belgische bedehuizen*, vanaf 1973 uitgegeven door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, veel waardevolle informatie. Het raadplegen van laatstgenoemde reeks wordt echter sterk bemoeilijkt door het ontbreken van enig illustratiemateriaal in de publikatie zelf en bovendien is 'Groot-Brugge' in deze serie niet verschenen, zodat men hier verder aangewezen blijft op de totaal verouderde *Fotografische inventaris van de kantons Brugge* uit 1965.

Over het zilver in het traditionele privébezit, dat steeds meer onherroepelijk verspreid raakt, werden tot nog toe nauwelijks enige gegevens vastgelegd.

Een meer diepgaande studie van belangrijke individuele objecten treft men alleen aan in enkele tentoonstellingscatalogi, zoals *Zilver en wandtapijten*

(Gruuthusemuseum, 1980), *800 Jaar Sint-Janshospitaal* (1976) en *800 jaar Spermalie* (1986).

Monografieën over de belangrijke ateliers ontbreken algeheel, alleen over F.J. de Hondt is een summiere biografische notitie beschikbaar. Slechts enkele merktekens werden o.m. door L. Devliegheer en prof. F. van Molle gepubliceerd. Studies over de economische, sociale en politieke achtergronden zijn evenmin voorhanden.

19de-eeuwse edelsmeedkunst

De 19de eeuw wordt in de recente literatuur over het algemeen beschouwd als een bloeitijd voor de edelsmeedkunst, die evenwel belangrijke schaduwzijden kent.

Het goud- en zilverwerk bleef, zoals in de 18de eeuw, volop in de publieke smaak; na de Franse revolutie was het cliënteel bovendien groter dan ooit, omdat behalve het hof, de adel en de kerk nu ook ruime lagen van de rijkgeworden burgerij in



Koffiekan in empirestijl, Brugge, begin negentiende eeuw. Brugge, Gruuthusemuseum.

staat waren om zich edelsmeedwerk aan te schaffen. De keerzijde van de medaille was een daling van de kwaliteit bij de goedkopere, in serie gemaakte produkten. Als gevolg van de commercialisatie kreeg het edelsmeedwerk in toenemende mate een wetenschappelijk-correct en mechanisch-regelmatig karakter.

Het Keizerrijk bracht een heropleving van de edelsmeedkunst op hoog niveau, door meesters die nog in de 18de-eeuwse ambachtelijke traditie waren opgeleid. Het Napoleontische hof was bovendien één der laatste die nog over voldoende uitstraling beschikten om hun smaak te poneren, zodat die overal in het rijk, en dus ook te Brugge, grif werd nagevolgd.

Door een toenemende commercialisatie lieten de gevolgen van de afschaffing van het ambachtelijke systeem uit het Ancien Régime zich echter meer en meer voelen.

Na de opheffing van het autoritaire regime zou de vrije concurrentie definitief de scheiding tussen kunst en ambacht bezegelen. Het edelsmeedwerk werd in toenemende mate geleverd door fabricanten, die alleen nog als bedrijfsleider optraden en de uitvoering overlieten aan een ploeg specialisten.



Olie- en azijnstel in laat-empire-stijl, Brugge, Meester P., ca. 1815-1832. Brugge, Gruuthusemuseum.



Altaarkandelaar, Brugge, F.J. de Hondt, 1848, naar 18de-eeuws voorbeeld. Brugge, Sint-Janshospitaal.

Dank zij tentoonstellingen en de verspreiding op grote schaal van modelboeken en weldra van fotografische reproducties, werd ook de vormtaal steeds meer uniform gemaakt, wat in menig opzicht neerkwam op een esthetische en geestelijke verarming.

Deze evolutie, die gepaard ging met de introductie van nieuwe materialen en technieken, vond haar definitieve bekroning op de werelddtentoonstelling van Londen in 1851. Van een locale, laat staan Brugse edelsmeedkunst met een uitgesproken eigen karakter kon vanaf dan geen sprake meer zijn. Als reactie hiertegen bracht de tweede helft van de 19de eeuw een herwaardering van het ambachtelijke vakmanschap, die vooral in het gunstiger politieke en sociale klimaat van na 1870 ten volle tot ontplooiing zou komen, en waarvan de Art Nouveau uiteindelijk de vruchten zou plukken.

De ontstane tegenstelling tussen het artistieke werk, bestemd voor een elite, en anderszijds de serieproductie van meestal



Neogotisch wierookvat en wierookscheepje, Brugge, F. van Cauwenberghe, naar ontwerp van T.H. King, 1849. Brugge, O.-L.-Vrouwekerk.

minderwaardige kwaliteit zou echter pas in de 20ste eeuw gedeeltelijk opgeheven worden.

De technische innovaties, die in de 19de eeuw een omwenteling in de edelsmeedkunst teweeg brachten, hadden zowel betrekking op het materiaal zelf als op de vervaardigings- en afwerkingsprocédés. Door het ontdekken van nieuwe vindplaatsen werd het zilver vooral na 1860 minder schaars. Veel eerder kreeg het echter reeds af te rekenen met de mededinging van andere materialen.

Het verzilverd goed of zgn. plate-zilver, voornamelijk herkomstig uit Sheffield en Birmingham, kende in de eerste helft van de 19de eeuw een heropleving. Dezelfde periode bracht tevens de opkomst van de galvanotechniek, op punt gesteld door Ruolz en Elkington in de jaren '30 en later op grote schaal gecommercialiseerd door Christofle. Langs electrochemische weg werd niet alleen verzilverd en verguld, het procédé van de galvanoplastiek liet weldra toe op die manier volledige voorwerpen te vervaardigen. Nieuwe ontdekte metalen (aluminium) en allerhande alliages zoals het wit metaal (métal blanc of maillechort), dat bestond uit koper, zink en nikkel, vormden een bijkomende concurrentie voor het zilver. De *orfèvrerie mixte*, waarvan alleen de meest kwetsbare delen zoals opleglijsten uit massief zilver waren vervaardigd, leek voor velen een aanvaardbaar compromis, omdat een spoedige ontmaskering van het surrogaat door slijtage op die manier kon vermeden worden.

In België bleven de keurkamers nog lange tijd waken over de kwaliteit van het ambachtelijke edelsmeedwerk; de Brugse bestond van in de Franse tijd ononderbroken tot in 1868. Noodgedwongen werd uiteindelijk echter volledig toegegeven aan de eisen van de vrije markteconomie: bij wet van 5 juni 1868 werd het gehalte voortaan vrij verklaard, de edelsmid was niet langer verplicht een meesterteken in te slaan of te laten registreren en de keuring werd louter facultatief⁽²⁾.

Ook op de decoratietechnieken heeft de mechanisering zijn stempel gedrukt. Eén der vroegste toepassingen was het *décor à la molette* uit de Empiretijd, waarbij de geliefde repetitieve motieven werden ingeslagen aan de hand van een rolstempel. De guillocheertechniek liet toe steeds herhaalde geometrische patronen te bekomen door het gebruik van een draaibank of langs volledig mechanische weg.

Op typologisch gebied kent het 19de-eeuwse edelsmeedwerk, zowel kerkelijk als burgerlijk, een enorme verscheidenheid: de types uit het verleden worden bijna alle opnieuw geproduceerd en de gamma wordt nog in ruime mate uitgebreid. Het burgerlijk zilver behelst bv. zowel bureaustellen en *nécessaires de voyage*, als

tafelzilver, toiletstellen en de ontelbare pronkstukken, snuisterijen en *objets de vertu* die zo geliefd waren bij de burgerij.

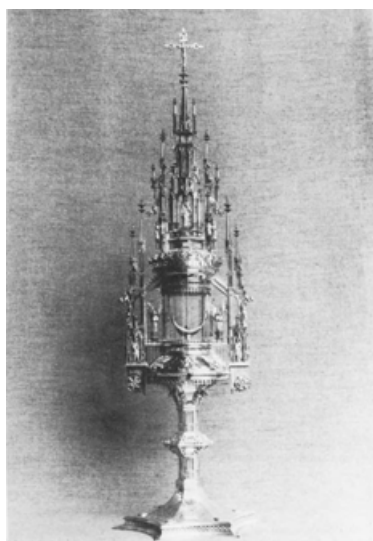
De rijkdom aan kerkelijk edelsmeedwerk is zo mogelijk nog groter. De kerk wenste immers niet alleen de tijdens de revolutie verloren gegane schatten te vervangen, doch zag in het bestellen van kostbaarheden tevens een manier om haar herwonnen prestige in de verf te zetten. Schittering en praal werden essentiële ingrediënten van de 19de-eeuwse eredienst, die vanaf 1850 zijn definitieve vorm kreeg. Daarvan getuigen ook heden ten dage te Brugge nog de kerkschatten van bv. de O.-L.-V.-kerk, Sint-Salvatorskerk en H. Bloedkapel, evenals het ongemeen rijke patrimonium van kloosters zoals Spermalie of de Zusters van Sint-Andreas.



Borstkruis van kanunnik C. Carton, ontworpen door T.H. King, 1854. Brugge, Zusters van de H. Kindsheid van Maria ter Spermalie.

Wat de stilistische ontwikkeling betreft, volgt de 19de-eeuwse edelsmeedkunst de grote tendensen die we bv. ook in de bouwkunst aantreffen, hoewel ze soms toch merkwaardige eigen accenten legt. In relatie tot de algemene historische en cultuurhistorische ontwikkeling kunnen verschillende fasen onderscheiden worden.

In het begin van de eeuw vertolkt de empirestijl het autoritaire, op militaire leest geschoeide Napoleontische regime. Vormelijk wordt verdergebouwd op het neoclassicisme uit het eind van de 18de eeuw, dat echter een nieuw karakter krijgt door de introductie van typische siermotieven, o.a. ontleend aan de Etruskische kunst en aan de 'égyptomanie' van na de *campagne d'Égypte*. De objecten krijgen een architecturaal, gewild sober en monumentaal karakter, vaak enkel verlevendigd door taferelen in laagrelief die aan de antieke cameeën herinneren en door een typische detaillering met o.m. palmetten,



Monstrans, Gent, A. Bourdon, naar een ontwerp van J.B. Bethune, ca. 1860 (?). Brugge, klooster van de Zusters van St.-Andreas.

ranken en festoenen. Adelaars, zwanen en sfinxen, Egyptische hoofdjes en klassieke overwinningsgodinnen horen eveneens tot de meest geliefde motieven.

De elegante, nauwelijks gedecoreerde koffiekkan die onlangs door de Brugse musea verworven werd illustreert deze periode treffend⁽³⁾.

Na 1815 blijft in onze gewesten samen met de Franse invloed ook de empirestijl doorleven, hoewel de verburgerlijking merkbaar wordt aan een verzwaring van de vormen en de toepassing van een rijker doch minder geraffineerd ornament. Deze evolutie is o.m. na te gaan op het olie- en azijnstel en sommige van de flambeeuwschildjes in de Brugse musea⁽⁴⁾.

De onafhankelijkheid van België brengt na 1830 de definitieve doorbraak van de romantiek. De veelheid aan nieuwe, soms tegenstrijdige ideeën, die in de geest van economisch liberalisme tot ontplooiing komen, vertolkt zich o.m. in de afwijzing van het universele, strenge neoclassicisme ten voordele van een veelheid aan neostijlen. Deze moeten o.a. uitdrukking geven aan de belangstelling voor het nationale verleden en een nieuwe religiositeit die nu sterk op de voorgrond komen.

Terwijl in de architectuur de neo-Italiaanse renaissancestijl en het neomedievisme hoogtij vierten, wordt in de edelsmeedkunst eveneens teruggegrepen op de gotiek en vooral op de 18e-eeuwse Lodewijkstijlen, waarvan de voorbeelden in ruime mate

voorhanden waren. Wanneer het enthousiasme van de onafhankelijkheidsstrijd eenmaal geluwd is en de componenten van de 19de-eeuwse maatschappij zich na 1850 duidelijk aftekenen, wordt de neogotische beweging de voornaamste drager van de artistieke vernieuwing. Theoretici als Pugin en Ruskin in Engeland, Viollet-le-Duc en de Laborde in Frankrijk willen o.m. de grondige studie van de middeleeuwse kunst als uitgangspunt gebruiken voor een regeneratie van de eigentijdse creativiteit. Tegenover het stijlpluralisme stellen zij het principe van een nieuwe, op het middeleeuwse voorbeeld geënte eenheidsstijl; het misbruik van de machine willen zij bestrijden door een nieuwe ambachtelijkheid, tegenover het alles overwoekerende ornament plaatsen zij een nieuwe primauteit van de door de functie bepaalde vorm. In België wordt deze richting hoofdzakelijk gepromoveerd door baron Jean-Baptiste Bethune (1821-1894), die van ca. 1845 tot 1858 in Brugge woont⁽⁵⁾. Ook op de edelsmeedkunst zal hij een belangrijke invloed laten gelden.

De vernieuwende ideeën dringen ten volle door na 1870, wanneer ook op maatschappelijk gebied een nieuw klimaat ontstaat dat o.m. tot uiting komt in de opkomst van de sociale bewegingen en van het regionalisme. Het burgerlijk edelsmeedwerk weerspiegelt o.m. de bloei van de second-empireen neorenaissance-stijl uit de architectuur en in de kerkelijke kunst wordt de neogotiek met een nieuwe vrijheid en oorspronkelijkheid toegepast. Het uitgesproken feestelijk karakter komt o.m. tot uiting in de rijke versiering en de veelvuldige toepassing van kleurrijk email. In Brugge ontstaat in die periode o.m. het Karel de Goede-schrijn. Het markeert meteen een laatste belangrijke heropleving van het centrum in de

19de eeuw, want als de Art Nouveau een nieuwe synthese brengt, ligt het zwaartepunt volledig in Brussel.

Brugge

Wie waren nu de Brugse 19de-eeuwse edelsmeden? Een vluchtig onderzoek in één reeks almanakken, uitgegeven tussen 1828 en 1900, levert ons reeds een 90-tal namen van ateliers met hun adressen⁽⁶⁾.

Het is duidelijk dat een dergelijke lijst, in overeenstemming met de aard van de bron, met de nodige omzichtigheid moet gehanteerd worden. Men kan zich vragen stellen over de volledigheid. Het is overigens opvallend hoe bepaalde namen verdwijnen en na enige tijd terug opduiken; dit kan o.m. verklaard worden door de tegenstelling tussen ‘winkels’ en de ‘gesloten huizen’ die geen etalage hielden. Met de data is uiteraard nog meer voorzichtigheid geboden, vermits wijzigingen in een almanak vaak slechts met een jaar vertraging kunnen gemeld worden. Het materiaal laat niettemin vermoeden, dat Brugge als centrum van de 19de-eeuwse edelsmeedkunst zeker niet onbelangrijk was.

De meeste winkels bevonden zich, zoals te verwachten, in het commerciële centrum van de stad: in de Steenstraat, Zuidzandstraat, op de Grote Markt, en verder in de Geldmuntstraat, Noordzandstraat, Zilverstraat, op het Simon Stevinplein e.d.m. Vooral de huizen in de Steenstraat werden als toonaangevend ervaren: zij bepaalden de smaak en konden gemakkelijk méér aanrekenen.

Veelal waren de ateliers nog karakteristieke familiale ondernemingen. Het meest bekende voorbeeld is uiteraard het werkhuis Vandamme dat gesticht werd in 1815 en tot ca. 1950 verder bleef bestaan. Ook vandaag wordt een dergelijke familietraditie o.m. nog voortgezet door het huis Verstraete waarvan de oorsprong minstens tot 1857 teruggaat.

De evolutie van het aantal ateliers is opvallend. Terwijl er in 1838 nog 31 in de almanak vermeld worden, daalt hun aantal tot acht in 1859, om zich tot het einde van de 19de eeuw rond de tien te blijven handhaven. Deze evolutie weerspiegelt wellicht de invloed van de industriële concurrentie die na 1850 een hoogtepunt bereikte, zowel als een algemene economische inzinking te Brugge na de hongerjaar 1845-1850 die onvoldoende gecompenseerd werden door de vestiging van nieuwe industrieën.

Overigens ontsnapte ook de Brugse edelsmeedkunst niet aan een geleidelijke commercialisering. Het is voldoende bekend dat de ‘chique’ magazijnen uit de Steenstraat het werk vaak effectief door ‘gesloten’ ateliers elders in de stad lieten uitvoeren, waarbij de prijs van het produkt in de loop van de operatie weleens kon verdubbelen. Op het eind van de eeuw ontstonden echte groothandelszaken voor religieuze kunst, zoals die van Beyaert in de Mariastraat, die op grote schaal o.m. naar Engeland exporteerde. Louis Beyaert tekende alleen nog ontwerpen, die door edelsmeden in opdracht werden uitgevoerd. Ook het atelier Benninck wordt vanaf 1888 als groothandelaar vermeld.

Merktekens moet men in die context dan ook nemen voor wat



Schrijn van de Zalige Karel de Goede, Gent en Brugge, A. Bourdon en E. Vandamme, naar ontwerp van Baron J.B. Bethune, 1883-85.

ze waard zijn; na 1868 werden vele stukken overigens niet meer gemerkt, precies omwille van dit systeem van onderaanneming, maar ook om de officiële taksen te ontwijken en omdat het inslaan van een stempel soms als een beschadiging werd ervaren.

Meesters

Enkele belangrijke Brugse edelsmeden en ontwerpers moeten zeker met name genoemd worden.

Uit de eerste helft en het midden van de 19de eeuw komt vooral de figuur van François Jean de Hondt (Brugge 1786-1862) sterk naar voor⁽⁷⁾.

Als vermoedelijk leerling van de bekende, uit Oudenaarde herkomstige edelsmid Ph. Mys kan hij beschouwd worden als een waardig erfgenaam van de 18de-eeuwse ambachtelijke traditie. Tevens genoot hij, zoals de meeste 19de-eeuwse Brugse edelsmeden, een opleiding aan de Brugse Vrije Academie voor Schone Kunsten; bij Jan Calloigne studeerde hij beeldhouwkunst en zijn eigen broer Jean de Hondt bracht hem de beginselen van de graveertechniek bij. Hij was niet



Reliekostensorium van de Zalige Karel de Goede, Brugge, E. Vandamme, 1886. Torhout, Sint-Pieterskerk.

alleen bedrijvig als edelsmid, maar tevens een verdienstelijk medailleur en graveur. Op de meeste eigentijdse tentoonstellingen was hij vertegenwoordigd; zo o.m. te Gent in 1832, 1838 en 1841 en te Brugge in 1837, 1840 en 1850. Hij werd dan ook herhaaldelijk bekroond: o.m. in 1821 en 1824 door de Société pour l'Encouragement des Arts te Brugge, later nog in 1835 en 1837.

Als kind van zijn tijd koppelde de Hondt aan zijn vakmanschap een grote belangstelling voor geschiedenis en oudheidkunde.

Zo publiceerde hij twee merkwaardige studies over de renaissance-schoorsteen van het Brugse Vrije, waarop de Franse koning Louis-Philippe, die een moulage van het monument had laten maken, hem als blijk van waardering een vaas in Sèvres-porcelain schonk.

Vele voorwerpen uit het atelier van de Hondt, zoals schilderijen, tekeningen, medailles, gietvormen en gereedschap werden na zijn dood aan het Brugse Oudheidkundig genootschap geschonken.

De tekeningen worden thans in het Steinmetzkabinet bewaard en geven een goed beeld van de vermelde, typisch 19de-eeuwse dualiteit tussen kunst en archeologie in zijn werk⁽⁸⁾. Het betreft ontwerpen voor hoofdzakelijk kerkelijk, en in mindere mate ook burgerlijk edelsmeedwerk, waarbij naast de empirestijl en de neogotiek vooral de Lodewijk XIV en -XV-stijl ruimschoots vertegenwoordigd zijn. Vermoedelijk zijn er, naast eigen werk van de kunstenaar, ook oudere tekeningen bij, die hij bij wijze van voorbeeld had verzameld. Sommige zijn opnames van bestaande antieke stukken, zoals bv. de pronkbeker van 1619 uit het Sint-Janshospitaal.

Tot de Hondts bekende werk behoren o.m. een reeks van zes zeer verzorgde altaar- en draagkandelaars in barokstijl, bewaard in het Sint-Janshospitaal. Ze werden in 1848, 1850 en 1855 besteld als aanvulling bij een stel uit 1715-1716⁽⁹⁾. Verder vervaardigde hij o.a. een kruis voor de kerk van Maldegem, een schenkan voor de Brugse bisschop en kelken voor E.H. Becqué, principaal van het college te Veurne en E.H. van Hove, econoom van het Roeselaarse college. Laatstgenoemde stukken werden alle in 1837 te Brugge geëxposeerd. Andere vermeldenswaardige edelsmeden uit die tijd, waarover echter veel minder is geweten, waren o.m. de geciteerde Mys,

Benninck, Tramaseur en Allaert die op de tentoonstelling van 1837 twee lantaarns toonde.

Ca. 1850 zal het centrum Brugge een belangrijke rol spelen bij de introductie van de neogotische hervormingsideeën op het vasteland. Eén der belangrijkste pioniers was de Engelse architect Thomas Harper King (1822-1892), die van ca. 1849 tot 1858 in de stad verbleef, en er in 1850 onder de titel *Les vrais Principes de l'Architecture ogivale ou chrétienne* zijn bekende vertaling en bewerking van Pugins geschriften publiceerde. Ook de principes van de neogotische edelsmeedkunst werden hier duidelijk in uiteengezet⁽¹⁰⁾.

In 1852 en 1854 volgde de publikatie van de tweeledige *Orfèvrerie et Ouvrages en Métal du Moyen Age*, waarin King gedetailleerde werktekeningen op grote schaal beschikbaar maakte van zowel authentieke gotische als neogotische objecten. Hij was bovendien betrokken bij de afwerking van de Brugse Magdalenakerk (1853-1856) en de inrichting van de H. Bloedkapel en liet te Brugge meermaals belangrijk zilverwerk naar zijn ontwerp uitvoeren.

De beweging zou echter pas volop inslaan nadat de feitelijke leiding ervan werd overgenomen door baron J.B. Bethune⁽¹¹⁾. Met de actieve steun van een kapitaalkrachtige ultramontaanse lobby leidde hij persoonlijk ambachtslieden op in de verschillende technieken en had daarbij de grote verdienste aan de neogotiek een persoonlijk, aan het land aangepast gelaat te geven.

De meest boeiende Brugse edelsmid uit deze periode is zonder twijfel François van Cauwenberghe (1796-1882), die zijn atelier had in de Beenhouwersstraat⁽¹²⁾. Reeds voor 1850 maakte hij voor een Mariabeeld in de O.-L.-V.-kerk een zilveren troon in een prille en fantasierijke, nog onarcheologische ‘spitsbogenstijl’. Later zou hij zowat Kings geattitreeerde edelsmid worden. Uit die tijd bewaart de O.-L.-V.-kerk twee merkwaardige zilveren wierookvaten en een wierookscheepje van zijn hand. Hun vormgeving is, via Kings tekeningen en de platen van de *Orfèvrerie*... rechtstreeks tot Pugins ontwer-

pen terug te voeren. De sprekende, functionele vorm, die door het beperkte gedreven of uitgespaarde ornament wordt beklemtoond en niet overwoekerd, is geheel typisch voor de neogotiek en illustreert duidelijk de vernieuwende esthetische inzichten. Kenmerkend is eveneens het liturgisch-symbolische accent dat hier o.m. tot uiting komt door het aanbrengen van Latijnse opschriften.

Het laatstgenoemde aspect komt nog sterker naar voor in de rijke figurale versiering van het borstkruis van de kanunniken van Sint-Salvator dat in 1854 in opdracht van Mgr. Malou eveneens door King werd ontworpen. De uitvoering kan mogelijk eveneens aan van Cauwenberghe toegeschreven worden⁽¹³⁾.

Ook baron Bethune zal bij het begin van zijn artistieke loopbaan voor de verwezenlijking van sommige stukken edelsmeedwerk een beroep doen op van Cauwenberghe.

Brugge zal echter in de crisisjaren na 1850 zijn toonaangevende rol in de productie van neogotisch edelsmeedwerk niet kunnen handhaven. Bethune wijkt in 1858 uit naar Gent, waar Armand Bourdon (1818-1903), sinds 1854 in de stad gevestigd, de vaste uitvoerder zal worden van zijn ontwerpen. Het atelier Bourdon zal zich op die manier overigens opwerken tot één van de meest produktieve 19de-eeuwse edelsmidswerkhuisen van het land.

Ook in de Brugse kerken en kloosters worden de belangrijke edelsmeedwerken in die periode vaak door Bourdon geleverd.

Een treffend voorbeeld zijn de door Bethune ontworpen monstrans en ciborie van het Sint-Andreasklooster, die in 1864 een blikvanger vormden op de kunsttentoonstelling n.a.v. het katholiek congres van Mechelen⁽¹⁴⁾. Bethune en Bourdon geven hier een vrij strikte interpretatie van laatgotische voorbeelden.

Voor de uitvoering van het Karel de Goede-schrijn, dat eveneens door Bethune werd ontworpen, zou Bourdon in 1883-1885 evenwel samenwerken met de Bruggeling Eugene Vandamme (1831-1915).

Deze kan wellicht beschouwd worden als de belangrijkste Brugse edelsmid uit het laatste kwart van de 19de eeuw en één van de voornaamste bewerkers van een heropleving van de Brugse edelsmeedkunst tijdens deze periode.

Deze heropbloei kadert duidelijk in een algemene herleving van de stad, die op economisch vlak zou bekroond worden door de aanleg van de nieuwe zeehaven en op literair en artistiek gebied vorm kreeg in het Westvlaams particularisme, dat de eigen culturele identiteit met een nieuwe zelfzekerheid beklemtoonde⁽¹⁵⁾.

In de geest, waarin ook geijverd werd voor de 'Brugsche trant' in de bouwkunst, schoof Adolf Duclos in het tijdschrift 'Rond den Heerd' Eugene Vandamme naar voor als de Brugse meester bij uitstek, een waardige opvolger van Jan Crabbe en andere befaamde edelsmeden uit het locale verleden⁽¹⁶⁾.

Het schrijn van de Zalige Karel de Goede werd het monument bij uitstek van deze beweging. Opgedragen aan een locale heilige en opgevat in de 'nationale' gotische stijl, moest het a.h.w. een kerkelijke tegenhanger vormen voor het profane Breidel en de Coninc-monument op de Markt.

Bethunes ontwerp, geïnspireerd op de vroeggotiek, werd door Bourdon en Vandamme gerealiseerd met groot vakmanschap en de voor die tijd typische zin voor rijkdom en pracht⁽¹⁷⁾.

Naar Bethunes tekeningen vervaardigde Vandamme in 1881 ook de reliekcylinder van de H. Doorn te Harelbeke. Van de door Duclos geroemde werken vermelden we verder slechts de monstrans in de Sint-Maartenskerk te Kortrijk en de O.-L.-V.-kerk van Roeselare en een ostensorium voor de Zusters van de H. Kindsheid te Kortrijk.

Een andere belangrijke realisatie van Eugeen Vandamme was het reliekostensorium van de Z. Karel de Goede te Torhout, opgevat in een laatgotische vormtaal en volgens een middeleeuws type, dat reeds door Hugo van Oignies werd toegepast.



Ciborie, Brugge, Atelier Vandamme. Brugge, Zusters van de H. Kindsheid van Maria ter Spermalie.

Brugse edelsmeden 1828-1900

Allaert	1828-1854	Wollestraat vanaf 1829 Predikheerstraat; vanaf 1833 Freren Fonteynestraat; vanaf 1848 St.-Amandsstraat.	
Allardin	1828-1829	Vlamingstraat	
Benninck	1828-1900	Noordzandstraat vanaf 1888 Nieuwen Gentweg (‘in ‘t groot’)	(Weduwe: tot 1847; 1864-1878)
Bousson	1828-1842	Putstraat vanaf 1830 Korte Vuldersstraat	
Brandt-Hardy	1837-1848	Vlamingstraat vanaf 1839 Molenmeers	
Caere	1893-1900	Steenstraat vanaf 1894 Philipstockstraat	
Coens	1838-1840	Geldmuntstraat	
Cruy(t)sman(s)	1828-1837	Grote Markt	
	1839-1840, 1842	Grote Markt	v. Cruysmans-Bulcke
Cruysmans-Bulcke	1843	Grote Markt	
De Ceuninck	1832-1836	Mariastraat vanaf 1833 Catharinastraat; vanaf 1834 Steenstraat	
De Ceuninck	1842-1854	Geldmuntstraat	
De Groote	1889	Kuipersstraat	v. De Groote-Trotteyn?
De Groote-Trotteyn	1890-1900	Dweerstraat vanaf 1893 Sint-Jacobsstraat	

De Hondt	1828-1880	Steenstraat	(vermeld als Ridder in de Leopoldsorde, 1860-1862)
De Hondt (gezrs.)	1886-1889	Steenstraat	
De Jonghe	1873-1877	Philipstockstraat	
De La(e)ter	1828-1844	Grote Markt	
Delbar	1887	Breidelstraat	
De Lombaerde	1842-1843	St.-Amandsstraat	
De Myttenaere	1828-1851	Steenstraat	
De Pachtere	1835-1840	Vlamingstraat	
De Pachtere	1850-1854	Langestraat	
Deventer	1829	Ezelstraat	v. Van Deventer?
De Vos (1)	1828-1858	Ontvangersstraat	
De Vos (2)	1835-1881	Grote Markt	
De Vos (W ^e)	1888-1896	Noordzandstraat	v. De Vos-Paret
De Vos-Paret	1897-1900	Noordzandstraat	
De Wilde (1)	1828-1832	Eiermarkt	
De Wilde (2)	1832-1835	Geldmuntstraat	
Dierickx	1841-1842	Steenstraat	
Dispersyn	1834-1857	Zilverstraat	
Dryepondt	1872-1889	Beenhouwersstraat	v. Dryepondt-Brans
		vanaf 1873 Steenstraat;	
Dryepondt-Brans	1890-1898	Steenstraat	
Fischer	1888-1889	Steenstraat	
Folleboek	1860-1866	Zuidzandstraat vanaf 1863	(Weduwe vanaf 1862)
		Noordzandstraat;	
Geûens-Din(n)ewet	1885-1899	Simon Stevinplaats	
Glorieux	1832-1835	Predikheerstraat vanaf 1833 Zwarte	
		Leertouwersstraat	
Goossens	1860-1875	Oudenburgstraat	
Habes	1899-1900	Vlamingstraat	
Hanssens vader	1828-1857	Noordzandstraat	(Vader: tot 1829)

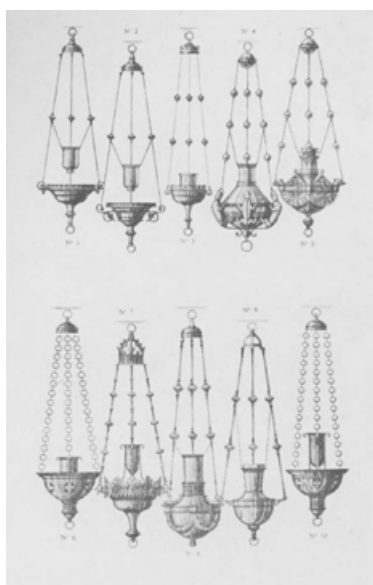
Hanssens zoon	1828-1847	Geldmuntstraat	
Hardy	1836-1839	Steenstraat	
Hardy	1853-1866	Steenstraat	
Hatteville	1828-1829	Steenstraat	
Lanssens	1874-1883	Smedestraat	(Weduwe vanaf 1877)
Lerou	1828	Vlamingstraat	
Loverius	1828-1850	Hoogstraat vanaf 1833 Groene; vanaf 1844 Geerwijnstraat	
Moortelmans	1875	Philipstockstraat	
Moreeuw	1897-1900	Steenstraat	
Moreau	1897-1900	Steenstraat	
Mys	1828-1869	Steenstraat	(Ridder Leopoldsorde s. 1855)
Naert	1828-1843	Steenstraat	
Poppe	1834	Goezeputstraat	
Poupaert	1855-1856	Goezeputstraat vanaf 1856 Oudenburgstraat	
Poupaert	1864-1882	Zilverstraat vanaf 1870 Kopstraat; vanaf 1874 Pottemakersstraat; vanaf 1877 Violierstraat	
Praet	1828-1842	Steenstraat	
Scherre	1828-1831	Geerwijnstraat	
Schils	1887	Steenstraat	
Schockaert	1838-1839	Wollestraat	
Snauwaert	1829-1840	Steenstraat	
Six (1)	1877-1900	Zuidzandstraat	
Six-Claeys	1880-1893	Catharinastraat vanaf 1883 Geldmuntstraat	
Six (2)	1899-1900	Geldmuntstraat	

Six (3)	1899	St.-Amandsstraat	
Tramaseur	1828-1837	St.-Amandsstraat vanaf 1836 Steenstraat	
Tramaseur (zoon)	1833-1840	Steenstraat	
Uzée	1870-1880	Steenstraat	
Van Belle	1834-1849	Koornbloemstraat vanaf 1842 Eyermarkt	
Van Cauwenberghe	1830-1831	Beenhouwersstraat	
	1838-1871	Beenhouwersstraat	
Van Damme	1828-1900	Steenstraat	(Gezusters van 1876 tot 1885)
Van den Broucke	1892-1900	Wollestraat	
Vandenhove	1869-1877	Kleine St.-Amandsstraat	
Vandermoere	1829-1835	Vlamingstraat vanaf 1830 St.-Jacobsstraat vanaf 1834 Ezelstraat	
Van Deventer	1830-1840	Ezelstraat vanaf 1832 Kuypersplaets; vanaf 1833 Grauwwerkersstraat	
Van Dycke (1)	1884-1890	Zuidzandstraat	
Van Dycke (2)	1890-1896	Genthofstraat	
Van Hecke	1835-1855	Philipstockstraat vanaf 1847 St.-Jacobsstraat	
Van Heede	1830-1833	Vrijdagmarkt	
Van Neste	1836-1838	St.-Jacobsstraat	
Van Reckem	1838	Goezeputstraat	
Verhoest	1882-1900	Grote Markt	
Verplaetse	1831	Noordzandstraat	
Verstraete-Strubbe	1877-1887	Groenselmarkt	
Verstraete	1893	Frerenmineurstraat	
Vervarcke	1828-1831	Steenstraat	(Weduwe vanaf 1830)

Werbrouck	1835-1855	Catharinastraat vanaf 1843 Nieuwen Gentweg	
Willems	1893-1896	Zuidzandstraat	v. Willems-Pickery
Willems-Pickery	1897-1900	Zuidzandstraat	
Woodhouse	1837-1883	Zouterstraat vanaf 1843 Steenstraat	v. Woodhouse (W ^e)
Woodhouse (W ^e)	1885-1888	Steenstraat	

De verschillende kolommen vermelden achtereenvolgens: naam van het atelier, periode van vermelding, opeenvolgende adressen, bijkomende informatie en/of verwijzingen. De verwijzingen (v.) geven aan wanneer een atelier vermoedelijk onder een licht gewijzigde naam verder wordt vermeld.

J.v.C.



Een bladzijde uit het modellenboek van het 'Huis Beyaert'.

Ook hier geven de regelmatige vormen en de doorgevoerde detaillering duidelijk het 19de-eeuwse karakter aan⁽¹⁸⁾. Het atelier dat reeds onder Jean Vandamme tot de belangrijkste van de stad behoorde, werd door Eugene tot zijn grootste artistieke uitstraling en commerciële bloei gebracht, in de mate dat hun werk thans in zowat elke Westvlaamse kerk vertegenwoordigd is. Het is begrijpelijk dat de produktie daarmee, vooral na 1900, aan originaliteit zou moeten inboeten.

In het kielzog van Vandamme legden o.m. ook het atelier van Dryepont-Brans en dat van de Vos op de Grote Markt zich specifiek op de neogotische edelsmeedkunst toe; laatstgenoemde leverde o.m. een ostensorium in 15de-eeuwse stijl aan de Sint-Jacobskerk⁽¹⁹⁾.

Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de neostijlen in de Brugse edelsmeedkunst, zoals in de architectuur, bijzonder lang bleven doorleven, tot ze pas in het Interbellum definitief opzij werden geschoven ten voordele van een geleidelijke vernieuwing.

Jean van Cleven

Eindnoten:

- (1) Catalogus tentoonstelling, *Edelsmeedwerk in het Brugse*, Brussel, (1950).
- (2) W. van Dievoet, *De geschiedenis en de officiële merken van de keurkamers voor de waarborg van goud en zilver in België van 1794 tot nu*. s.l., 1980. De Brugse keurkamer voerde in de periode 1798-1809 als kenmerk het cijfer 54, onder het Keizerrijk (1809-1814) het cijfer 56 en in de Hollandse (1814-1830) en Belgische (1830-1868) tijd de letter G.
- (3) Stedelijke Musea Brugge, *Informatiebulletin*, jg. 7, nr. 1, januari 1987, s.pp. Met bijzondere dank aan conservator St. Vanden Berghe voor de bereidwillige inlichtingen.

- (4) Stedelijke Musea Brugge, *Informatiebulletin*, jg. 6, nr. 2, april 1986, s.pp; V. Vermeersch, in: Catalogus tentoonstelling, *Zilver en wandtapijten*, Brugge, Gruuthusemuseum, 1980.
- (5) J. van Cleven, *Vlaamse neogotiek in Europees perspectief*, in: *Vlaanderen*, nr. 174, jan.-feb. 1980, pp. 3-15.
- (6) Zie de bijgevoegde lijst, samengesteld aan de hand van de *Almanach der Provincie van Westvlaanderen en Wegwijzer der stad Brugge* (1828-1842); titel later gewijzigd in: *Provinciale Wegwijzer van Westvlaanderen en bijzonderlijk der stad Brugge* (1843-19..). Brugge, C. de Moor (1828-1872); Geuens-Seaux (1873-19..).
- (7) Zie vnl.: *Biographie nationale*, dl. V, Brussel 1876, coll. 178-181.
- (8) C. van de Velde, *Stedelijke Musea Brugge. Steinmetzkabinet. Catalogus van de tekeningen*. Brugge 1984, pp. 63-78.
- (9) F. van Molle, in Catalogus tentoonstelling, *800 jaar Sint-Janshospitaal*, Brugge 1976, dl. 2, pp. 630-631.
- (10) Zie vnl. J. van Cleven, *King, Thomas Harper, architect*, in: Nationaal Biografisch Woordenboek, dl. 11, Brussel 1985, coll. 420-425. De figuur en het werk van T.H. King zullen meer uitvoerig behandeld worden in onze in voorbereiding zijnde doctoraatsverhandeling i.v.m. het centrum Brugge in de neogotiek.
- (11) Over Bethune, zie o.m.: J. Helbig, *Le Baron Bethune, fondateur des écoles Saint-Luc*, Lille-Bruges 1906; J. Uytterhoeven, *Baron J.B. Bethune en de neogotiek*, in: Handelingen van de Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk, jg. 34, Kortrijk 1965, pp. 3-101.
- (12) De figuur van F. van Cauwenberghe wordt eveneens in extenso behandeld in onze doctoraatsverhandeling.
- (13) Catalogus tentoonstelling, *800 jaar Spermalie*, Brugge 1986, p. 334.
- (14) J. van Cleven, op. cit. 1980, p. 11. Archief Zusters van Sint-Andreas Brugge, Diarium 1862-1874, p. 85 (30 juli 1864).
- (15) H. Lobelle, *Enkele neogotische realisaties van architect L. Dela Censerie te Brugge*, in: *Vlaanderen*, nr. 174, jan.-feb. 1980, pp. 32-33.
- (16) Ad. D. (Duclos), in: *Rond den Heerd*, jg. 14, Brugge 1879, p. 104; jg. 15, 1880, p. 167, 296.
- (17) Catalogus tentoonstelling, *Karel de Goede 1127-1977*, Brugge 1977, pp. 73-80; L. Devliegheer, *De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge. Inventaris*. Tielt-Amsterdam 1979, pp. 233-234. (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, deel 8).
- (18) Catalogus tentoonstelling, *Negende eeuwfeest van de Heilige Godelieve te Gistel, 1084-1984, Tentoonstelling van relieken en reliekschrijven*, Gistel 1984, sub nr. 10.
- (19) Ad. D. (Duclos), in: *Rond den Heerd*, jg. 14, Brugge 1879, p. 296.