

VAN BRUEGEL TOT RUBENS

MEESTERTEKENINGEN UIT DE VERZAMELING
VAN DE KONINKLIJKE MUSEA
VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË



Onder de leiding van Stefaan Hautekeete

VAN BRUEGEL TOT RUBENS

MEESTERTEKENINGEN UIT DE VERZAMELING
VAN DE KONINKLIJKE MUSEA
VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË

Stijn Alsteens
Yvonne Bleyerveld
Elise Boutsen
Véronique Bücken
Hans Buijs
Virginie D'haene
Stefaan Hautekeete
Marjolein Leesberg
Marleen Ram
Willemijn Stammis
Ruben Suykerbuyk
Saskia van Altena
Joost Vander Auwera
Daan van Heesch
Gaylen Vankan
Sarah Van Ooteghem

INHOUD

6 Woord vooraf – *Stefaan Hautekeete*

8 Catalogus

8	Errera Meester – cat. nr. 1
18	Cornelis Massys – cat. nr. 2
21	Toegeschreven aan Matthijs Cock – cat. nr. 3
24	Anonieme kunstenaar uit de omgeving van Bernard van Orley en uit de omgeving van Pieter Coecke van Aelst – cat. nr. 4
27	Jan Swart van Groningen – cat. nr. 5
30	Anonieme meester, Leiden ca. 1540 – cat. nrs. 6-9
35	Lambert Lombard – cat. nr. 10
39	Frans Floris – cat. nrs. 11, 12
47	Pieter Bruegel de Oude – cat. nr. 13
51	Anonieme meester, Antwerpen ca. 1530-1560 – cat. nr. 14
54	Lambert van Noort – cat. nr. 15
57	Anonieme meester, Zuid-Nederlands, ca. 1570 – cat. nrs. 16-18
61	Gerard van Groeningen – cat. nrs. 19-24
69	Anthonie Blocklandt van Montfoort – cat. nr. 25
73	Joos van Winghe – cat. nrs. 26, 27
80	Hans Speckaert – cat. nr. 28
83	Hans Bol – cat. nr. 29
87	Peeter Baltens alias Custodis van Antwerpen – cat. nr. 30
91	Lodewijk Toeput, genaamd Pozzoserrato – cat. nr. 31
95	Hans Bol – cat. nr. 32
100	Maerten de Vos – cat. nrs. 33, 34
105	Jan van der Straet, genaamd Giovanni Stradano of Johannes Stradanus – cat. nr. 35
108	Crispijn van den Broeck – cat. nr. 36
111	Jan van der Straet, genaamd Giovanni Stradano of Johannes Stradanus – cat. nr. 37
114	Maerten de Vos – cat. nr. 38
117	Toegeschreven aan Ambrosius I Francken – cat. nr. 39
120	Otto van Veen – cat. nr. 40
123	Hendrik de Clerck – cat. nr. 41
126	Bartholomeus Spranger ? – cat. nr. 42
130	Omgeving van Antonie Blocklandt van Montfoort – cat. nr. 43
133	Karel van Mander – cat. nr. 44
136	Abraham Bloemaert of een ateliermedewerker – cat. nr. 45
141	Jan Harmensz. Muller – cat. nrs. 46, 47
148	Toegeschreven aan Gerrit Pietersz. Sweelinck – cat. nr. 48

152	Jacob Matham – cat. nr. 49
155	Peeter Baltens alias Custodis van Antwerpen – cat. nr. 50
159	Gillis van Coninxloo – cat. nr. 51
162	Paul Bril – cat. nr. 52
165	Jan Brueghel de Oude – cat. nrs. 53, 54, 55
175	Pieter Stevens – cat. nr. 56
178	Jan Wildens – cat. nr. 57
183	Sebastiaen Vrancx – cat. nrs. 58-61
187	Maerten de Cock – cat. nr. 62
190	Lodewijk de Vadder – cat. nr. 63
194	Jan Harmensz. Muller – cat. nr. 64
197	Aegidius II Sadeler – cat. nr. 65
200	David Vinckboons – cat. nr. 66-67
205	Pieter I de Jode – cat. nrs. 68, 69-70
212	Anoniem naar Jacopo Tintoretto geretoucheerd door Peter Paul Rubens – cat. nr. 71
215	Maerten de Vos geretoucheerd door Erasmus II Quellinus – cat. nr. 72
218	Jacques Jordaens – cat. nr. 73
222	Artus Wolffort – cat. nrs. 74-75
225	Cornelis de Vos – cat. nr. 76
228	Peter Paul Rubens – cat. nr. 77
236	Peter van Lint – cat. nrs. 78-79
240	Abraham van Diepenbeeck – cat. nrs. 80, 81
247	David Teniers de Jonge – cat. nrs. 82, 83
253	Gillis Neyts – cat. nrs. 84-85
256	Toegeschreven aan Bonaventura I Peeters – cat. nr. 86
260	Frans Snijders – cat. nr. 87
262	Jacques Jordaens – cat. nr. 88
265	Gaspar de Crayer – cat. nr. 89
268	Atelier van Jan Boeckhorst – cat. nr. 90
272	Ignatius van der Stock – cat. nr. 91
275	Toegeschreven aan Lucas Achtschellinck – cat. nr. 92
278	Jan Erasmus Quellinus – cat. nr. 93

283 Watermerken

290 Bibliografie



(Afb. 14) Joachim Patinir, *Landschap met de rust op de vlucht naar Egypte* (detail).

interpreteren zoals bijvoorbeeld de huisjes achteraan in Patinirs *Landschap met de rust op de vlucht naar Egypte* (door Koch gedateerd 1515-1519, door Vergara in 1515 of er dicht tegen)²⁵ (afb. 13 en 14). Het schetsje bovenaan op p. 115 (afb. 15) is vermoedelijk gebruikt als model, want de tekening is veel preciezer en ruimtelijk overtuigender wat betreft de constructie van de gebouwen. De stijl en de artistieke kwaliteit staat bijna op hetzelfde niveau als de tekening op p. 116, ondanks de lagere graad van afwerking. Analyse van het schilderij heeft uitgewezen dat de 'rustieke structuren op het middenplan enkele ongewone en raadselachtige kenmerken vertonen. De schaal van deze gebouwen is, gezien hun plaats in de compositie, groter dan in andere schilderijen van Patinir. De gebouwen hebben ook een ongebruikelijke oranjebruine tint, die verschilt van het grijsbruin dat we vaker aantreffen in de schilderijen van Patinir. Het lijkt waarschijnlijk dat, om onbekende redenen, verschillende kunstenaars hebben meegewerkt aan dit schilderij.²⁶ En maakten zij voor dit motief gebruik van de Errera-tekening als voorbeeld? Aangereikt door Patinir of door een gezelschap die werkzaam was geweest in het atelier van de Meester van Hoogstraten en nu bij Patinir werkte? Het was in die tijd voor een gezelschap de gewoonte vooraleer zijn eigen werkplaats te openen, meer ervaring op te doen en zijn vakmanschap te vergroten door van werkplaats naar werkplaats te trekken. Ook brachten deze gezellen kennis mee naar de ateliers waar zij een tijdlang werkten, kennis die ze hadden opgedaan bij hun eigen leermeesters of bij schilders bij wie ze eerder gewerkt hadden. Het Errera-tekeningenboek zou dan een vroeg voorbeeld kunnen zijn van een dergelijk persoonlijk schetsboek waarin een gezelschap deels ongedwongen tekeningen maakte van allerlei aard zoals het hem uitkwam: om zijn hand te oefenen, om motieven bij te houden voor toekomstig werk enz. Het ging hierbij zowel om letterlijke, getrouwe kopieën naar werken van de meester-schilder bij wie hij verbleef als afbeeldingen van werkelijke geziene plaatsen,²⁷ (afb. 2, 24 en 25) als tekeningen die startten als een kopie maar waar tijdens het proces van aftekenen geleidelijk een creatieve



(Afb. 15) Errera-tekeningenboek, p. 115 (detail).

impuls de tekenaar dreef tot composities met een soms wat compositiekarakter (afb. 1).

Na een periode bij de Meester van Hoogstraten kwam de Errera-tekenaar misschien als gezelschap in het atelier van Patinir en/of vervolgens bij Jan de Beer (ca. 1475-1527/28). In twee versies van *Christus aan het kruis* van De Beer te München (Alte Pinakothek, afb. 21) en te Keulen (Kolumba museum, afb. 17) duikt immers een motief op dat ook voorkomt op p. 130 (afb. 16). Tot nog toe is aangenomen dat dit motief door De Beer zelf geleidelijk werd ontwikkeld.²⁸ Ewing voert aan: 'Eén detail in het in Keulen bewaarde stadsgezicht is alleszins een inventie van De Beer zelf, namelijk het brede, samengestelde bouwwerk halverwege de stadsmuur, rechts van de poort. Het bestaat voor een deel uit een ronde toren die uit de muur oprijst, bekroond wordt door een uitstekende tinne en zelf nog een kleinere, vierkante opzet heeft. Links tegen de toren aan en hem gedeeltelijk overlappend rijst een bouwwerk met vlakke zijden nog hoger de lucht in. Het eindigt in een verticaal iets dat op een vinger lijkt en misschien een schouw is. De toren vertoont ongeveer halverwege een blinde boog met twee vensters (...) Het stadsgezicht op De Beers *Christus aan het kruis* in Keulen (afb. 17) is waarschijnlijk gebaseerd op een tekening die in zijn atelier gemaakt was naar een motief dat de meester jarenlang geduldig had ontwikkeld. Misschien werd het gecombineerd met elementen van andere stadsgezichten die in Antwerpen het licht zagen. Omdat op het schilderij geen ondertekening voorkomt, mogen we veronderstellen dat het stadsgezicht geschilderd werd door een gespecialiseerde kunstenaar die zich baseerde op de modeltekening van De Beer.' De vraag rijst nu of in het schilderij gebruik kan zijn gemaakt van de tekening op p. 130 (afb. 16) want Ewings bewering dat de modeltekening 'in De Beers atelier gemaakt was naar een motief dat de meester jarenlang geduldig had ontwikkeld' klinkt wel plausibel, maar er bestaan geen materiële sporen van, noch op papier noch op doek! Terwijl in het Errera-boek 24 bladen²⁹ zijn gevuld met schetsen van stadsomwallingen met poortgebouwen (afb. 18 en 19) waaronder een



(Afb. 16) Errera-tekeningenboek, p. 130.

(Afb. 17) Jan de Beer, *Christus aan het kruis*, olieverf op paneel, 96 × 64 cm, Kolumba Museum, Keulen, inv. nr. M.18.

(Afb. 18 en 19) Errera-tekeningenboek, p. 57 (detail) en p. 148 (detail).



10. Lambert Lombard
Twee staande mannen in antieke kledij



10. Lambert Lombard
Twee staande mannen in antieke kledij (foto met doorvallend licht)



14. Anonieme meester
De verzoeking van de heilige Antonius

maniëristen', een groep van schilders die in Antwerpen actief was in de eerste decennia van de 16de eeuw. Gelet op het 'archaische' karakter van de vele Bosch-imitaties, kan het echter niet worden uitgesloten dat deze tekening wat later in de 16de eeuw werd vervaardigd. De overeenkomstige motieven in andere Antwerpse werken, zoals hierboven werd aangetoond, doen in ieder geval vermoeden dat het blad in Antwerpen of de nabije omgeving van de Scheldestad tot stand kwam. — DVH

¹ Deze nevenschikking herinnert vagelijk aan een *Verzoeking van de heilige Antonius* van een Bosch-navolger in Madrid, Museo Nacional del Prado. Daarin contrasteert het klooster op gelijkaardige wijze met een bordeel in de vorm van een vrouwenbuste. Zie Pilar Silva Maroto in Madrid 2016, pp.258-59, cat. nr.27.

² Dit blad is niet opgenomen in Unverfehrt 1980 en De Vrij 2012, twee overzichtswerken van de Bosch-navolging in de 16de eeuw.
³ Over de windmolen als symbool van de dwaasheid, zie Bax 1948, pp.110-11 en Gibson 1975-76, p.9.
⁴ Dit paneel wordt in Vandenbroeck 2018, p.16, afb.1 aan de Mechelse Verbeeck-groep toegeschreven.
⁵ Van Heesch 2019, p.298, afb.14.
⁶ *Idem*, p.301, afb.19.
⁷ *Idem*, p.295, afb.8.
⁸ Deze wassingen zijn nu donker en dekkend omdat ze zijn versterkt met een lichtgrijze lavis, die waarschijnlijk de oorspronkelijk, lichtere kleur van de wassing, heeft verdonkerd. Misschien is er sprake van een te snelle droging die een soort visueel 'craquelé' kan hebben veroorzaakt. Deze verandering kan ook te wijten zijn aan de samenstelling van de pigmenten die destijds werden gebruikt en die slecht of onstabiel verouderen. Met dank aan restauratrices Electre Totolidis en Femke Segers.
⁹ Amsterdam 1934, p.72, cat. nr.397: 'doet denken aan Cornelis Massys'.



(Afb.1) Anonieme meester, Antwerpen, *De verzoeking van de heilige Antonius*, ca. 1530-50, olieverf op doek (van paneel op doek overgebracht), 33,2 × 43 cm, veiling Wenen, Dorotheum, 24 maart 1999, nr. 89.

(Afb.2) Anonieme meester, Antwerpen, *De verzoeking van de heilige Antonius* (fragment), ca. 1530-50, pen in zwart, grijs gewassen, ca. 190 × 260 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlijn, inv. nr.79 C 2, fol. 11Or.



28. Hans Speckaert
De annunciatie

Hans Speckaert

Brussel, ca. 1540 – Rome, ca. 1577

28. De annunciatie

Pen in bruin, in diverse tinten bruin en geelachtig bruin gewassen, sporadisch hoogsels in witte dekverf, 274 × 315 mm. Doorgegriffeld. Veel vochtschade, scheuren.

Watermerk: geen. Verticale kettinglijnen, 32 à 33 mm. — *Herkomst:* behoort tot de tekeningenreeks *Het leven van Maria* vermeld in de inventaris opgemaakt na het overlijden van Cornelis Cort (1533?-1578) in Rome in 1578;¹ Anthonie Santvoort (ca. 1552-1600), Rome; mogelijk veiling Samuel van Huls, Den Haag, Jean Swart, 14 mei 1736, Portefeuille LL, nr. 2326; mogelijk architect Schmidt, Wenen;² gekocht van de kunsthandel Dr. Robert Keil, Wenen, 1989, inv. nr. 10.991. — *Bibliografie:* De Wilde 1989-91, pp. 259-63, afb. 1; Foucart in Brussel/Rome 1995, p. 335, sub cat. nr. 189; Široká 1995, II, pp. 359-61, nr. A9; Široká 1997, pp. 134-35, afb. 2; Kloek 1997, p. 159, noot 25; Ramaix 1997, p. 136, sub nr. 084; Alsteens in New York 2012A, p. 142, sub cat. nr. 64, noot 6; Bleyerveld 2019, p. 224.

De Vlaamse schilder en tekenaar Hans Speckaert is een van de vele kunstenaars uit het Noorden die in de 16de eeuw naar Italië reisden voor studiedoeleinden of om er een bestaan op te bouwen.³ Volgens de kunstenaarsbiograaf Karel van Mander (1548-1606), die hem zeer waarschijnlijk persoonlijk kende, was Speckaert de zoon van een borduurwerker uit Brussel en werkte hij in de jaren 1570 als schilder in Rome. Van Mander noemt hem *een uytnemende fraey jongh Schilder [...] die aerdigh schilderde en teeckende*.⁴ Speckaert was bevriend met andere Nederlandse kunstenaars die in de eeuwige stad woonden en werkten, onder wie de schilder Anthonie Santvoort (ca. 1552-1600) en de graveur Cornelis Cort (1533?-1578). Van laatstgenoemde schilderde hij een portret dat zich tegenwoordig in Wenen bevindt.⁵ Het heeft Hans Speckaert bepaald niet meegezeten. Een document van 3 april 1575 bericht dat de kunstenaar op dat moment verlamd is.⁶ Kennelijk bleef hij daarna fysieke problemen ondervinden, want Van Mander schrijft dat Speckaert op weg naar de Nederlanden, vanwege zijn slechte gezondheid vanuit Florence terugkeerde naar Rome.⁷ Daar overleed hij omstreeks 1577.

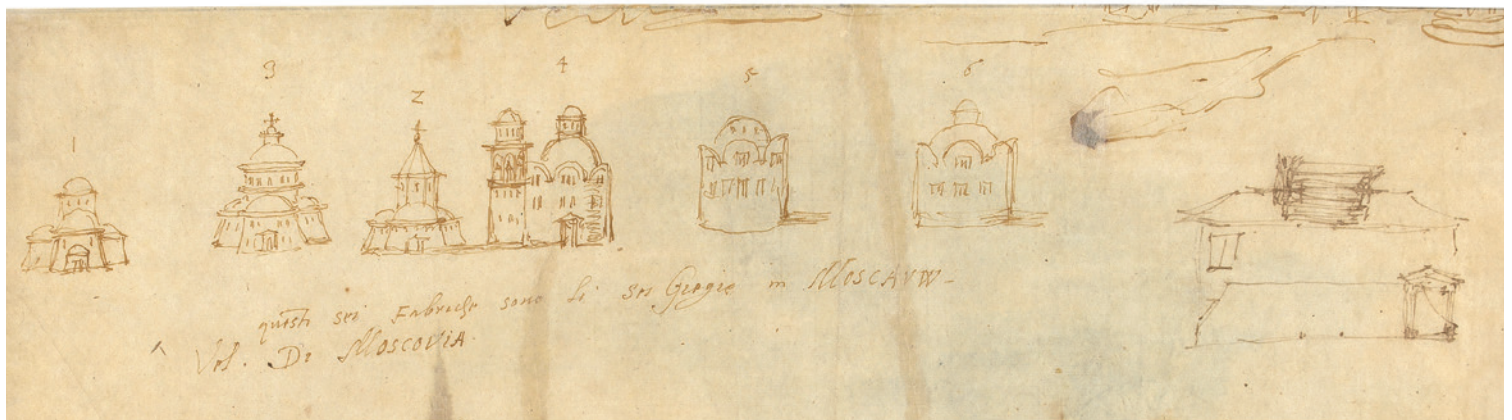
Na zijn vroege dood erfde Cornelis Cort tekeningen van Speckaert.⁸ Toen de graveur een jaar later overleed, kwamen ze in het bezit van Anthonie Santvoort⁹ die zijn huis openstelde voor kunstenaars uit het Noorden die Rome bezochten. Omdat zij daar Speckaerts tekeningen konden bestuderen, heeft de kunstenaar ook na zijn overlijden invloed op latere generaties kunstenaars kunnen uitoefenen.¹⁰

Van Speckaert zijn slechts vier schilderijen en ruim veertig tekeningen bekend.¹¹ Vastomlijnd is zijn getekende oeuvre echter niet

en het toeschrijven van tekeningen wordt bemoeilijkt doordat zijn werk veel is gekopieerd en nagevolgd.¹² Het kernoeuvre wordt gevormd door zijn ontwerptekeningen voor prenten, die door diverse graveurs in de koperplaat werden gesneden, ook na zijn overlijden. Tot deze belangrijke groep behoort *De annunciatie* in Brussel. Het blad is een ontwerptekening voor de zesdelige prentenserie *Het leven van Maria*, gegraveerd door Aegidius II Sadeler (ca. 1570-1629) naar ontwerpen van Speckaert (afb. 1).¹³ Van de oorspronkelijk zes tekeningen met scènes uit het leven van Maria zijn er behalve *De annunciatie* nog drie bewaard gebleven. Dit zijn *De visitatie* in Bayonne, *De besnijdenis van Christus* in Londen en *De tenhemelopneming van Maria* in New York.¹⁴ Interessant is dat deze tekeningenreeks wordt vermeld in de inventaris van Cornelis Cort, die na

(Afb. 1) Aegidius II Sadeler naar Hans Speckaert, uitgegeven door Harmen Adolfsz., *De annunciatie*, gravure, 341 × 284 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. RP-P-H-H-1218.





31. Lodewijk Toeput, genaamd Pozzoserrato
Gezicht op Wenen
keerzijde: zes kerken in Moskou

aan dat Toeput door dat contact werd aangemoedigd om topografisch correcte stadsgezichten te scheppen mogelijks in connectie met dit project.³ Maar Toeputs *Gezicht op Verona* (afb. 1) is 1574 gedateerd, wat de mogelijkheid opent dat hij reeds eerder met Hoefnagels reistekeningen van Europese steden kennismaaakte.⁴

Toeputs interesse voor het weergeven van steden kan in het Antwerpen van de jaren 1560-70 ook zijn gewekt door Hendrick Gijsmans (ca. 1540/60-ca. 1611/12), afkomstig uit Mechelen en auteur van een schetsboek met gezichten op Franse, Zuid-Nederlandse en Italiaanse plaatsen, gerealiseerd voor 1570.⁵ Toeputs tekeningen vertonen immers een aantal specifieke stijlkenmerken die in de lijn liggen van de Vlaamse traditie zoals onder andere belichaamd door Pieter Bruegel de Oude (ca. 1526/30-1569) en Hans Bol (1534-1593), bij wie Gijsmans vermoedelijk een tijdlang werkzaam was: gebouwen waarvan de contouren soms als het ware uiteen rafelen tot individuele puntjes, schaduwpartijen die worden opgeroepen door evenwijdige horizontale lijntjes en boomkruinen die bestaan uit fijne stippels in hoefijzervorm boven een verticale streep als boomstam. Typerend voor de overeenkomst in pentekening is de verwarring die bestaat over het auteurschap van een aantal tekeningen zoals het *Gezicht op Lyon*⁶ en het *Gezicht op Fondi*,⁷ die in het verleden afwisselend aan Toeput en Gijsmans werden toegeschreven.

Een tekening waarover geen verwarring heerst, *Gezicht op Treviso* (afb. 2), is door Toeput gedateerd 1582. De stijl van deze tekening is eerder vluchtig en verraadt een observatie naar het leven: de stad ligt in de verte als een profiel aan de einder en enkel de belangrijkste openbare gebouwen en kerken zijn aangeduid. Het fungeerde als een van de modellen⁸ waarop Joris Hoefnagel zich baseerde om een ontwerp te vervaardigen voor de prent van Treviso die verscheen in het vijfde deel (1598) van de *Civitates* zoals Hoefnagel onderaan de prent liet vermelden: 'Ex archetypo Lodovici Toeput, delineavit et communicavit Goeradius Houfnaglius'.⁹ Hoefnagels herwerking van Toeputs prototype toont de stad vanuit een hoger standpunt op een meer overzichtelijke wijze, in een conventioneel schema.

Onder invloed van dergelijke gezichten of misschien op expliciete vraag van Hoefnagel, werkte Toeput zelf ook meer nauwgezette afbeeldingen uit, zoals het *Gezicht op Feltre*,¹⁰ vermoedelijk bedoeld om in prent te verschijnen in de *Civitates*. Maar omgekeerd maakte hij in diezelfde zorgvuldige en beheerste stijl ook een aantal kopieën naar steden afgebeeld in deze atlas waaronder het *Gezicht op Mainz* (afb. 3) en het *Gezicht op Loreto*¹¹ en in dit rijtje past het Brusselse *Gezicht op Wenen*. In een aantal van die stadsporettren laat het struikgewas op de voorgrond, wat slordig opgeroepen met

(Afb. 2) Lodewijk Toeput, genaamd Pozzoserrato, *Gezicht op Treviso*, 1582, pen in bruin, bruin en licht blauw gewassen, 281 × 433 mm, Fondation Custodia. Collection Frits Lugt, Parijs, inv. nr. 1973-T.10.





43. Omgeving van Anthonie Blocklandt van Montfoort
Perseus en Andromeda

Omgeving van Anthonie Blocklandt van Montfoort

Montfoort 1533/34 – Utrecht 1583

43. Perseus en Andromeda

Pen in bruin en grijs, bruin en blauw gewassen, over een aanzet in zwart krijt, 218 × 180 mm. Deels dubbele kaderlijn met pen in donker- en lichtbruin. Deels doorgegriffeld.

Op de keerzijde, midden bovenaan, met pen in bruin, in een 17de-eeuwse hand: A. Blocklandt; midden, met potlood, in een 17de-eeuwse hand: Blocklandt; links onderaan, met potlood, in een 19de-eeuwse hand: A. van Montfoort gen. v. Blokland geb. 1532; linkerbenedenhoek, met potlood, in een 19de-eeuwse hand: N 424 Vis Blokh; midden onderaan, merk van de KMSKB (L. 1834).

Watermerk: geen. Verticale kettinglijnen: 27 mm. — *Herkomst:* Dirk Vis Blokhuyzen (1799-1869), veiling Rotterdam, D.A. Lamme en A.C. van Wijngaarden, 23 oktober 1871 en volgende dagen, nr. 424, 3 fl., aan Joseph de Grez; Jean de Grez (1837-1910), Brussel; geschonken door diens weduwe Jacqueline Gertrude Marie Mahie (1843-1917), 1913, inv. nr. 4060/327. — *Bibliografie (steeds als A. Blocklandt, tenzij vermeld):* Nève 1913, nr. 327; Vuyk 1942, p. 138, afb. 3; Sumowski 1956, pp. 111-12, afb. 8; Jost 1960, p. 155, nr. II, 8; Jost 1967, p. 119, noot 11; Reznicek 1961, p. 144, noot 19 (als 'toeschrijving aan Blocklandt is twijfelachtig'); Wegner 1973, p. 48, sub nr. 250; Vries et al. 1978, p. 69, afb. 34; Sluijter 1991, p. 3, afb. 8; Ekkart in Saur, II (1995), p. 542; Grohé 1996, p. 175, afb. 43.

Verbeeld is een passage uit Ovidius' *Metamorfosen* (IV: 665-667). Andromeda, de dochter van de Ethiopische koning, is als offer vastgeketend aan een rots. Perseus schiet haar te hulp en valt het zeemonster aan dat haar wil verslinden. Omdat dit thema zich goed leende voor het uitbeelden van het vrouwelijke naakt, is het aan het einde van de 16de en het begin van de 17de eeuw veelvuldig in prent gebracht door Nederlandse maniëristen.¹ Hendrick Goltzius (1558-1617) wijdde er vier verschillende composities aan.² De Brusselse tekening wordt al sinds de 17de eeuw aan Anthonie Blocklandt toegeschreven.³ Samen met de Amsterdamse schilder Dirck Barendsz. (1534-1592) speelde hij een grote rol bij de ontwikkeling van het maniërisme in de Noordelijke Nederlanden. Helaas is er niet veel van zijn werk bewaard gebleven. Een groot deel van zijn altaarstukken sneuvelde allicht tijdens de beeldenstorm, zoals Karel van Mander (1548-1606) schreef in zijn *Schilder-Boeck*.⁴ Ook Blocklandts tekeningen, die vaak enkel op stilistische gronden aan hem worden toegeschreven, zijn schaars.⁵ Door hun diverse karakter mag aangenomen worden dat Blocklandt veelvuldig heeft getekend en dat hij zijn stijl gedurende zijn leven bleef ontwikkelen.

Blocklandts getekende oeuvre valt grofweg uiteen in twee groepen. Enerzijds zijn er de tekeningen met fijne contourlijnen en regelmatige arceringen die hij zowel met de pen als met de punt

van het penseel uitvoerde, zoals *Strijd tussen goden en giganten* (cat. nr. 25) en *Erichthonius en de dochters van Cecrops* in Londen.⁶ Vaak maakte de kunstenaar eerst een schets in zwart krijt, waarover hij met pen de voorstelling verder uitwerkte. Hierdoor was hij in staat de penlijnen zonder aarzeling, met vaste hand op papier te zetten. Anderzijds zijn er de schetsmatige tekeningen, waaronder het gesigneerde *Oordeel van Salomon* in het Rijksmuseum in Amsterdam.⁷ De schaduwpartijen in deze tekeningen bestaan niet uit fijne arceringen, maar uit wassing. Volgens Jost is de Brusselse tekening verwant aan het blad in Amsterdam.⁸ De wassing en de losse tekenstijl, van met name Perseus en het monster, kunnen vergeleken worden met de Amsterdamse tekening.

Er zijn echter ook elementen aan te wijzen die de traditionele toeschrijving van de tekening aan Blocklandt op losse schroeven zetten.⁹ Zo past de figuur van Andromeda minder goed in het getekende oeuvre van Blocklandt. Doorgaans kenmerken zijn figuren zich door smalle, afhangende schouders, korte bovenlichamen en langgerekte onderlichamen met lange benen. Er is weinig variatie in de gezichten, die hij vaak van de zijkant weergaf. Ze hebben lange, puntige neuzen, die plat tegen het gelaat aan liggen, en zowel de mannen als de vrouwen dragen hun haar in kleine krulletjes. Deze kenmerken ontbreken grotendeels in de Brusselse tekening. Andromeda heeft juist een veel compacter en gespierder lichaam, vergeleken met bijvoorbeeld Blocklandts naaktstudie in de Fondation Custodia in Parijs.¹⁰ Het figuurtype in de Brusselse tekening staat daarmee dicht bij het maniëristische schoonheidsideaal dat onder invloed van Bartholomeus Spranger (1546-1611) rond 1580 zijn intrede deed in de Nederlanden.¹¹

Daarnaast vertoont de tekening een aantal zwakheden, zoals het onhandige verkort perspectief van Andromeda's opgeheven arm en rechtervoet. Ook het haar rondom haar hoofd is onduidelijk weergegeven. Het lijkt erop dat de figuur van Andromeda is gekopieerd naar een andere bron, en dat de tekenaar bepaalde aspecten niet goed heeft overgenomen. Zo gaf hij alleen de boeien om Andromeda's armen weer en tekende hij niet de ketenen waarmee ze vast hoort te zitten aan de rots. Opmerkelijk genoeg zijn alleen de lijnen van de figuur van Andromeda en de rotspartij doorgetrokken. Doorgaans werd dit gedaan om de voorstelling over te brengen op een ander medium. Het is ook mogelijk dat de kunstenaar de figuur van Andromeda kopieerde van een andere prent of tekening door de lijnen van het origineel door te drukken op het papier, waarna hij de voorstelling verder met pen en penseel uitwerkte.



44. Karel van Mander
Christus en zijn apostelen
keerzijde: schetsen van een zittende man en van een ruiter



45. Abraham Bloemaert of een ateliermedewerker
Studie van een mannelijk naakt

(Afb. 3) Abraham Bloemaert of een ateliermedewerker, *Studie van een mannelijk naakt*, pen in bruin, bruin gewassen, wit gehoogd, 280 × 230 mm, veiling Parijs, Artcurial, 13 februari 2018, nr. 211.

(Afb. 4) Michelangelo, *Figuurstudies voor de kruisiging van Haman*, rood krijt, 404 × 206 mm, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Londen, inv. nr. 1895,0915.497.

(Afb. 5) Michelangelo, *Figuurstudies voor de kruisiging van Haman*, rood krijt, 252 × 205 mm, Teylers Museum, Haarlem, inv. nr. A 016 recto.



- ¹ Voor de historiek van de toeschrijvingen, zie Bolten 2007, cat. nrs. 886a-c. De versie in Wenen werd door Benesch (1928, p. 36, nr. 368) gepubliceerd als 'Cornelis Cornelisz. van Haarlem'. Voor de versie in Dresden, zie ook Dresden 2011-12, p. 389, afb. op p. 81 als 'Abraham Bloemaert groep'.
- ² Voor de ontwikkeling van de maniëristische stijl in de Noordelijke Nederlanden, zie onder meer Kloek 1993, pp. 15-24.
- ³ Bolten 2007, p. 297, noot 9; prenten door Cornelis Bos (ca. 1506/10-1555), ca. 1550: Hollstein, III (1950), p. 121, nr. 27; Melchior Lorck (1526/27-na 1583), 1550: Hollstein German, XXII (1978), p. 186, nr. 11; Daniel Hopfer (ca. 1470-1536), als Sint-Sebastiaan, ca. 1515-36: Metzger 2009, pp. 375-76, cat. nr. 54.
- ⁴ Vasari 1550, III, fol. 971: 'in scorto stra-ordinariamente condotta. [...] figura certamente fra le difficili belle bellissima & difficilissima'.
- ⁵ Van Mander 1604, fol. 168r.
- ⁶ In de titel van de aan hem gewijde tentoonstelling in het Frans Hals Museum te Haarlem, 2012-13; zie Niessen 2012.
- ⁷ Amsterdam 1993-94, p. 375, afb. 32b. Wiederkehr/Leeflang (NHD) 2007-08, II, nr. 175, naar een geschilderd *modello* van Cornelisz. van Haarlem (Van Thiel 1999, p. 413, pl. IX).
- ⁸ Reznicek-Buriks 1956, p. 152. Welcker bracht de Brusselse tekening in verband met de figuur van Apollo/Sol in Jan Mullers gravure van de *Vierde Scheppingsdag* naar Hendrick Goltzius, zie Leesberg (NHD) 2012, III, nr. 385; hij argumenteerde dat de tekening zou zijn toe te schrijven aan Cornelisz. van Haarlem, die hierbij naar hetzelfde model zou gewerkt hebben als Goltzius in diens verloren gegane tekening voor deze figuur; Welcker 1947, p. 69.
- ⁹ Amsterdam 1993-94, cat. nr. 32; Roethlisberger/Bok 1993, cat. nr. 38. Roethlisberger sluit niet uit dat hier sprake is van een *Sint-Sebastiaan*. Wtewael schilderde in 1600 een *Sint-Sebastiaan/Achior*, gebaseerd op Bloemaerts figuur; Amsterdam 1993-94, cat. nr. 228.
- ¹⁰ Amsterdam 1993-94, p. 375.
- ¹¹ Reznicek-Buriks kende alleen de versies in Brussel en Wenen, waarbij zij de laatste zag als origineel, mede vanwege de signatuur van Bloemaert; de tekening in Brussel zou een replek of een ateliertekening zijn. Dittrich beschreef als eerste de tekening in Dresden, die hij zag als een voorbereidende schets voor het definitieve en eveneens eigenhandige blad in Wenen; de tekening in Brussel zou een replek zijn. Kloek was van mening dat de tekening in Dresden het origineel is en dat de tekeningen in Wenen en Brussel kopieën van leerlingen zijn, vanwege de iets stijvere uitvoering; Amsterdam 1993-94, *sub* cat. nr. 32.
- ¹² Bolten 2007, cat. nr. 655 (recto) en cat. nr. 886c (verso). Dit blad werd kort vermeld door Vuyk in 1929, maar bleef onbesproken door de auteurs vóór Bolten.
- ¹³ Dittrich 1976-77, pp. 90-93; Bolten 2007, b.v. cat. nrs. 67, 113, 510, 990, 1061.

(Afb. 6) Abraham Bloemaert, *Achior aan een boom gebonden* 1593, olieverf op paneel, 43,5 × 32,7 cm, gesigneerd en gedateerd rechts onderaan: *A Blo.../1593*, privécollectie, Londen.



Anoniem naar Jacopo Tintoretto, geretoucheerd door Peter Paul Rubens

Siegen 1577 – Antwerpen 1640

71. De aartsengel Michael verslaat de opstandige engelen

Pen in bruin, penseel in bruin en grijs, bruin en grijs gewassen, roze aquarel, hoogsels in witte dekverf, op bruin papier, 367 × 258 mm. Voluit gekleefd. Rechts onderaan, merk van de verzamelaar Prosper Henry Lankrink (L. 2090); ernaast: merk dat door Lugt in verband werd gebracht met Nicolas Lanier maar zonder zekerheid (L. 2908).

Herkomst: mogelijks Nicolas Lanier (1588-1666) of Jerome Lanier (1642-?); Prosper Henry Lankrink (1628-1692); Jonathan Richardson Jr. (1694-1771); Thomas Lawrence (1769-1830); Jean de Grez (1837-1910), Brussel; geschenken door diens weduwe Jacqueline Gertrude Marie Mahie (1843-1917), 1913; inv. nr. 4060/3089. — *Tentoonstellingen:* Londen 1835, cat. nr. 8; Brussel 1967-68, cat. nr. 324; Brussel 1979, cat. nr. 194; Düsseldorf/Keulen 1979, cat. nr. 9, afb. 9 (notitie door E. De Wilde); Atlanta 1980, cat. nr. 26, afb. (notitie door E. De Wilde); Brussel 2007-08, cat. nr. 23 (notitie door T. Meganck, als ‘anoniem, mogelijk geretoucheerd door Rubens’); Oslo 2023 (zonder catalogus). — *Bibliografie:* Woodburn 1835, p. 10, nr. 8 (als ‘Rubens’); Nève 1913, nr. 3089 (als ‘Rubens’); Van Regteren Altena 1940, p. 194; Jaffé 1977, pp. 37, 109, noot 82, afb. 84 (als ‘Rubens, gedateerd 1605’); Vlieghe 1978, p. 473 (als ‘niet van Rubens’); Freedberg 1978, p. 85, afb. 16 (‘toeschrijving twijfelachtig’); Logan 1980, p. 56 (als ‘anonieme kopie’); Rossi/Pallucchini 1982, p. 232, sub nr. 464 (als ‘Rubens’); Wood 1988, p. 10 (als ‘Rubens’); Pilo in Padua/Rome/Milaan 1990, p. 24 (als ‘Rubens, gedateerd 1605’); Pilo 1990, p. 33, afb. 20, pp. 54-56, 72 (als ‘Rubens, gedateerd 1605’); Renger 1990, pp. 74, 116, noot 27 (als ‘geretoucheerd door Rubens’); Von zur Mühlen 2000, p. 180, afb. 2, p. 189, noot 14 (als ‘geretoucheerd door Rubens’); Renger 2002, p. 318, sub nr. 891 (als ‘geretoucheerd door Rubens’); Lohse Belkin 2004, pp. 312-13, noot 19, afb. 2 (als ‘geretoucheerd door Rubens’); Sutton *et al.* 2004, p. 140, sub nr. 14 (als ‘Rubens’); Wood 2010, I, pp. 341-46, afb. 170 (als ‘anoniem, geretoucheerd door Rubens’); Schütze in Hamburg/Oslo 2010-11, pp. 50-51, afb. 9.

De Italiaanse kunst van de 16de eeuw was tijdens Rubens’ werkzame leven steeds weer een bron van bewondering en artistieke wedijver. Rond 1620 retoucheerde de Antwerpse meester deze anonieme kopie naar een schilderij van Jacopo Tintoretto (1518-1594).¹ Het toont aan dat Rubens’ bijzondere belangstelling voor zijn Zuid-Europese vakgenoten duurde tot lang na zijn terugkeer uit Italië in 1608. De radicale aanpassingen tonen Rubens bovendien verward in een fanatiek spel van emulatie met zijn illustere voorganger.²

Tintoretto vervaardigde dit monumentale altaarstuk enkele jaren voor zijn dood in 1594 voor een onbekende opdrachtgever.³ De mogelijkheid bestaat dat Rubens, die in het voorjaar van 1600 in Venetië arriveerde, het doek zelf heeft gezien.⁴ Deze getekende kopie kan de kunstenaar tijdens zijn reis hebben gekocht, of op een later moment in opdracht hebben laten maken. Dergelijke tekeningen vormden waardevol referentiemateriaal voor inspiratie en emulatie in het Antwerpse atelier.⁵

Zoals kenmerkend is voor Rubens’ emulatiepraktijk nam hij de originele compositie van Tintoretto grondig onder handen. Zijn interventies hadden als doel de formele leesbaarheid te verbeteren en zodoende de verhalende kracht te versterken. Met pen en donkere inkt werkte hij de aartsengel Michael en het veelkoppige monster verder uit, en bracht ze zo dichter naar de voorgrond. De figuren van God de Vader en verschillende demonen werden met verdund dekwit naar de achtergrond gedrongen. Met donkere, grijze gouache en hoogsels in witte dekverf gaf Rubens de aartsengel meer plasticiteit en bracht zo de protagonist beter voor het voetlicht. Ook schroomde hij niet figuratieve elementen uit Tintoretto’s ontwerp te wijzigen: de maansikkel waarop de Maagd Maria haar voet steunt, werd verkleind, haar armen en linkerhand sterker aangezet. Ten slotte vallen de pasteuze, witte toetsen op, waarmee Rubens de opengesperde muilen en glanzende ogen van de woeste draak accentueerde en het drama opvoerde. Hoewel deze retouches door de verkleuring van het papier en oxidatie van het dekwit aan kracht hebben ingeboet is nog steeds duidelijk zichtbaar hoe Rubens’ interventies de oorspronkelijke compositie hebben versterkt.

Het was wellicht geen toeval dat Rubens juist in die periode de getekende kopie van Tintoretto ter hand nam: hij werkte rond die tijd namelijk zelf aan projecten met een vergelijkbare thematiek. Uit 1619-22 dateert het altaarstuk *Sint-Michael verslaat de opstandige engelen* voor de kerk van Neuburg. Ook in de *Medici-cyclus* uit 1622 is het motief van de aartsengel te herkennen, en rond 1623-25 werkte Rubens aan een altaarstuk voor de kathedraal van Freising, gewijd aan de *Maagd Maria als apocalyptische vrouw*.⁶



71. Anoniem naar Jacopo Tintoretto geretoucheerd door
Peter Paul Rubens
De aartsengel Michael verslaat de opstandige engelen

pn. 53.



1660

77. Peter Paul Rubens
keerzijde: *Studies voor Hippodamea geschaakt door de centaur Eurytios
en Hercules kampend met de stier*



Rep. of Salinas

Sketch