

# From Scribble to Cartoon

With contributions by  
Virginie D'haene  
Saskia van Altena  
An Van Camp  
Sarah Van Ooteghem  
Ilona van Tuinen

MUSEUM PLANTIN-MORETUS

**Drawings from Bruegel to Rubens in Flemish Collections**

Edited by Virginie D'haene



[FIG. X.X]  
Lorem ipsum dolor  
sit ,adipiscing elit,  
tincidunt ut laoreet  
dolore magna erat.

# Conceive, Communicate & Document

Sarah Van Ooteghem

## On the Role of Drawings in Dutch Art Production in the Sixteenth and Seventeenth Centuries

### INLEIDING

Het vervaardigen van tekeningen was een essentieel onderdeel van de zestiende- en zeventiende-eeuwse kunstenaarspraktijk: zij vormden een onmisbaar gereedschap voor elke beeldend kunstenaar of ambachtsman bij het ontwerpen en produceren van originele kunstwerken. Op papier consolideerde een abstract kunstzinnig idee tot iets tastbaars en leesbaars; een visueel concept, dat vervolgens in opeenvolgende stadia verder kon worden uitgewerkt alvorens te worden uitgevoerd. Een tekening kon bovendien fungeren als communicatiemiddel tussen de ontwerper en andere betrokken partijen zoals een opdrachtgever, een assistent of gespecialiseerd ambachtsman. De hoeveelheid tekeningen die vanaf de zestiende eeuw bewaard zijn gebleven staat in schril contrast met de overlevering uit voorgaande periodes. Het duidt op een ontwikkeling waarbij tekenkunst een meer vooraanstaande rol kreeg binnen processen van kunstproductie. Een verandering die te verklaren is aan de hand van twee ontwikkelingen.

Onder invloed van de kunsttheoretisch gedachtegoed dat zich in Italië had ontwikkeld veranderde in de zestiende eeuw het begrip/de status van de beeldend kunstenaar, die zich emancipeerde van ambachtsman tot een beoefenaar van de vrije kunsten. Zijn scheppende kracht en originaliteit, zijn *ingenio*, onderscheidde hem van de uitvoerende handwerkers, glasschilders, wevers of steenkappers. Waar de kunstproductie in de middeleeuwen gebaseerd waren op principes van standaardisering [en kopieerpraktijken] kwam vanaf de renaissance de nadruk te liggen op vernieuwing en inventiviteit. Tekenkunst vervulde een fundamentele rol binnen dit creatieve proces. De *ingenio* van de kunstenaar uitte zich immers in originele ontwerpen: *disegni*. Een tweede reden voor de veranderende productiepraktijken is de professionalisering en specialisering die plaatsvond op de eigentijdse kunstmarkt, als gevolg van een toegenomen vraag naar kunstwerken en artefacten.

De rollen van ontwerper en uitvoerder raakten in toenemende mate van elkaar gescheiden. Een voltooid kunstwerk was niet langer het product van een enkele kunstenaar, maar kwam tot stand in samenwerkingsverbanden waarbij sprake was van verregaande arbeidsverdeling. In navolging van invloedrijke Italiaanse voorbeelden legden Vlaamse kunstenaars als Lambert Lombard en Frans Floris zich niet langer alleen toe op het vervaardigen van schilderijen maar maakten zij ook ontwerpen voor prenten, wandtapijten of toegepaste kunst. De uitvoering werd uitbesteed aan gespecialiseerde ambachtslieden: graveurs of houtsnijders, of zilversmeden.



#### GEBRANDSCHILDERD GLAS

De productie van gebrandschilderd glas bloeiende industrie in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de zestiende en zeventiende eeuw. Hoewel de ramen zelf vaak niet bewaard zijn gebleven geven voorbereidende tekeningen een indruk van de rijkdom die deze kunstvorm heeft gekend.

Uit de eerste helft van de zestiende eeuw zijn veel ontwerptekeningen overgeleverd voor kleine ronde vensters die, veelal als deel van een verhalende reeks voorstellingen, in woonhuizen, publieke ruimtes of in kapellen werden geplaatst. De tekeningen werden uitgevoerd op hetzelfde formaat als het uiteindelijke kunstwerk op geprepareerd papier, veelal in blauw- of groentinten, waarop de voorstelling in zwarte inkt en met witte hoogsels werd vormgegeven. Deze clair-obscur techniek gaf een goede indruk van de licht- en schaduwwerking en bood daarmee een bruikbaar uitgangspunt voor de glasschilder. Rond 1520 maakt deze techniek plaats voor een uitvoering in pen en wassingen, waarmee niet alleen meer subtiele nuances in lichtwerking kunnen worden weergegeven maar de voorstellingen ook van een grotere plasticiteit worden voorzien.<sup>16</sup>

Om te voorkomen dat een oorspronkelijke ontwerp in het werkproces beschadigd raakte of verloren ging werd er regelmatig een atelierkopie gemaakt die als werktekening kon dienen. Het modello kon ongeschonden worden bewaard als waardevol referentiemateriaal (*ricordi*) voor toekomstige opdrachten. Tevens konden de voltooide ontwerpen dienen als catalogus voor potentiële cliënten. Deze kopieerpraktijk is de reden dat er regelmatig meerdere versies van hetzelfde ontwerp zijn overgeleverd, van uiteenlopende kwaliteit/verfijning. Soms werden voorstellingen gedeeltelijk gekopieerd om bepaalde motieven te hergebruiken, zoals mogelijk het geval is geweest bij het ontwerp van de Meester van 1518 [CAT. XX]. De ontwerptekeningen voor deze glasramen vertonen regelmatig sporen van mechanische transfertechnieken, die verband houden met de vervaardiging van deze (gedeeltelijke) kopieën, zoals perforaties en incisies, waarmee een ontwerp op een nieuwe drager kon worden overgebracht. Het doorprikken was eveneens een gebruikelijke methode om het ontwerpen over te brengen op het blanke glas. Door de tekening onder het glas te leggen en over te trekken kon de voorstellingen ook grote lijnen worden overgenomen.<sup>17</sup>

Decoratieschema's voor monumentale kerkraden kwamen op vergelijkbare wijze zij het op heel andere schaal tot stand. In een presentatietekening legde de kunstenaar zijn concept/ ontwerp voor aan een opdrachtgever. In dit stadium werd noodzakelijkerwijs rekening gehouden met de architectonische structuur waarin het raam zou worden geplaatst.<sup>18</sup> In zijn ontwerp

voor een voorstelling met de *Ten Hemelopname van Christus* bracht Abraham van Diepenbeek [FIG. XX] een verticale vlakverdeling weergegeven overeenkomstig de pijlers van het boogvenster of het tracé van de ruit. De horizontale lijnen geven de roedes of loden strips weer, waarin het ruit zit vervat. Daarbij voorzorg de ontwerper in verschillende alternatieven voor de uitwerking van de decoratieve omlijsting waaruit de opdrachtgever kon kiezen.

Op basis van het modello werd vervolgens het patroon of karton vervaardigd; een volwaardige werktekening op groot formaat, dat het directe uitgangspunt vormde voor de glasschilder. In sommige gevallen werden deze monumentale tekeningen uitgevoerd door de ontwerper zelf, maar vaker gebeurde dit door gespecialiseerde patroonschilders/cartonniers.<sup>19</sup> Een vroeg karton van Jan de Beer [FIG. XX] laat zien dat ook in de vervaardiging van monumentale ontwerptekeningen het gebruik van clair-obscur techniek.

Later in de eeuw werden de kartons uitgewerkt in zwart krijt of penseel en inkt.<sup>20</sup> In sommige gevallen, zoals het fragment van een carton van Theodoor van Thulden [CAT. XX] wordt met wassingen subtiele kleurindicaties gegeven. Op de cartons werden eveneens opgedeeld door horizontale banen, waarmee de loodstrips werden aangegeven. Na de uitvoering van de glasramen werden de kartons veelal bewaard door de opdrachtgever / kerk bewaard ten behoeve van eventuele restauratiewerkzaamheden.<sup>21</sup>

#### TAPIJTONTWERP

Hoewel Antwerpen en Brussel van oudsher al belangrijke centra waren voor de fabricage van wandtapijten kreeg deze industrie in het eerste kwart van de zestiende eeuw een nieuwe impuls. De vernieuwende en invloedrijke ontwerpen van Raphael en andere Italiaanse tijdgenoten inspireerden toonaangevende tapijtonwerpers als Bernard van Orley en zijn leerling Pieter Coecke van Aelst tot het doorvoeren van stilistische vernieuwingen. Composities worden ruimtelijker

[FIG. XX]  
Lorem ipsum dolor sit amet,  
consectetur adipiscing elit,  
tincidunt ut laoreet dolore  
magna aliquam erat volut.

[FIG. XX]  
Lorem ipsum dolor sit amet,  
consectetur adipiscing elit,  
tincidunt ut laoreet dolore  
magna aliquam erat volut.



Kortrijk 1539 – Doornik 1581

[x] S.[anta] Croce in Gerusalemme;  
verso: S. Lorenzo fore de le mure, c. 1560

Pen and brown ink; verso:  
pen and brown ink, 237/  
40 × 343/7 mm  
In pen in bruin, bovenaan:  
St croce in gerusalemme;  
op de muur voor de narthex: più  
alle bigi; naast de campanile:  
verde en andere kleurindicaties  
met letters en cijfers bij de  
verschillende gebouwen en  
in de voorgrond: 2f, 2, 3, 4, m,  
ma, m2, p, pm b, g, bg, A...;  
rechtsonder: i (?).  
Verso, in pen in bruin, boven-  
aan: S. Lorenzo fore de le mure;  
verschillende kleurindicaties  
met letters en cijfers: b, d, g, 2,  
zb, A...; linksnder: i (?)  
Droogstempel van MPM  
midden onderaan

WATERMARK  
heilige, knielend voor een kruis;  
horizontal chain lines, 25–26 mm

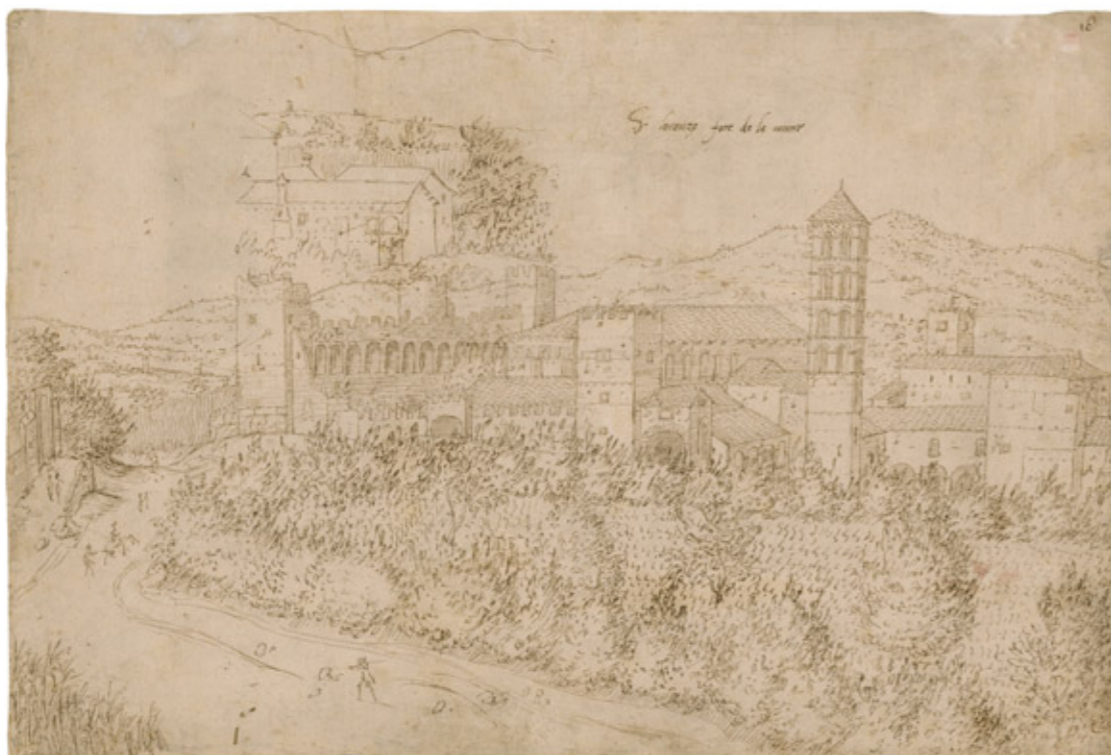
PROVENANCE  
Kunsthandel Jacob Herman  
Jan Mellaart, aankoop 05.1939

LITERATURE  
Brussels/Rome 1995, pp. 392–  
395, no. 232 (fig.); Meijer 1999,  
pp. 8–14, figs. 1–2; Savatier  
Sjöholm 2015, p. 91, noot 4;  
Döring/Luckhardt 2017, p. 73,  
under cat. 18, note 5; Bartsch  
2019, p. 60, noot 64; p. 334, onder  
nr. 29, noot 149; p. 498, fig. 14;  
Bartsch 2021, p. 206, noot 82  
Antwerp, Museum Plantin-  
Moretus, collection Printroom,  
inv. PKOT.00576 (recto)  
en PKOT.02363 (verso)

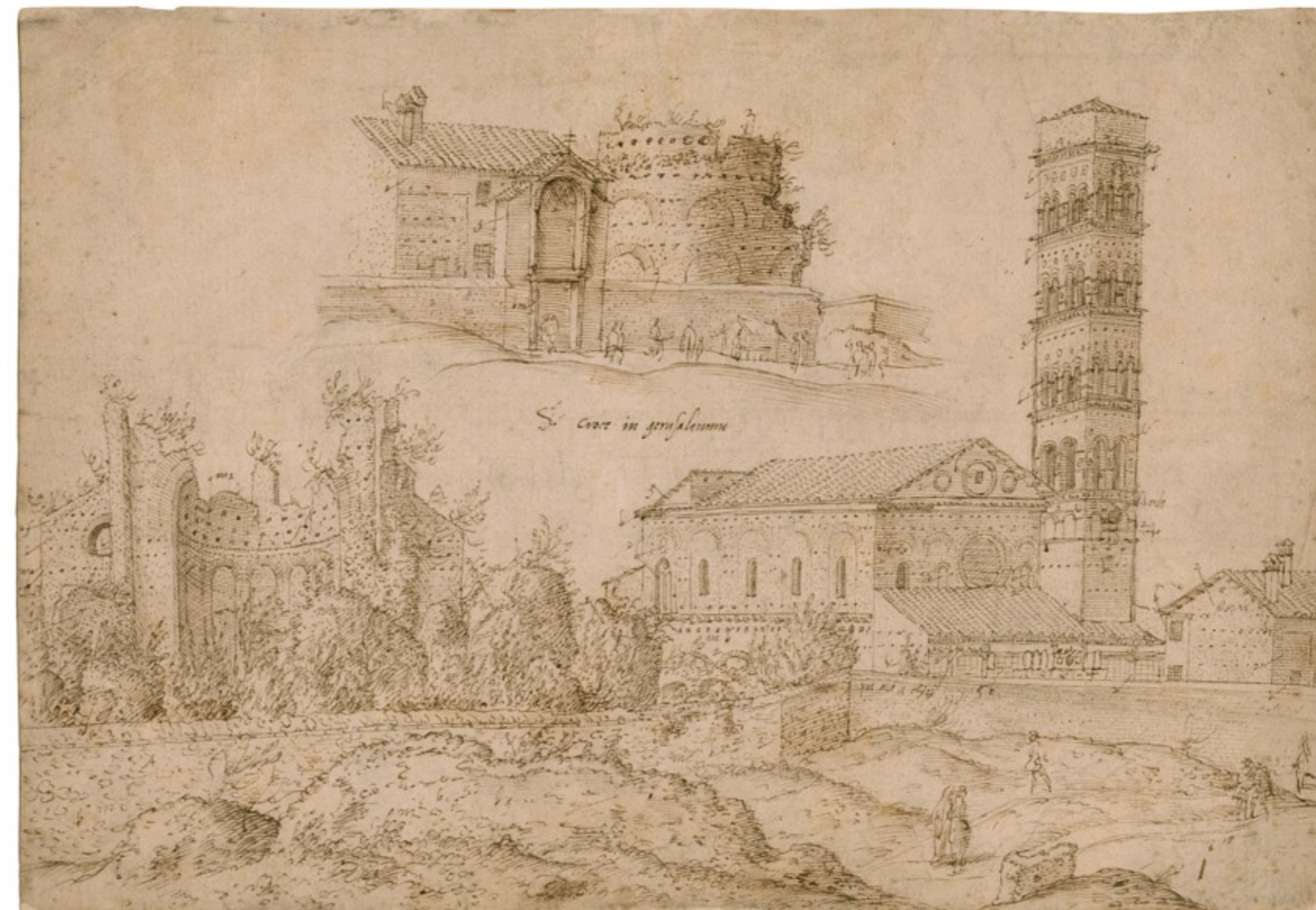
Dit dubbelzijdig betekende blad toont twee vroeg-christelijke basilieken en de omgeving errond, zoals ze zich grofweg in het midden van de 16de eeuw voordeden. Vooral in de tekening van de Santa Croce in Gerusalemme is de tand des tijds zichtbaar. Sinds het midden van de 12de eeuw was er weinig aan deze kerk veranderd. In de 18de eeuw kreeg de kerk de laat-barokke façade die ze vandaag nog steeds heeft. Op de versozijde is de San Lorenzo fuori le mura weergegeven achter kloostermuren, die kort voor het ontstaan van de tekening werden opgetrokken. Na de Tweede Wereldoorlog werd enkel de kerk herbouwd naast de belangrijkste begraafplaats van Rome, Campo Verano.<sup>1</sup>

Beide kerken waren destijds belangrijke stopplaatsen voor pelgrims. Maar ook kunstenaars voelden zich aangetrokken tot deze betekenisvolle plekken en schetsten ze ‘naar het leven’ (cf. Essay studeren). Heel wat van de getekende Romeinse stadsgezichten van kunstenaars die in de voetsporen van de Nederlander Jan van Scorel (1495–1562) en zijn leerling

Maarten van Heemskerck (1498–1574) traden, zijn bewaard gebleven. Vaak zijn de tekenaars echter niet meer te identificeren.<sup>2</sup> Ook de tekenaar van de hier besproken *vedute* bleef lange tijd onder de radar. Wel kon een homogene groep tekeningen met Romeinse stadsgezichten uitgevoerd in twee verschillende formaten worden samengesteld, op basis van stijlkenmerken en specifieke karakteristieken.<sup>3</sup> Hiertoe behoren onder meer de gedetailleerde weergave en de gelijkaardige bladschikking. De voorgestelde bebouwing is namelijk vaak verspreid over het blad weergegeven, zoals een gedeelte van het klooster en de ruïnes van het Amphitheatrum Castrense, die zich rechts van de Santa Croce basiliek bevinden op de voorzijde van de hier besproken tekening. Een andere opvallend gemeenschappelijk kenmerk zijn de vele inscripties op de tekeningen, bestaand uit een nagenoeg systematische notering van de topografische sites bovenaan het blad en het aanduiden van (vermoedelijke) kleurindicaties met letters en cijfers verspreid over de gehele tekening.



[CAT. XX.X]



[CAT. XX.X]

Deze kleuraanduidingen zijn uniek binnen het corpus 16de-eeuwse Romeinse *vedute*.<sup>4</sup>

Frits Lugt was een van de eersten die zich over deze tekeningen boog en ze op naam bracht van een ‘Anonieme meester rond 1550’.<sup>5</sup> Hij kon zich terecht niet vinden in oude toeschrijvingen aan Hieronymus Cock (1518–1570)<sup>6</sup> en Hendrick III van Cleve (c. 1525–c. 1590)<sup>7</sup>, van wie de ‘Romeinse’ tekeningen stilistisch van deze groep verschillen en het bovendien betwistbaar is of ze ‘naar het leven’ zijn gemaakt. Lugts piste werd door bijna iedereen gevolgd die tekeningen aan de groep toevoegde.<sup>8</sup>

Bert Meijer schreef deze groep tekeningen toe aan de kunstenaar Pieter Vlerick, een gewaagde toeschrijving, aangezien er geen ander werk van hem bekend is.<sup>9</sup> De datering van de bladen, die gebaseerd is op de bouwgeschiedenis van de voorgestelde architectuur, komt wel overeen met Vlericks verblijf in Rome in de jaren 1560, zoals dat uitgebreid door Van Mander wordt verhaald.<sup>10</sup> Deze laatste beschrijft bovendien zijn ‘veel fraey gesichten van der Stadt op den Tyber ook het Casteel S. Agnolo en

*veel Ruwijnen (...): dese waren uytnemende metter Pen gbehandelt, en met sulcken aerdt en cloeckheydt dat het niet te verbeteren was, het was schier op de manier van de Pen-handelingh van Hendrick van Cleef*’. Opmerkelijk genoeg is juist de naam van Hendrick van Cleve in het verleden meermaals met tekeningen uit de hier besproken groep verbonden, wellicht omwille van het kleurgebruik in enkele bladen en de karakteristieke, meticuleus aangebrachte korte penhaaltjes waarmee ze zijn opgebouwd. Van Mander schrijft verder dat hij deze tekeningen heeft gezien in Vlericks atelier, waar hij ze uitstalde. Op basis van het detail in de weergave van de monumenten en de kleuraanduidingen is het in elk geval duidelijk dat de groep tekeningen voor eigen gebruik was bedoeld, wellicht om de gebouwen te integreren in schilderijen en fresco’s zoals, nog volgens Van Mander, ‘de beelden en Historien’ in de landschappen van Muziano in Tivoli. Deze toeschrijving is daarom bijzonder interessant en kan volgens ons worden behouden tot het tegendeel is bewezen. [svo]

# MAERTEN DE VOS

Antwerp 1532–1603

## [x] Eight design drawings for an Ortelius map, c. 1586

Pen and brown ink, brown wash over black chalk, in each center of the composition a horizontal or vertical auxiliary line in black chalk, autograph framing lines in pen and brown ink, compass point in center of the sheets, ø c. 96 mm

### WATERMARK

None; horizontal chain lines in PK.OT.00724, -25, -26, -27, -28, -30 and vertical chain lines in PK.OT.00729 and -31

### PROVENANCE

Collection Frederik Muller; in 1904 purchased by Museum Plantin-Moretus at an auction in Amsterdam

### LITERATURE

Reinsch 1967, pp. 40–43; Zweite 1980, p. 320 en fig. 172; Laor 1986, p. 547, pp. 78–79; Bennet 1990, pp. 4–13; Van den Broecke/Günzburger 1998, pp. 319–329; Antwerp, Museum Plantin-Moretus, collection Printroom, inv. PK.OT.00724–30

In 1586 publiceert de bekende cartograaf Abraham Ortelius (1527–1588) voor het eerst de bijzonder versierde, historische kaart van het Bijbelse Kanaän. Vanaf 1590 wordt deze kaart, getiteld *Abrahamae Patriarchae Peregrination et Vita* (De pelgrimstocht en het leven van de patriarch van Abraham) opgenomen als standaard onderdeel in Ortelius' beroemde wereldatlas: *Theatrum Orbis Terrarum*.<sup>1</sup> Het is het vroegste voorbeeld van een rijkversierde kaart die naast geografische informatie ook een volledige geïllustreerde vertelling bevat.<sup>2</sup> In de randlijsting rondom de landkaart visualiseren tweeëntwintig kleine vignetten de belangrijkste scènes uit het leven van Abraham, de stamvader van het volk van Israël (Genesis 12–22). Het begint met Abrahams vertrek uit Ur, wordt gevolgd door zijn tochten naar het Heilige Land via Egypte en eindigt

met zijn overlijden in Harbon. De vignetten zijn ontworpen door Maerten de Vos (1532–1603). In het Prentenkabinet in Antwerpen worden acht van de tweeëntwintig ontwerp-tekeningen voor deze vignetten bewaard.<sup>3</sup>

Maerten de Vos was naast een gerenomeerd Antwerps schilder, die een belangrijke rol speelde in het decoreren van de door de beeldenstorm geteisterde kerken, bijzonder actief als ontwerper van prent- en boekillustraties.<sup>4</sup> Het overgrote deel van de minstens 500 bewaarde tekeningen van De Vos betreffen prent- en boekontwerpen.<sup>5</sup> Als een ontwerp-tekening zijn functie had volbracht, werd deze mogelijk bewaard door de uitgever. Dit verklaart mogelijk waarom de vignetteerks grotendeels gegroepeerd bewaard is gebleven.<sup>6</sup> Met elk een diameter van slechts 94 mm, behoren de ontwerp-tekeningen tot één van de kleinst



[FIG. XX.X]

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volut.

[CAT. XX.X]



Vertrek van Terah, Abraham, Lot en Sarai uit Ur  
[PK.OT.00729]



De farao geeft Sarai terug aan Abraham  
[PK.OT.00731]



Het offer van Melchizedek  
[PK.OT.00724]



Abraham kijkt uit over het brandende Sodom en Gomorra  
[PK.OT.00725]

# MAERTEN DE VOS

Antwerp 1532 – 1603

## [x] Ontwerp voor de Blijde Intrede van Ernest van Oostenrijk in Antwerpen in 1594, c. 1593–94

Pen and brown ink, brown wash, over black chalk, 340 x 196 mm, left and right authentic framing lines in black chalk; laid down  
Inscriptions: upper left: EADEM FORTVNA LABORQVE/ QVISQVIS ERIT; lower left: *de slynke sye booue* (doorge-streept); *Cadmus et hermione*  
Below centre, mark of the Print-room of Antwerp (Lugt 2045a)

PROVENANCE  
René della Faille de Waerloos, Amsterdam (F. Muller), 19 januari 1904, nr. 114 (als Frans Floris, 'Figures symboliques 22 ff), aangekocht door Max Rooses (voor fl. 86,- volgens aantekening in exemplaar veilingcatalogus RKD nr. 200801385) voor Museum Plantin-Moretus.

LITERATURE  
Rooses 1903, pp. 51–57 (as Frans Floris); Bosschère 1910, pp. 9–13; Doutrepoint 1937 (als Maerten de Vos); Delen 1938, vol. 1, p. 38, no. 88; Reinsch 1967, pp. 5, 172, no. 112; Zweite 1980, pp. 27–28, 198–199; Antwerp 1988, no. 5 Antwerp, Museum Plantin-Moretus, collection Printroom, inv. PKOT.00058

Uitgebeeld is een liefdespaar uit Ovidius' *Metamorphosen*. De draak is Cadmus, zoon van de Phoenicische koning Agenor en stichter van Thebe. De vrouw met het onderlijf van een slang is zijn echtgenote Hermione (ofwel Harmonia). Als kroon draagt zij het wapen van Antwerpen op haar hoofd. Nadat hun vijf kinderen door tragedies waren getroffen, verlieten Cadmus en Hermione oud en verdrietig hun woonplaats Thebe. Ovidius vertelt hoe zij vervolgens in slangen veranderden terwijl ze elkaar innig omhelsden.<sup>1</sup> Het motto 'Eadem fortuna laborque quisquis erit' boven de voorstelling betekent dat ieder mens in zijn leven zowel geluk als zorgen en beproevingen zal kennen. Dit geldt niet alleen voor Cadmus en Hermione, maar ook voor de stad Antwerpen die Hermione hier symboliseert. Het motto was hoogst actueel want Antwerpen had in de voorbije decennia, met de Beeldenstorm van 1566, de Spaanse furie van 1576 en de hernieuwde inname van de stad door de Spanjaarden in 1585, roerige tijden gekend.

De tekening maakt deel uit van een serie van ontwerptekeningen met personificaties, die Maerten de Vos tekende in opdracht van het Antwerpse stadsbestuur ter gelegenheid van de feestelijke intocht van aartshertog Ernest van Oostenrijk (1553–1595) in de stad op 14 juni 1594. Het overgrote deel, namelijk tekeningen, bevindt zich in Museum Plantin-Moretus. Twee overige bladen zijn in het Rijksmuseum in Amsterdam.<sup>2</sup>

In 1594 was de aartshertog door de Spaanse vorst Filips II als landvoogd van de Zuidelijke Nederlanden aangesteld. Zijn Blijde Intrede in Antwerpen werd georganiseerd en gefinancierd door de stedelijke overheid, die de nieuwe landvoogd met pracht en praal wilde ontvangen.<sup>3</sup> Het organisatorisch comité bestond uit de Antwerpse burgemeesters Blasius de Bejar en Karel van Mechelen (ofwel Malineus), stadssecretaris Jan Boghe (ofwel Johannes Bochius) en de thesauriers van de openbare schatkist. Op de route van de intocht werd een groot aan-

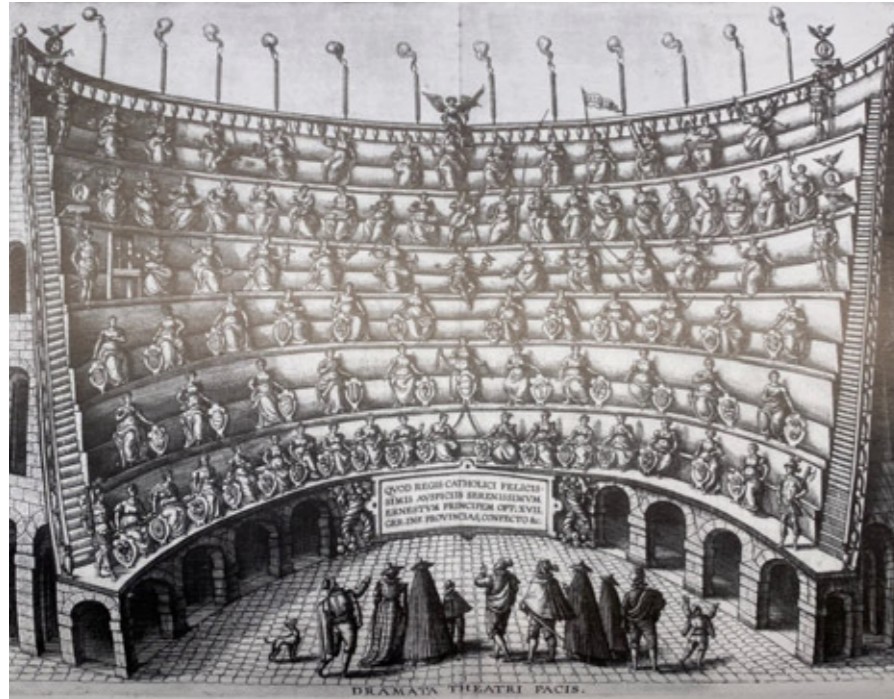


[FIG. XX.X]  
Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, tincidunt ut laoreet dolore magna aliquam erat volut.

tal toneelpodia en triomfbogen opgesteld. Het iconografisch programma van deze gelegheidsconstructies werd bedacht door Jan Boghe. Voor de artistieke vertaling van zijn ideeën werden de kunstenaars Maerten de Vos en Ambrosius Francken gevraagd, die voor hun werkzaamheden samen een financiële vergoeding van 78 gulden ontvingen. Hoe hun taakverdeling precies was, is onbekend.<sup>4</sup> De bewaard gebleven ontwerptekeningen kunnen in ieder geval allemaal op basis van stijl en figuurtypen



[CAT. XX.X]



[FIG. XX.X]  
Lorem ipsum dolor sit amet,  
consectetur adipiscing elit,  
tincidunt ut laoreet dolore  
magna aliquam erat volut.

aan Maerten de Vos worden toegeschreven.<sup>5</sup> De eenvoudigere schilderwerken, zoals de decoratieve friezen, marmerimitaties en tekstborden, werden openbaar aanbesteed. Deze schilderopdrachten gingen naar kunstenaars die hiervoor de gunstigste prijs boden. Voor prestigieuzere schilderwerken, bestemd voor de stedelijke constructies, koos de stad zelf haar schilders. Behalve gelegenhedenconstructies van de stedelijke overheid, werden er bij deze feestelijke intocht erepoorten opgesteld door de buitenlandse handelsnaties die in Antwerpen actief waren, zoals de Spanjaarden, Portugezen en Milanezen.<sup>6</sup> Gezien de vele podia, triomfbogen en stellingen die in de stad werden opgesteld, is het zeer waarschijnlijk dat De Vos aanzienlijk meer ontwerp-tekeningen leverde dan we nu nog kennen.

Maerten de Vos zal de ontwerptekeningen in of kort voor 1594 hebben uitgevoerd. Behalve *Cadmus and Hermione* gaat het voornamelijk om voorstellingen van vrouwelijke personificaties en klassieke goden die abstracte begrippen verbeelden: de vier werlddelen, de vier tijdperken van de wereld, de zeven vrije kunsten, religieuze deugden, en een groot aantal politieke en bestuurlijke deugden. Veel tekeningen zijn voorzien van opschriften die aangeven welke personificatie is uitgebeeld – in het Latijn in kapitalen en in het Nederlands in een kleine letter. Daarnaast is er een groep tekeningen wier betekenis niet door een titel, maar door een Latijnse spreuk wordt verklaard, zoals in het geval van *Cadmus and Hermione*.<sup>7</sup> Sommige bladen zijn aan de randen afgesneden – de personificaties zijn dan aan een of meerdere zijden krap omkaderd. Ook is het mogelijk dat de personificaties oorspronkelijk in twee- of drietalen op grotere bladen waren uitgebeeld, die later zijn versneden tot individuele figuren. Soms zijn er aan de randen namelijk nog fragmenten van afgesneden motieven zichtbaar.<sup>8</sup> De tekeningen zijn typisch werk materiaal en zijn nog geen vastliggende ontwerpen. Zo is in *Cadmus en Hermione* nog een onderliggende krijttekening zichtbaar die niet helemaal is nagevolgd. Op *Iustitia civilis* is de hand van de personificatie gecorrigeerd met een opgeplakt stukje papier, en daarnaast nog eens opnieuw uitgewerkt [FIG. XX].

Hoe de gelegenhedenconstructies voor de Blijde Intrede eruit zagen, is vastgelegd in een publicatie die een jaar later (1595) werd uitgegeven door Johannes Bochius, voorzien van 35 illustraties in ets- en gravuretechniek van Peeter van der Borcht (c. 1535–1608).<sup>9</sup> Een vergelijking tussen De Vos' ontwerptekeningen en de prenten van Peeter van der Borcht maakt



[CAT. XX.X]