

FUNCTIES VAN DOODVERF

MET BIJZONDERE AANDACHT VOOR DE ONDERSCHILDERING EN ANDERE ONDERLIGGENDE STADIA IN HET WERK VAN P. P. RUBENS

Nico Van Hout

Inhoudstafel

Woord Vooraf

Bibliografie

Glossarium

Inleiding Methodologie van het onderzoek

De etymologie van het woord doodverf en synoniemen in andere talen

De doodverf en haar verschijningsvormen

I. Doodverf als onderdeel van de schilderkunstige procedure

I.1 Doodverf als eindresultaat van uitgebreid voorbereidend werk of als creatieve
Ontwerpfase - de systematiek van de kunstenaar.

I.2 Verschillen in afwerkingsgraad: de ruwe tegenover de fijn afgewerkte doodverf

I.3 De doodverfstrategie: het doodverven per zone tegenover het doodverven van het
gehele oppervlak - lokaalkleurige doodverf - *aanleggen* – *belegghsel* – *Maniera Lavata* -
doodverf over het gehele oppervlak - de harmonieuze doodverf - (on)voltooid en
(on)afgewerkt

I.4 Doodverven, herdoodverven en alla prima-schilderen

I.5 De doodverf in atelierversband – kleurnotities

II. De technische functie van doodverf

II.1 Doodverf en rheologie

II.2 Doodverf en pigmenten

II.3 Doodverf en bindmiddel

II.4 Het drogen van de doodverf – voorbereidingen tot het opschilderen

III. De optische functie van de doodverf

III.1 Incarnaten

III.2 Lokaalkleurige onderschilderingen

III.3 Ondermodelleringen in brunaille en grisaille

III.4 Doodverf als bleke voorafspiegeling van het eindresultaat – doodverf als middentoon

IV. Schildertechnische observaties met betrekking tot de verflaagopbouw in het werk van P.P. Rubens

IV.1 Schildertechnische observaties op de Hendrik IV-reeks

IV.2 Schildertechnische observaties op andere werken van P. P. Rubens

V. De doodverf bij P.P. Rubens – synthese

V.1 Contracten

V.2 Rubens' atelier

V.3 Van 'crabbeling' tot olieverfschets

V.4 Imprimatura

V.5 Ondertekening in krijt en penseel op het schilderij

V.6. Doodverf

V.7 'Contourzones'

V.8 Focus

V.9 Wijzigingen tijdens het schilderproces

V.10 Anstückungen

V.11 Incarnaten

V.12 Omtrek

V.13 Secundaire zones

V.14 Penseelvoering

V.15 Alla prima

V.16 Bladgoud.

VI. Besluit

WOORD VOORAF

Het idee om een doctoraatsthesis te wijden aan de schildertechniek van Peter Paul Rubens ontstond toen ik op 1 oktober 1994 als wetenschappelijk medewerker werd opgenomen in een onderzoeksproject van het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen. Dat project (G. 2226.95) had als doelstelling het werk van de meester te bestuderen met behulp van infraroodreflectografie. Het droeg de titel: *Vergelijkend onderzoek van het creatieve proces in de Schilderkunst van de Nederlanden. B: Ondertekeningen en andere voorbereidende stadia in het werk van Rubens: bijdrage tot de economie van de beeldrealisatie in de zeventiende-eeuwse kunst.* Luik A van dit Vlaams-Nederlandse initiatief werd ingevuld door collega's Peter van den Brink en Margreet Wolters (Rijksuniversiteit Groningen), die zich zouden toeleggen op de ondertekeningen in werken van de zestiende-eeuwse meesters Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer. Woordvoerder van dit project aan Vlaamse zijde was Professor Dr. Arnout Balis (UFSIA). Deze beurs stelde me in staat om een aantal Rubenswerken te onderzoeken en een grondige literatuurstudie aan te vatten in het Rubenianum te Antwerpen. Bij mijn zoektocht gidsen de medewerkers van het Rubenianum mij door het labyrint van de Rubensliteratuur, waarvoor ik hen zeer erkentelijk ben. In het bijzonder wil ik Viviane Verbraeken bedanken voor de hulp die zij mij bood. De studie was geenszins afgerond toen het project op 31 december 1998 eindigde. De snel evoluerende infraroodtechnieken en de daarmee gepaard gaande bijscholingen namen meer tijd in beslag dan ik aanvankelijk kon vermoeden. Bovendien groeiden bepaalde inzichten over Rubens' schildertechniek slechts na het bestuderen van een groter aantal werken en riepen een aantal vaststellingen verdere vragen op. De daaropvolgende jaren bezocht ik diverse grote Rubensverzamelingen in Europese musea en in Washington en New York. De Stichting Prinses Marie-José verleende mij een beurs om werken van Rubens in Italiaanse verzamelingen te bestuderen, in Florence, Genua, Turijn en Milaan. Ik vulde ook mijn documentatie aan over onvoltooide en onafgewerkte schilderijen en historische schilderstraktaten uit de 15^{de} tot en met de 19^{de} eeuw. Voor deze laatste bronnen raadpleegde ik een aantal bibliotheken: de Stadsbibliotheek, de Universiteitsbibliotheek van UFSIA en het Ruusbroecgenootschap in Antwerpen; de bibliotheek van het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap in Amsterdam; het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag; de Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Parijs; de Charles Lock Eastlake Library in de National Gallery te Londen en de bibliotheken van het Istituto Universitario

Olandese di Storia dell' Arte en het Opificio Pietre Dure e Laboratori di Restauro in de Fortezza da Basso in Florence.

Het onderzoek kon steunen op de bereidwillige medewerking van een aantal museumverantwoordelijken. Ik bedank Paola Astrua (Turijn, Galleria Sabauda), Gerd Bartoschek (Potsdam, Gemäldegalerie Schloss Sanssouci), Hélène Bussers (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), Marco Chiarini (Florence, Palazzo Pitti), Marco Ciatti (Florence, Opificio Pietre Dure e Laboratori di Restauro), Paul Huvenne (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Patricia Jaspers (Antwerpen, verzameling Dexia Bank) en Konrad Renger (München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen) voor de toestemming om de schilderijen die zij beheren aan een onderzoek te onderwerpen.

Mijn inzichten werden in grote mate gestimuleerd en verruimd dank zij gesprekken en discussies met diverse onderzoekers en restauratoren die hier in alfabetische volgorde worden genoemd: Maria Luisa Altamura (Florence, Fortezza da Basso, Laboratori di Restauro), Vera Blok, Annetje Boersma, Edwin Buijsen (Den Haag, RKD), Margriet van Eikema-Hommes, Susan Farnell, Daniël Fitzenreiter, (Potsdam, Abteilung Restaurierung SPSG Berlin-Brandenburg), Carmen Garrido (Madrid, Museo del Prado), Melanie Gifford, Jeroen Giltaij (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen), Jo Kirby (Londen, National Gallery), Lizet Klaassen (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Michel van de Laar (Amsterdam, Rijksmuseum), Friso Lammertse (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen), Veronika Poll-Frommel (München, Doerner Institut), Willem de Ridder (Amsterdam, Rijksmuseum), Ashok Roy (Londen, National Gallery), Jan Schmidt (München, Doerner Institut), Ron Spronk (Harvard University), J  rgen Wadum (Den Haag, Mauritshuis), Arie Wallert (Amsterdam, Rijksmuseum) en aan R  gine Witterman.

Een speciaal woord van dank wil ik richten aan Adri Verburg, misschien wel de laatste universele mens. Ik ben hem niet alleen foto- en infraroodopnames van ongeëvenaarde kwaliteit verschuldigd, maar hij was mijn gesprekspartner bij gedachtenwisselingen over schildertechniek, Franse meubelen, de geschiedenis van de wetenschap en Het Leven. Ook wil ik graag mijn goede vriendin Griet Steyaert bedanken voor het kritisch nalezen van deze tekst en drie professoren, die mij niet zonder moeite hebben geleerd om mijn overlopende gedachten in te dijken: Dr. Arnout Balis (Vrije Universiteit Brussel/Universiteit Antwerpen), Dr. Ernst van de

Wetering (Universiteit van Amsterdam) en mijn promotor, Dr. Hans Vlieghe (Katholieke Universiteit Leuven).

Tenslotte wil ik mijn ouders en mijn partner danken voor het begrip en geduld dat zij al die tijd hebben opgebracht en de steun die ze mij hebben verleend. Zonder hen zou dit proefschrift niet zijn gerealiseerd en daarom draag ik dit werk graag aan hen op.

GLOSSARIUM

Afgewerkt/onafgewerkt. Van een kunstwerk zegt men dat het onafgewerkt is indien er nog een laatste hand moet worden aan gelegd, wanneer de definitieve gedaante nog niet is bereikt. Bij de vraag of een kunstwerk al dan niet geldt als een afgewerkt product dient men rekening te houden met de artistieke maatstaven die de kunstenaar in zijn andere werken hanteert en met de heersende smaak of het verwachtingspatroon van de opdrachtgever of koper.

Alla prima Met deze Italiaanse term worden schilderijen omschreven die in een korte tijdspanne worden gemaakt in één arbeidsfase, zonder droogtijden. Werken in deze snelle, virtuoze schildertechniek komen meestal tot stand met vrij bindmiddelrijke verven die gemakkelijk op de drager kunnen worden uitgestreken.

Imprimatura Dunne transparante gekleurde verflaag, aangebracht over de grondlaag van een schilderij, alvorens de schilder zijn voorstelling begint uit te werken. De imprimatura tempert de lichte toon van de grondlaag en geeft het hele oppervlak een eerste kleurtonaliteit. Daarop kan de schilder beginnen werken. In heel wat gevallen werd de laag ook aangebracht om de ondergrond minder absorberend te maken en om de opeenvolgende verflagen voor inzinken te behoeden.¹

Troebel medium, “turbid medium”, “trübe medien”, “opalescence” Wanneer een licht gekleurde transparante verflaag wordt aangebracht op een donkere ondergrond ontstaat optisch een koud ogende tint. Dit is vergelijkbaar met bloedaders die door een dunne opperhuid worden bedekt en daardoor een groenblauwe kleur krijgen. Deze subtiele optische mengtechniek werd vooral vanaf de zestiende eeuw bewust door schilders angewend in schaduwpartijen.²

Voltooid/onvoltooid Voltooid is een kunstwerk als het voldoet aan de intentie en de smaak van de kunstenaar en onvoltooid is het als het niet aan deze criteria beantwoordt. Een kunstwerk dat onvoltooid is gebleven, vertoont meer fundamentele tekortkomingen dan een onafgewerkt kunstwerk, omdat het nog te sterk afwijkt van het vooropgezette idee. Een kathedraal, waarvan enkel het koorgedeelte is gebouwd, is onvoltooid. Een volledig gebouwde kathedraal, waaraan sculpturen en pinakels ontbreken, is onafgewerkt.

BIBLIOGRAFIE

- Adler, W., *Rubens Landscapes, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XVIII, 1, Londen, 1982.
- Ainsworth, M., *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998.
- Alberti, L.B., *De Pictura*, ed. J.-L. Schefer, Parijs, 1992.
- Aldovrandi, A., P. Bracco, O. Ciappi, M. Ciatti, 'La Madonna con il Bambino di Andrea Mantegna dell' Accademia Carrara di Bergamo', *Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori Di Restauro di Florence*, 6 (1994), pp. 59-65.
- Alexander, J.G., *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven - London, 1992.
- Alpers, S., *The Making of Rubens*, New Haven-Londen, 1995.
- Altamura, M.L., 'La tecnica artistica di Rubens nelle due grandi tele degli Uffizi', in M. Ciatti (ed.), *Rubens agli Uffizi. Il restauro delle Storie di Enrico IV*, Florence, 2001, pp. 49-59.
- Ames Lewis, F., 'Il disegno nella pratica di bottega del quattrocento', in *Il Quattrocento*, II, Milaan, 1990, pp. 657-685.
- Armenini (1586), G.B., *De veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587, ed. E. J. Olszewski, New York, [1977].
- Arsenne, L.C., *Manuel du peintre et du Sculpteur*, Parijs, 1833.
- d'Arsy, J.-L., *Het groote woorden-boeck, vervattende den schat der Nederlandtsche taele, met een Fransche uut-legginghe*, Rotterdam, 1643.
- Artaud de Montor, *Considerations dur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, Parijs, 1811.
- Asperen de Boer, J.R.J. van, R. Van Schoute, M.C. Garrido, Y.J.M. Cabrera, 'Algunas cuestiones técnicas del 'Descendimiento de la Cruz' de Roger van der Weyden', in *Boletín del Museo del Prado*, 4 (1983) 10, pp. 39-50.
- Asperen de Boer, J.R.J. van, 'Over de techniek van Jan van Eycks De Heilige Barbara', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1992, pp. 9-18.
- Baldinucci, F., *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, Florence, 1686.
- Baldinucci, F., *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue*, Florence, 1845-1847.
- Balis, A., *Rubens Hunting Scenes, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XVIII-2, New York, 1986.
- Balis, A., "'Fatto da un mio discepolo": Rubens's Studio Practices Reviewed', in T. Nakamura (ed.), *Rubens and his Workshop. The Flight of Lot and his Family from Sodom*, Tokyo, 1994, pp. 97-127.

- Ballard, C., *Traité de Mignature*, Lyon, 1693.
- Bardwell, T., *Practical treatise on Painting in oil-colours*, Londen, 1795.
- Barocchi, P., *La Letteratura Italiana – Storia e Testi*, 32, II, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Milaan – Napels, 1971.
- Charles Baudelaire, *Critique d'art*, ed. C. Pichois, Parijs, 1965.
- Bauer, L. F., *On the Origins of the oil sketch: Form and Function in cinquecento preparatory Techniques.*, Ann Arbor, 1983.
- Bauer, L. en G., 'Artists' inventories and the language of the oil sketch', *The Burlington Magazine*, CXLI (1999), pp. 520-530.
- Beal, M., *A Study of Richard Symonds (1650). His Italian Notebooks and Their relevance to Seventeenth-Century Painting Techniques*, New York - Londen, 1984.
- Benckart, N., *Dittionario Italiano, Francese, Tedesco, Latino*, Frankfurt, 1644.
- Beresford R., G. Waterfield (eds.), *Conserving Old Masters. Dulwich Picture Gallery*, Londen, 1995.
- Berger E., *Quellen für Maltechnik (XVI-XVIII Jahrhundert)*, München, 1901.
- Bergeon, S., 'La Grande Sainte Famille de Raphaël du Louvre: la restauration, occasion de recherche et contribution technique à l'histoire de l'art', in J. Shearman, M.B. Hall (ed.), *The Princeton Raphael Symposium – Science in the Service of Art History*, Princeton, 1990, pp. 49-53.
- Bergeon, S., Martin, E., 'La technique de la peinture française des XVIIe et XVIIIe siècles', *Technè*, 1, (1994), pp. 65-78.
- Beurs, Willem, *De groote Waereld in 't Kleen geschildert*, Amsterdam, 1692.
- Bijl, M., 'Steens Werkwijze', in *Jan Steen, Schilder en Verteller*, tentoonstellingscatalogus Amsterdam, 1996, pp. 83-91.
- Billinge, R., L. Campbell, 'The Infrared Reflectograms of Jan van Eyck's Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and his Wife Giovanna Cenami (?)', *National Gallery Technical Bulletin*, 16 (1995), pp. 47-60.
- Bisacca, G. en J. De la Fuente, 'Consideraciones técnicas de la construcción y restauración del soporte de las Tres Gracias de Rubens', in *Las Tres Gracias de Rubens, Estudio técnico y Restauración*, Madrid, 1998, pp. 51-66.
- Blond de Latour, Le P., *Lettre à un de ses amis touchant la peinture*, Bordeaux, 1669.
- Bodart, D., *Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto delle Stampe*, Rome, 1977.
- Bomford, D., J. Kirby, 'Giovanni di Paolo's SS. Fabian and Sebastian. An examination of the materials and techniques used', *National Gallery Technical Bulletin*, 2 (1978), pp. 64-65.
- Bomford, D., A. Roy, 'Canaletto's Venice: The Feastday of S. Roch', *National Gallery Technical Bulletin*, 6 (1982), pp. 40-43.

- Bomford, D., A. Roy, 'The Technique of two paintings by Dieric Bouts', *National Gallery Technical Bulletin*, 9 (1985), pp. 42-57.
- Bomford, D., A. Roy, 'Canaletto's 'Stonemason's Yard' and 'San Simeone Piccolo'', *National Gallery Technical Bulletin*, 14 (1993), pp. 34-41.
- Bomford, D., 'Methods and Materials of Northern European Painting', *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997), pp. 40-43.
- Bomford, D. (ed.), *Art in the making. Underdrawings in renaissance paintings*, Londen, 2002.
- Bonsanti, G., 'Restauro e conservazione per gli affreschi del Beato Angelico in San Marco', in P. Morachiello (ed.), *Beato Angelico, Gli Affreschi di San Marco*, Milaan, 1995, pp. 335-339.
- Bontinck, E., *Physica en Schilderkunst Inleiding tot de studie van physische verschijnselen toegepast op schilderkunst en schildertechniek*, Brussel, 1943.
- Bordini, S., *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma, 1991.
- Boschini (1674), M., *Le Ricche Minere della pittura Veneziana*, Venetië, 1674.
- Bosse, A., *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peintures*, Parijs, 1649.
- Bosshard, E., 'Die Untersuchung der Gemälde von Niklaus Manuel Deutsch', *Maltechnik Restauero*, 3 (1983), p. 158-168.
- Bosshard, E., 'Ein Werk von fünf Tagen' Anmerkungen zu Dürers zweiter Italienreise', *Restauero*, 5 (1993), pp. 325-329.
- Bottari, G.G., S. Ticozzi, *Lettere Artistiche*, Milaan, 1822-25.
- Boulenger, *De Pictura, Plastice, Statuaria*, Lyon, 1627.
- Bouvier, M.P.L., *Manuel des jeunes Artistes et Amateurs en Peinture*, Parijs, 1827.
- Bracci, N., 'Tecnica di Esecuzione e stato di conservazione', in *Fra Bartolomeo, La Pietà di Pitti restaurata*, ed. Ministero per i beni culturali e ambientali, Florence, 1988.
- Brackman, W.L. ed., *Middel nederlandse verfrechten voor miniaturen en "alderhande substancien"*, Brussel, 1986.
- Braham, A., J. Dunkerton, 'Fragments of a Ceiling Decoration by Dosso Dossi', *National Gallery Technical Bulletin*, 5 (1981), pp. 26-37.
- Braham, A. en R. Bruce-Gardner, 'Rubens's "Landscape by Moonlight"', in *The Burlington Magazine*, 1988, pp. 579-596.
- Branden, Van den F. J., *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen, 1883.
- Brandi, C., 'Forma e compiutezza in Michelangelo' in: *Stil und Überlieferung*, 1967, II, pp. 89-95.
- Bredius, A., *Künstler-inventare. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts*, 's Gravenhage, 1915-1922.
- Brigstocke, H., *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburg, 1993.

- Brown, C., *Making & Meaning. Rubens's Landscapes*, Londen, 1996.
- Browne, A., *The whole Art of Drawing, Painting, Limining and Etching*, Londen, 1660.
- Brugghen, G. ter, *Verlichtery Kunst-Boeck ...*, Amsterdam, 1616.
- Bruyn, J., B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, I, Dordrecht-Boston-Londen, 1982, II, 1986, III, 1989.
- Buck, R.D., 'Rubens' s *The Gerbier Family*: Examination and Treatment' in *Studies in the History of Art*, 5, 1973, pp. 32-53.
- Burchard, W. en R. d'Hulst, *Rubens Drawings*, Brussel, 1963.
- De Burtin, F.-X., *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux ...*, Brussel, 1808.
- Caneva, C., 'Le due Storie di Enrico IV di Rubens e gli Uffizi' in *Rubens agli Uffizi. Il restauro delle Storie di Enrico IV*, Florence 2001, pp. 15-22.
- Carderera y Solano, V. (ed.), *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, Madrid, 1866.
- Carducho (1633), V., *Dialogos de la Pintura*, Madrid, 1633.
- Catherinot, P., *Traité de la Peinture*, Bourges, 1687.
- Cavalli, G.C., *Guido Reni. Cronologia della vita e delle opere, catalogo ragionato, antologia critica e bibliografia*, Florence, 1955.
- Cennini, C., *Il libro dell'arte*, F. Brunello (ed.), Vicenza, 1982.
- Chanu, P. Le, 'Les noms de couleur dans La Prédication de Saint Etienne de Vittore Carpaccio', *Technè*, 4, 1996, pp. 90-98.
- Checa Cremades, F., (ed.), *Las Tres Gracias de Rubens*, Madrid, 1998.
- Chouillet, J. (ed.), *Diderot, Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Parijs, 1984.
- Christensen, C., M. Palmer, M. Swicklik, 'Van Dyck's Painting Technique, His Writings, and Three Paintings in the National Gallery of Art', in *Tentoonstellingscatalogus Van Dyck*, Washington, 1990, pp. 45-51.
- Ciardi, R.P., *G. P. Lomazzo (1584), Scritti sulle arti*, Florence, 1973.
- Ciatti, M., 'Some observations on panel painting technique in Tuscany from the twelfth to the thirteenth century', in A. Roy, P. Smith (ed.), *IIC, Contributions to the Dublin Congress, 7-11 September 1998, Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, pp. 1-4.
- Colinart, S., M. Eveno, 'La polychromie, les études de laboratoire' in S. Guillot de Suduiraut (ed.), *Sculptures médiévales allemandes: conservation et restauration*, Parijs, 1993, pp. 157-176.
- Conti, A. *Manuale di Restauro*, Turijn, 1996.
- Coremans P. en J. Thissen, 'La Descente de Croix de Rubens. Etude préalable au traitement.

- Composition et structure des couches originales', in *Bulletin KIK*, V, 1962, pp. 119-127.
- Corneille (1684), J.-B., *Les premiers elemens de la Peinture pratique*, Parijs, 1684.
- Cotton W. (ed.), *Sir Joshua Reynolds' notes and observations on pictures ... being extract of his Italian sketchbooks*, Londen, 1859.
- Crowe, J.A. en G.B. Cavalcaselle, *Les Anciens Peintres flamands, trad. Delepierre, avec notes par MM A.Pinchart et Ch. Ruelens*, Brussel, 1862.
- Crowe, J.A. en G.B. Cavalcaselle, *Raphael, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1883.
- Dalbon, C., *Les Origines de la peinture à l'huile, étude historique et critique*, Parijs, 1902.
- Dandré-Bardon, M.F., *Vie de Carle Van Loo*, Parijs, 1765.
- Dehaisne, M. le chanoine, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois & le Hainaut avant le Xve siècle*, Lille, 1886.
- Delacroix, E., *Journal 1822-1863*, ed. R. Labourdette, Parijs, 1996.
- De la Porte, A., *Den nieuwen dictionaris ofte Schadt der Duytse en Spaensche Talen*, Antwerpen, 1659.
- Dempsey, C., 'Federico Barocci and the discovery of Pastel, in M. Hall (ed.), *Color and technique in renaissance painting. Italy and the North*, New York, 1987, pp. 55-65.
- Descamps, J.B., *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois*, Paris 1753-1763.
- Descamps, J.B., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769.
- Dijkstra, J., *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van Flémalle en Rogier van der Weyden*, doctoraal proefschrift, Amsterdam, 1990.
- Dijkstra, J., 'Het materieel-technisch onderzoek', B. Ridderbos en H. Van Veen (ed.), *Om iets te weten van de oude meesters, de Vlaamse Primitieven - herontdekking, waardering en onderzoek*, Nijmegen, 1995.
- Doerner, M., *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart, 1933.
- Downes, K., *Rubens*, Londen, 1980.
- Dunkerton, J., A. Smith, *Ercole de Roberti's 'The Last Supper'*, *National Gallery Technical Bulletin*, 9 (1985), pp 33-37.
- Dunkerton, J., A. Roy, 'The Technique and Restoration of Cima's 'Incredulity of S. Thomas'', *National Gallery Technical Bulletin*, 10 (1986), pp. 4-27.
- Dunkerton, J., M. Spring, 'The development of painting on coloured surfaces in sixteenth-century Italy', in A. Roy en P. Smith (ed.), *IIC, Contributions to the Dublin Congress 7-11 September 1998, Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice*, pp. 120-130.
- Dunkerton, J., S. Foister, N. Penny, *Dürer to Veronese, Sixteenth-Century Painting in The National Gallery*, New Haven - Londen, 1999.

- Dunkerton, J., 'Titian's Painting technique' in D. Jaffé (ed.), *tentoonstellingscatalogus Titian*, Londen 2003, pp. 45-60.
- Dürer, A., *Schriftlicher Nachlass*, ed. Berlijn, 1956.
- Dufresnoy (1684), C.A., *l'Art de Peinture*, Parijs, 1684.
- Duverger, E., *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw, Fontes Historiae Artis Neerlandicae*, Brussel, 1987.
- Eastlake, C.L., *Materials for a history of Oil Painting*, I-II, Londen, 1869.
- Eastlaugh, N., *The Scientific examination of the Massacre of the Innocents by Peter Paul Rubens*, Londen, 2002.
- Ehrhardt, A., *Die Kunst der Malerei. Eine Einleitung zur Ausbildung für die Kunst*, Dresden, 1884.
- Eikema Hommes, M. van, 'Painters' methods to prevent colour changes', in *Looking through paintings, Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, Leiden, 1998, pp. 91-131.
- Eikema Hommes, M. van, *Changing Pictures. Discoloration in 15th-17th-Century Oil Paintings*, Londen, 2004.
- Eirich, F. R., (ed.), *Rheology*, New York, 1956-69.
- Emiliani, A., *Federico Barocci*, Bologna, 1985.
- Even, E. Van, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Brussel-Leuven, 1870, pp. 264-265).
- Evers, H.G., *Rubens und Sein Werk. Neue Forschungen*, Brussel, 1943.
- Faries, M., 'Some remarks on the inter-relationships of underdrawings, drawings and prints', *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque V, Louvain-la-Neuve*, 1983, pp. 144-158.
- Feldman, E., *Varieties of visual experience*, New York, 1992.
- Félibien, A., *L'Idée du Peintre parfait*, Londen, 1707.
- Feller, R.L., 'Rubens' s *The Gerbier Family*: Technical Examination of the Pigments and Paint Layers' *Studies in the History of Art*, 5, 1973, pp. 54-74.
- Fialetti, O., *The whole art of drawing, painting, limning and etching*, Londen, 1660.
- Filedt Kok, J.P., 'Underdrawing and drawing in Bosch. A provisonal survey in connection with the paintings by him in Rotterdam', *Simiolus*, 6, 1972, pp. 133-162.
- Fisher, S., 'Rubens' "The Finding of Erichthonius": Examination and Treatment', in *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXXVIII, 1, 1980-81, pp. 21-37.
- Fontaine, De la, *Académie de la Peinture, nouvellement mise au jour, pour instruire la jeunesse à bien peindre en huile et en mignature ...*, Parijs, 1697.
- Forster, K.W., *Pontormo. Monografie mit kritischem Katalog*, München, 1966.
- Frimmel, T. von, *Handbuch der Gemäldekunde*, Leipzig, 1894.
- Gaechtgens, B., *Adriaen van der Werff*, München, 1987.

- Gage, J., *Colour and Culture*, Londen, 1993.
- Gage, J., 'Deadcolour: some problems in the interpretation of layers', in J. Goupy en J.-P. Mohan (eds.), *Art et Chimie, la Couleur. Actes du Congrès*, Parijs, 2000, pp. 56-59.
- Garff, J. en E. de la Fuente Pedersen, *Rubens Cantoor. The Drawings of Willem Panneels. A critical Catalogue*, Kopenhagen, 1988.
- Garrido Perez, C., *Velázquez. Técnica y Evolución*, Madrid, 1992.
- Gayo García, M. D. en A. Vergara, 'Filopómenes reconocido por unos ancianos en Megara, de Rubens y Snyders', *Boletín del Museo del Prado*, XXII, 40, (2004), pp. 26-37.
- Génard, P., 'De Nalatenschap van Peter Paul Rubens', in *Antwerpsch Archievenblad*, II, (1865), pp. 69-179.
- Gentili, A., 'Tiziano e il non finito', *Venezia Cinquecento*, IV, 1992, pp. 93-127.
- Georgel, P., A.-M. Lecoq, *La Peinture dans la Peinture*, Dijon, 1982.
- Ghezzi, P., *Inventario de'Quadri della Casa Sacchetti secondo la stima del Sign. Cavaliere Pietro Ghezzi*, Roma, Archivio Sacchetti, 1726.
- Gifford M, 'Jan van Goyen en de techniek van het naturalistische landschap', in tentoonstellingscatalogus *Jan Van Goyen*, Zwolle, 1996, p. 70-79.
- Glasser, H., *Artist's Contracts of the Early Renaissance*, New York-Londen, 1977.
- Gluck, G., *Rubens, Van Dyck, und ihr Kreis*, Wenen, 1933.
- Goeree (1670), W., *Inleydingh tot de practijck der al-gemeene schilder-konst*,..., Middelburg, 1670.
- Goeree (1670), W., *Verlichterie-kunde of regt gebruyck der water-verwen*, Amsterdam, 1670.
- Goetghebeur, N, R. Guislain-Wittermann en L. Masschelein-Kleiner, 'Painting technique', in *Bulletin KIK, Peter Paul Rubens's Elevation of the Cross. Study, Examination and Treatment*, XXIV, 1992.
- Goffen, Rona, *Giovanni Bellini*, New Haven-Londen, 1989
- Goldberg, G., B. Heimberg, M. Schawe, *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, München, 1998.
- Goldsmith, L., S. Buclow, 'The Thornham Parva retable: workshop practice in fourteenth-century English panel painting' in A. Roy, P. Smith (ed.), *IIC, Contributions to the Dublin Congress, 7-11 September 1998, Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, pp. 40-44.
- Gombrich, E.H., 'Leonardo's Method for Working out Compositions', in *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1966, pp. 58-63.
- Gould, C., 'A Famous Titian Restored', *The Burlington Magazine*, C, (1958), pp. 44-48.
- Gould, C., 'The Perseus and Andromeda and Titian's Poesie', *The Burlington Magazine*, CV (1963), pp. 112-117.

- Goulinat, J.-G., *La Technique des Peintres*, Parijs, 1922.
- Graaf, J.A. van de, *Het De Mayerne (1620) manuscript als bron voor de schilderkunst van de barok*, Mijdrecht, 1958.
- Greenwich/ Berkeley/ Cincinnati, P.C. Sutton, M. E. Wieseman ed., *Drawn by the Brush, Oil Sketches by Peter Paul Rubens*, New Haven-Londen 2005.
- Grimm, J. en W., *Deutsches Wörterbuch*, ed. Hübner, Leipzig, 1935.
- Gullick, T., J. Timbs, *Painting properly explained*, Londen, 1859.
- Hammerschmied, I., *Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften*, Egelsbach, 1997.
- Haskell, *Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy*, New Haven–Londen, 1980.
- Held, J.S., *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, Princeton, 1980.
- Held, J.S., *Rubens. Selected Drawings*, Londen, 1986.
- Hendriks, E., K. Groen, 'Lely's studio practice', *Hamilton Kerr Bulletin*, 2 (1994), pp. 21-37.
- Hendriks, E., 'Johannes Cornelisz. Verspronck. The Technique of a Seventeenth Century Haarlem Portraitist', in *Looking Through Paintings, Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1998, pp. 227-267.
- Hendy, P., A. Lucas, 'The grounds in pictures', *Museum*, 1968, 4, pp. 246-252.
- Hermesdorf, P.F.J.M., M.L. Wurfbain, K. Groen, J.R.J. van Asperen de Boer, J. P. Filedt Kok, 'The examination and restoration of the Last Judgment by Lucas van Leyden', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 28 (1977), pp. 311-424.
- Hexham, H., *Het groot woorden-boeck gestelt in 't Nederduytsch ende in 't Engels*, Rotterdam 1658-1660.
- De la Hire (1669), P., 'Traité de la pratique de la peinture', *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences*, IX, Parijs, 1730.
- Hirst, M., J. Dunkerton, *Making & Meaning. The young Michelangelo*, Londen, 1994.
- Hodge, S., M. Spring, R. Marchant, 'The construction and painting of a large Castilian retable: a study of techniques and workshop practices', in A. Roy, P. Smith (ed.), *IIC Contributions to the Dublin Congress 7- 11 September, 1998, Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, pp. 70-76.
- Hood, W., C. Hope, 'Titian's Vatican Altarpiece and the Pictures Underneath', *The Art Bulletin*, 29 (1977), pp. 34-551.
- Hope, C., 'Titian's life and times', in D. Jaffé (ed.), *tentoonstellingscatalogus Titian*, Londen, 2003, pp. 9-28.
- Horace Walpole's anecdotes of painting in England*, London, 1786, ed. London, 1871

- Houbraken, A., *De Grootte Schouburg der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen*, 's Gravenhage, 1753.
- Hours, M., 'Etude sur deux tableaux du Titien intitulés: Tarquin et Lucrece', *Bulletin du laboratoire du Musée du Louvre*, 6 (1964), pp. 24-30.
- Hout, N. Van, 'A second self-portrait in Rubens's "Four Philosophers"', in *The Burlington Magazine*, CXLII, 2000, pp. 694-697.
- Hout, N. Van, 'Henry IV valait bien une Galerie! Rubens unfinished Luxembourg project', in M. Ciatti (ed.), *Rubens agli Uffizi. Il restauro delle Storie di Enrico IV*, Florence 2001, pp. 23-40.
- Hout, N. Van, 'Reconsidering Rubens's Flesh Colour', in *Boletín del Prado*, 37 (2001), pp. 8-20.
- Jaffé, D., A Bradley, *Rubens's Massacre of the Innocents*, Apollo, juni 2003, pp. 11-20.
- Jaffé, M., 'The interest of Rubens in Annibale and Agostino Caracci', *Burlington Magazine*, 99, 1957, p. 376, pp. 375-379.
- Jaffé, M., K. Groen, 'Titian's "Tarquin and Lucretia" in the Fitzwilliam', *The Burlington Magazine*, CXXIX (1987), pp. 162-172.
- Jaffé, M., *Rubens. Catalogo Completo*, Milaan, 1989.
- Jost, I, 'Bemerkungen zur Heinrichsgalerie des P. P. Rubens', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1964, pp. 175-219.
- Jouanny, C., *Correspondance de Nicolas Poussin*, Parijs, 1911.
- Judson, J. R., *The Passion of Christ, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VI, Turnhout 2001.
- Kamba, N., 'Scientific Examination of the Ground, Pigments and Painting techniques Used in Three Versions of The Flight of Lot and his Family from Sodom', in T. Nakamura (ed.), *Rubens and his Workshop. The Flight of Lot and his Family from Sodom*, Tokyo, 1994, pp. 69-94.
- Keisch B. en R.C. Callahan, 'Rubens's *The Gerbier Family*: Investigation by Lead Isotope Mass Spectrometry', in *Studies in the History of Art*, 5, 1973, pp. 75-78.
- Keith, L. en A. Roy, 'Gianpietrino, Boltraffio and the influence of Leonardo', in *National Gallery Technical Bulletin*, 17, 1996.
- Kelch, J., *Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Gemälde im Besitz der Gemäldegalerie Berlin*, Berlijn, 1978.
- Kilianus, C., *Etymologicum Teutonico-Linguae sive Dictionarium Teutonico-Latinum Praecipias Teutonicae*, Antwerpen, 1599.
- Klerk, E.A. De, 'De Teecken-Const, een 17^{de}-eeuws Nederlands tractaatje', in *Oud Holland*, 1982, pp. 16-56.

- Klessmann, R., 'Rubens's Saint Cecilia ... after Cleaning', in *The Burlington Magazine*, CVII, 1965, pp. 550-559.
- Klessmann, R. (ed.), *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze. vom 16. bis zum 18. Jh.: ein Symposium aus Anlaß der Ausst. "Malerei aus erster Hand, Ölskizzen von Tintoretto bis Goya"*, Braunschweig 1984.
- Kockaert, L., 'Composition and structure of the paint layers', in *Bulletin KIK, Peter Paul Rubens's Elevation of the Cross. Study, Examination and Treatment*, XXIV, 1992.
- Kockaert, L.H., R. Marijnissen, *Dialog met het geschonden beeld na 250 jaar restaureren*, Antwerpen, 1995.
- Koller, M., 'Die technische Entwicklung und künstlerische Funktion der Unterzeichnung in der Europäischen Malerei vom 16. Bis 18. Jahrhundert', *Le Dessin sous-jacent, Actes du Colloque IV, 29-31 octobre 1981*, Louvain-la-Neuve, 1982, pp. 173-190.
- Kopelman, G., 'The evolution of a late Rubens family portrait' in *Tableau*, V, 6, 1983, pp. 381-386.
- Lairesse, A. de, *Tractaat van de Schilder-Const*, s.l., 1693.
- Lairesse, G. de, *Het Groot Schilderboeck*, Amsterdam, 1707.
- Lambert, M. 'Mémoire sur la partie photometrique de l'art du Peintre', in *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Berlin*, XXIV (1768), pp. 313-334.
- Lammertse, F., A. Vergara et. Al., *Peter Paul Rubens, Het Leven van Achilles*, Rotterdam, 2003.
- Lank, H., 'Titian's *Persus and Andromeda*: restoration and technique', *The Burlington Magazine*, CXXIV (1982), pp. 400-406.
- Las Tres Gracias de Rubens. Estudio técnico y restauración*, Madrid, 1998
- Lavin, M.A., 'Colour Study in Barocci's Drawing', *The Burlington Magazine*, XCVIII (1956), pp. 435-439.
- Lazzarini, L., 'The Use of Color by Venetian Painters, 1480-1580: Materials and Technique', in M. B. Hall (ed.), *Color and technique in renaissance painting. Italy and the North*, New York, 1987, pp. 115-136.
- Lenep, J. Van, *De Werken van J. van den Vondel, in verband gebracht met zijn leven, en voorzien van verklaring en aantekeningen door J. Van Lenep*, Amsterdam, 1855-1869.
- Lewkowltsch, J., *Chemical Technology and Analysis of Oils, Fats, and Waxes*, Londen, 1922.
- Libert, L., *Traité élémentaire et pratique du dessin et de la peinture*, Parijs, 1823.
- Lindauer, M. S., *Aging, Creativity and Art: a Positive Perspective on late-life Development*, New York, 2003.
- Liotard, J.-E., *Traité des Principes et des Règles de la Peinture*, P. Cailler (ed.), Genève, 1945.
- Logan, A.-M., en M. Plomp, *Peter Paul Rubens, The Drawings*, New York, 2005.

- López-Rey, J., *Velázquez. Catalogue Raisonné*, Keulen, 1996.
- Lucas, A., Plesters J. 'Titian's *Bacchus and Ariadne*. *The Materials and technique*, *National Gallery Technical Bulletin*, 2 (1978), pp. 37-47.
- Ludvig, G., 'Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianische Malerei', *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 24 (1903), pp. 76-79.
- Ludwig, H., *Die Technik der Ölmalerei*, Leipzig, 1893.
- Magurn, R.S., *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Mass., 1955.
- Malvasia C.C., *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, G. Zanotti (ed.), Bologna 1841-44.
- Manaresi, R.R., 'A Technical Examination of Raphael's *Santa Cecilia* with Reference to the Transfiguration and the *Madonna di Foligno*', in J. Shearman, M.B. Hall (ed.), *The Princeton Raphael Symposium – Science in the Service of Art History*, Princeton, 1990, pp. 125-134.
- Mander, K. van, *Het Schilderboek*, Haarlem, 1618, H. Miedema (ed.), Doornspijk, 1994.
- Martin, G., *National Gallery Catalogue. The Flemish School 1600-1900*, Londen 1970.
- Martin, J.R., *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, I, Brussel, 1968.
- Massing, A., 'Orazio Gentileschi's *Joseph and Potiphar's Wife*: a 17th century use of 'bituminous' paint', *Hamilton Kerr Bulletin*, 1, Cambridge, 1988, pp. 99-104.
- Massing, A., N. Christie, 'The Pseudo-Bramantino's *Deposition of Christ in St Edward's Church, Guildford*', *Hamilton Kerr Bulletin*, 2, Cambridge, 1994, pp. 50-60.
- McKim-Smith, G., G. Andersen-Bergdoll, R. Newman, *Examining Velázquez*, New Haven-Londen, 1988.
- Mensaert, G.P., *Le peintre amateur et curieux*, Brussel, 1763.
- Mérimée, J.F.L., *De la peinture à l'huile*, Parijs, 1830.
- Mérot, A. (ed.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Parijs, 1996.
- Merrifield, M.P., *Original Treatises on the Arts of Painting*, ed. Londen, 1967.
- Michel, J.F.M., *Histoire de la vie de P.P. Rubens*, Brussel, 1771.
- Miedema, H., 'Over kwaliteitsvoorschriften in het St. Lucasgilde; over 'doodverf'', *Oud Holland*, 101 (1987), pp. 141-147.
- Miegroet, H.J. Van, *Gerard David*, Antwerpen, 1989.
- Millar, O., 'Rubens's Landscapes in the Royal Collection: The Evidence of X-Ray', in *The Burlington Magazine*, 119, 1977, pp. 631-635
- Moll, W. *Job. Brugman en het godsdienstig leven onzer vaderen in de vijftiende eeuw, grotendeels volgens handschriften geschetst*, I-II, Amsterdam, 1854.

- Montias, J.M., 'Views and Overviews. Socio-Economic Aspects of Netherlandish Art from the fifteenth to the Seventeenth Century: a survey', *The Art Bulletin*, LXX, 3 (1990), pp. 358-373.
- Moreau-Vauthier, C., *La Peinture*, Parijs, 1913.
- Mühlen, Von zur, I., 'Tintoretto – Rubens – Mantua', in C. Syre (ed.), *Tintoretto. The Gonzaga Cycle*, München, 2000, pp. 179-191.
- Muller, J., *Rubens: the Artist as Collector*, Princeton, 1998.
- Müller Hofstede, J., 'Rubens' erste Entwürfe für den Heinrichs-Zyklus', in *Pantheon*, XXVII (1969), 1, pp. 459-463.
- Munsterberg, H., *The Crown of Life*, San Diego 1983.
- Munsterberg, H., 'The Critic at seventy-five', *The Art Journal*, spring 1994, vol. 53, 1, pp. 64-65.
- Murell, J., *John Guillim's Book: A Heraldic Painter's Vade Mecum*, *The Walpole Society*, 1993-1994, pp. 1-51.
- Neeffs, E. en H. Coninckx, *Tableaux, sculptures et objets d'art conservés dans les édifices religieux et civils de Malines*, Mechelen, 1891.
- Nieuwen verlichter der konst-schilders, vernissers, vergulders en marmelaers, ...*, Gent, 1777.
- Norgate, E., *Miniatura or the art of Limning*, J. M. Muller, J. Murell (ed.), New Haven-London, 1997.
- Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua opere di Filippo Baldinucci (1681)*, Milaan, 1812.
- Olsen, H., *Federico Barocci*, Kopenhagen, 1962.
- Os, H.W. van, J.R.J. van Asperen de Boer, C.E. de Jong-Jansen, C. Wietloff (ed.) *The early Venetian paintings in Holland*, Maarssen, 1978.
- Oudry, J.-B., 'Discours sur la Pratique de la Peinture et ses procédés principaux. Ebaucher, Peindre à Fond et Retoucher', in E. Piot (ed.), *Le Cabinet de l'amateur*, Parijs, 1861-1862.
- Pacheco (1649), F., *El Arte de la Pintura*, B. Bassegoda i Hugas (ed.), Madrid, 1990
- Packard, E.C.G., 'A Bellini painting from the Procuratia di Ultra, Venice. An exploration of its history and technique', *The Journal of the Walters Art Gallery*, 23-24 (1970-1971), pp. 64-84.
- Pader, H., *La Peinture parlante*, Parijs, 1740.
- Paillot de Montabert, M., *Traité complet de la Peinture*, Parijs, 1829.
- Panders, J., 'The underdrawing of Giovanni di Paolo. Some preliminary observations', *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque VII*, 1987, pp. 115-122.
- Panichi, E.L., *I principi della pittura figurativa nelle testimonianze degli artisti e degli scrittori d'arte*, Pisa, 1977.
- Panofsky, E., *Early Netherlandish Painting*, Cambridge Mass., 1958.

- Pauw-De Veen, L. de, *De begrippen 'schilder', 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw*, Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Brussel, 1969.
- Pedretti, C. (ed.), *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura*, Florence, 1995.
- Pemberton-Pigott, V., 'The Development of Canaletto's Painting Technique', *tentoonstellingscatalogus Canaletto*, New York, 1989, pp. 53-63.
- Penny, N., 'Two paintings by Titian in the National Gallery, London. Notes on technique, condition and provenance', in *Tiziano Técnicas*, 1999, pp. 109-116.
- Pepper, S., *Guido Reni. A Complete Catalogue of his Works*, Oxford, 1984.
- Périer-d'Ieteren, C., 'La technique du dessin sous jacent des peintres flamands des XVe et XVIe siècles. Nouvelles hypothèses de travail', *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque V*, Louvain-la-Neuve, 1983, pp. 61-69.
- Pétry, C. (ed.), *La Transfiguration*, Nancy, 1990.
- Philippot, a. en P., 'La Descente de Croix de Rubens. Technique picturale et Traitement', in *Bulletin IRPA/KIK* 6, 1963.
- Pichois, C. (ed.), *Charles Baudelaire, Critique d'art*, Parijs, 1965.
- Piel, C., 'Analyse scientifique et restauration de la toile', *Histoire d'un tableau de Rubens. L'adoration Des Bergers de la cathedrale de Soissons*, 1993, pp. 81-91.
- Piles, R. de, *Diverses conversations sur la peinture. Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux. Ou par occasion il est parlé de la vie de Rubens, & de quelques-uns de ses plus beaux Ouvrages*, Parijs, 1677.
- Piles, R. de, *Abrégé de la vie des Peintres*, Parijs, 1699.
- Piles, R. de, *Cours de peinture, par principes*, Parijs, 1708.
- Plahter, U., 'Líkneskjusmið: Fourteenth century instructions for painting from Iceland', in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 6 (1992), pp. 167-173.
- Plahter, U., 'Colours and pigments used in Norwegian altar frontals', in *Papers from the Conference in Oslo, 16-19 December 1989, Institutum Romanum Norvegiae Acta ad Archeologiam et Artiam Historiam Pertinentia*, XI (1995), pp. 111-126.
- Plinius de Oude, *Naturalis Historiae*, H. Rackham (ed.), Cambridge, Mass., 1961.
- Plesters, J., 'A Technical examination of some panels from Sassetta's Sansepolcro altarpiece', *National Gallery Technical Bulletin*, 1 (1977), pp. 10-17.
- Plesters, J., *A note on the materials, technique and condition of Bellini's 'The Blood of the Redeemer'*, *National Gallery Technical Bulletin*, 2 (1978), pp. 22-24.
- Plesters, J., "'Samson and Delilah': Rubens and the Art and Craft of Painting on Panel", in *National Gallery Technical Bulletin*, 7, 1983, pp. 39-49.

- Pohlen, I., *Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt*, Augsburg 1985.
- Poll-Frommel, V., K. Renger, J. Schmidt, 'Untersuchungen an Rubens-Bildern: Die Anstückungen der Holztafeln', in *Jahresbericht Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, 1993, pp. 24-35.
- Procacci, U., *Sinopie e affreschi*, Milaan, 1961.
- Puy de Grez, du, *Traité sur la Peinture pour en apprendre la theorie et de se perfectionner dans dans la pratique*, Toulouse, 1700.
- Renger, K., 'Rubens, Grand Palais, Paris 1977-78', in *Kunstchronik* (1978), p. 302.
- Renger, K., *Peter Paul Rubens. Altäre für Bayern*, München, 1990.
- Renger, K., 'Untersuchungen an Rubens-Bildern: Die Anstückungen der Holztafeln', in *Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Jahresbericht 1993*, pp. 24-35.
- Renger, K., 'Rubens-Stücke: Die Anstückungen von Münchner "Silen" und "Schäferszene"', in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1994, pp. 171-184.
- Renger, K., 'Anstückungen bei Rubens', in E. Mai, K. Schutz en H. Vlieghe, eds., *Die Malerei Antwerpens – Gattungen, Meister, Wirkungen*, Keulen, 1994, p. 157-167.
- Restaurierte Gemälde*, tentoonstellingscatalogus, Wenen-Milaan, 1996.
- Reynolds, J., *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark, Yale university, 1959
- Richardson, J., *An essay on the theory of painting*, Londen, 1725.
- Robertson, G., *Giovanni Bellini*, Oxford 1968.
- Rodriguez, J.F., *Nieuwen dictionaris om te leeren de Nederlandsche ende Spaensche Talen*, Antwerpen, 1634.
- Rooses, M., 'Les contrats passés entre Rubens et Marie de Médicis concernant les deux galleries du Luxembourg', in *Rubens-Bulletijn*, 5 [1897-1910].
- Rooses, M., *L' Œuvre de Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, Antwerpen, 1886-1892.
- Rooses, M. en C. Ruelens, *Codex Diplomaticus Rubenianus. Correspondance de Rubens, et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, Antwerpen, 1887-1909.
- Rosand, D., 'Titian and the Eloquence of the Brush', *Artibus et Historiae*, III, 1981, pp. 85-96.
- Rotgans, L., *Poëzy, van verscheiden mengelstoffen*, Leeuwarden, 1715.
- Roy, A., 'Rubens's 'Peace and War'', in *National Gallery Technical Bulletin*, 20, 1999, pp. 89-95.
- Ruhemann, H., 'Technical Analyses of an early Painting by Botticelli', *Studies in Conservation*, 2, 1955-6, pp. 34-46.
- Ruhemann, H., *The Cleaning of Paintings, Problems and Potentialities*, Londen, 1968.
- Sanderson, W., *Graphice; or the use of pen and pensill, in designing, drawing and painting*, 1658.

- Sandrart (1675), J. von, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, 1675.
- Sanyova, J., 'l'Etude scientifique des techniques picturales des retables anversois' in H. Nieuwdorp (ed.), *Antwerpse Retabels, 15de-16de eeuw, II. Essays*, Antwerpen, 1993, pp. 151-164.
- Sanyova, J., 'Studie van de polychromie van het Passieretabel van Oplinter', in *Scientia Artis I, Het retabel van Oplinter*, Brussel, 1999, pp. 101-123.
- Scannelli, F., *Il Microcosmo Della Pittura*, Cesena, 1657.
- Schaefer, I., C. von Saint-George, 'Beiträge zur Maltechnik', in *Peter Paul Rubens, Juno und Argus, Thema und Geschichte. Maltechnik und Restaurierung 2004*, Keulen 2004, pp. 26-55.
- Schäfer, G. (ed), *ἑρμηνεία τῆς ὠρογραφίης, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Trier, 1855.
- Scheller, R.W., *Exemplum Model-Book drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca 900-1450)*, Amsterdam, 1995.
- Scott Blair, G. W. *A survey of general and applied Rheology*, Londen, 1949.
- [Seilern, A.], *Flemish Paintings and Draings at 56 Princes Gate, London SW7*, London, 1969.
- Seidlitz, W., 'Bericht eines Zeitgenossen über einen Besuch bei Rubens', in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 10 (1887), p. 111.
- Sello, T., Müller, R., *Nicht nur mit Pinsel und öl - 99 Maler der Hamburger Kunsthalle und ihre Techniken*, Hamburg, 1993
- Shearman, J., 'Leonardo's Colour and Chiaroscuro', in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 25 (1962), pp. 13-47.
- Simis, L., *Grondig Onderwys in de schilder- en verw-kunst, ...*, Amsterdam, 1801.
- Sjöblom, A., *Die Koloristische Entwicklung in der Niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlijn, 1928.
- Smith, A., A. Reeve, A. Roy, *Francesco del Cossa's 'Heilige Vincent Ferrer'. A note on the materials and technique*, pp. 54-57, *National Gallery Technical Bulletin*, 5 (1981), pp. 54-57.
- Smith, A., M. Wyld, *Altdorfer's 'Christ Taking Leave of his Mother'*, *National Gallery Technical Bulletin*, 7 (1983), pp. 50-64.
- Smith, J., *The Art of Painting in Oil*, Londen, 1687.
- Sonnenburg, H. von, 'Zur Maltechnik Grecos', *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 9-10 (1958-1959), pp. 243-255.
- Sonnenburg, 'H. von, Rubens' Bildaufbau und Technik', in *Maltechnik Restauro*, 2 en 3, München, 1979.
- Sonnenburg, H. von, 'The Examination of Raphael's Paintings in Munich', in J. Shearman, M.B. Hall (ed.), *The Princeton Raphael Symposium – Science in the Service of Art History*, Princeton, 1990, pp. 65-78.

- Spear, R. E., *The "Divine" Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven – Londen, 1997.
- Staschull, M., 'Das Gewölbefresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz. Maltechnische Untersuchung', in *Der Himmel auf Erden, Tiepolo in Würzburg*, München-New York, 1996, II, pp.128-147.
- Straelen, J.B. van der, *Jaerboek der vermaerde en kunstrijcke Gilde van Heilige Lucas binnen de stad Antwerpen*, Antwerpen, 1855.
- Stroo, C., *The Master of Flémalle - Rogier van der Weyden, The Flemish Primitives*, Brussel, 1996.
- Stroo, C., P. Syfer-d'Olne, A. Dubois en R. Slachmuylders, *The Flemish Primitives II. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes groups*, Brussel 1999.
- Sulzberger, S., *La Sainte Barbe de Jean van Eyck. Détails concernant l'histoire du tableau*, *Gazette des Beaux-Arts*, XXXIV (1948), pp. 289-293.
- Szafran Y. en A. Wallert, 'The Technical Examination of the Ordination of St. Stephen by Vittorio Carpaccio: Colours and Colour Notations', *Le Dessin sous-jacent, Actes du Colloque XI*, Louvain-la-Neuve, 1995, pp. 161-168.
- Testelin, H., *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture mis en table de préceptes*, Parijs, 1680.
- Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, J.G. Hawthorne, C.S. Smith (ed.), New York, 1963.
- Thiel, P.J.J. van, 'De Grebbers regels van de kunst', *Oud Holland* 80 (1965), pp. 126-131.
- Titian, Jacopo Pesaro being presented by Pope Alexander VI to Saint Peter*, Antwerpen 2003.
- Trognesius, C. I., (ed.), *Den grooten dictionaris ende schadt van dry talen / Duytsch / Spaensch ende Fransch / met de namen der rijcken / steden ende plaatsen der wereldt*, Antwerpen, 1646.
- Titian*, Tentoonstellingscatalogus National Gallery, Londen, 2003
- Urbach, S., 'Research report on examinations of underdrawings in some Early Netherlandish and German panels in the Budapest Museum of Fine Arts', *Le dessin sous-jacent dans la peinture, colloque IV*, Louvain-la-Neuve, 1981, pp. 45-62.
- Vandamme, E., *De Polychromie van gotische houtsculptuur in de Zuidelijke Nederlanden. Materialen en Technieken, Verhandeling van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, nr. 35 (1982).
- Vasari (1568), G., *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri; descritte in lingua Toscana da Giorgio Vasari (1568) Pittore aretino. Con una sua utile e necessaria introduzzione a le arti loro*, G. Milanese (ed.), Florence, 1878-81.
- Veliz, Z., *Artist's Techniques in Golden Age Spain*, Cambridge, 1986.

- Vergara, A. et al., *Rubens, The Adoration of the Magi*, Madrid, 2004.
- Verloot, D., 'Traitement de l'œuvre et technique picturale' in *Bulletin KIK*, 28, 1999-2000.
- Verly, P.J., *Verhandeling van de Schilderkonst in Miniatuur*, Amsterdam, 1744.
- Verougstraete-Marcq, H., en R. Van Schoute, 'Vénus dans la forge de Vulcain de P.P. Rubens', in *Miscellanea Philippe Roberts Jones, Bulletin KMSKB*, 1983-5, pp. 149-160.
- Verougstraete-Marcq, H., 'L'*Imprimatura* et la manière striée. Quelques exemples dans la peinture flamande du 15^e au 17^e siècle', in *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Actes du colloque VII*, Louvain-la-Neuve, 1987, pp. 21-27.
- Verwijs, E. en J. Verdam, *Middelnederlands Woordenboek*, 's Gravenhage, 1889.
- Vey, H., 'Anton Van Dyck über Maltechnik', *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*, 10 (1960), pp. 193-201.
- Vlieghe, H., 'De leerpraktijk van een jonge schilder: het notitieboekje van Pieter van Lint in het Institut Néerlandais te Parijs', in *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1979.
- Vlieghe, H., *Rubens. Portraits of identified sitters, painted in Antwerp, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XIX*, 2, Londen, 1987.
- Vlieghe, H., A. Balis, C. Van de Velde (eds.), *Concept, Design & Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout, 2000.
- Volle, N., C. Naffah, L. Faillant-Dumas, j.-P. Rioux, 'La restauration de huit tableaux de Titien du Louvre', *Revue du Louvre*, 1 (1993), pp. 58-80.
- Wadum, J., 'A Preliminary Attempt to identify Rubens's Studio Practice', in *Preprints Icom-CC, 11th Triennial Meeting Edinburgh, 1-6 September 1996*, pp. 393-395.
- Wallert, A., 'Instructions for manuscript illumination in a 15th-century Netherlandish treatise', in K. van der Horst, J.C. Klamt (ed.), *Masters and Miniatures: proceedings of the congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands*, Doornspijk, 1991, pp. 447-456.
- Wallert, A en C. van Oosterhout, *From Tempera to Oil Paint, Changes in Venetian Painting, 1460-1560*, Amsterdam, 1998.
- Wallert, A., (ed.), *Still Lifes: Techniques and Style, the examination of paintings from the Rijksmuseum*, Amsterdam, 1999.
- Walpole, H., *Anecdotes of Painting in England (1760-1795) with Some Account of the Principal Artists; and Incidental Notes on Other Arts*, Londen, 1872.
- Watin, M., *l'Art du peintre, doreur, vernisseur et du fabricant de couleurs*, ed. Lyon, 1823.
- Wescher, P., *La prima idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso*, München 1960.

- Westfalia, J. de, *Vocabularius copiosus et singularis vnus ex diversis diligentissime thetonicatus*,
Leuven ca. 1483.
- Wetering, E. van de, 'De jonge Rembrandt aan het werk. Materiaalgebruik en schildertechniek van Rembrandt in het begin van zijn Leidse periode', *Oud Holland*, 1977.
- Wetering, E. van de, *Rembrandt, The Painter at Work*, Amsterdam, 1997.
- Wetering, E. van de, 'Opmerkingen over de relatie tussen techniek, stijl en toeval bij Arent de Gelder; een vergelijking met Rembrandt', in *Tentoonstellingscatalogus Arent De Gelder*, Dordrecht-Keulen, 1998-1999, pp. 19-35.
- White, R., 'Analyses of Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material', in *Papers from the Conference in Oslo, 16-19 December 1989, Institutum Romanum Norvegiae Acta ad Archeologiam et Artiam Historiam Pertinentia*, XI (1995), pp. 127-135.
- Widerholds, J. H. (ed.), *Neues dictionarium in Frantzösisch-Teutscher / und Teutsch-Frantzösischer samt hengefügter Lateinischer Sprach*, Bazel, 1669
- Wilde, J., 'Röntgenaufnahmen der 'Drei Philosophen' Giorgiones und der 'Zigeunermadonna 'Tizians', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 6 (1932), pp. 141-154.
- Wit, J. de, *De kerken van Antwerpen*, [ca. 1748].
- Witgeest (1659), S., *Het Nieuw Toneel der Konsten ...*, Amsterdam, 1659.
- Wölfflin, H., *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*, New York, 150.
- Wood, J., *Rubens. Drawing on Italy*, Edinburgh, 2002.
- Woordenboek der Nederlandse Taal, J.A.N. Knuttel (ed.), 's Gravenhage en Leiden, 1916.
- Wyld, M., 'The Restoration History of Holbein's Ambassadors', in *National Gallery Technical Bulletin*, 19 (1998), pp. 4-25.
- Zanetti, M., *Della Pittura Veneziana e delle Opere pubbliche de' Veneziani Maestri*, Venetië, 1771.
- Zanotti, G.P., *Dialogo ... in difesa di Guido Reni*, Bologna, 1710.
- Ziloty, A., *La découverte de Jean van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile du moyen age à nos jours*, Parijs, 1941.

“Les tableaux très-bien peints de Rubens et de Tiziano, de Raphaël et de Paul Veronèse, de Teniers et de Metzù, de Léonard de Vinci et de Greuze, de Salvator Rosa et de Claude Lorrain, de Wééninx enfin et de Sneyders; ces tableaux, dis-je, sont exécutés dans des manières si différentes, les procédés par lesquels ils ont été ébauchés ont été si opposés entr’eux, qu’on est tenté d’en conclure qu’il peut y avoir plusieurs méthodes différentes pour exécuter les tableaux à huile.”

Paillot de Montabert, *Traité complet de la Peinture*, Parijs, 1829, IX, p. 36

INLEIDING

Methodologie van het onderzoek

Dit proefschrift wil twee vragen beantwoorden: 1. wat is doodverf en 2. hoe ziet de doodverf er uit in schilderijen van Pieter Paul Rubens?

1. In het oude schildersjargon is doodverf de benaming voor onderschildering. Deze studie gaat in op de etymologie en de reikwijdte van dit technische begrip. Verder komen de verschillende vormen van onderschildering aan bod die in de Westerse schildertraditie werden toegepast van de late middeleeuwen tot negentiende eeuw. De doodverf wordt benaderd vanuit drie verschillende invalshoeken: de doodverf als onderdeel van de schilderkunstige procedure (hoofdstuk I) en de technische (hoofdstuk II) en optische functie (hoofdstuk III) van doodverf.

2. In de volgende twee hoofdstukken wordt onderzocht in welke mate de onderschildering in het ontstaansproces van Rubens' werken aan deze tradities en geplogenheden beantwoordt of ervan afwijkt. Zijn metier is immers gerijpt in een bepaalde context. De onvoltooide Hendrik IV-reeks levert terzake een schat aan informatie en vormt het onderwerp van een *case study* (Hoofdstuk IV.1). Dit onderzoek wordt aangevuld met observaties en inzichten over andere schilderijen van Rubens (Hoofdstuk IV.2). met behulp van deze gegevens tracht ik tot een synthese te komen (Hoofdstuk V).

Tijdens een lezing in Parijs in 1998 zei de Engelse kunsthistoricus John Gage over doodverf het volgende:

“Dead-colour has hitherto played a very minor role in the interpretation of painterly methods because of its effective invisibility in the completed work, and because it has so far been beyond the reach of technology.”³

Doodverf is inderdaad een vrij moeilijk te ontginnen onderzoeksterrein dat in de meeste gevallen schuilgaat onder meerdere verflagen en dat slechts in beperkte mate met behulp van onderzoekstechnieken kan worden bestudeerd. Onderzoekstechnieken als röntgenfotografie en infraroodreflectografie tonen hun nut vooral bij het documenteren van onderliggende concentraties van loodwit, koolstof en andere bestanddelen die soms afwijken van datgene wat de toeschouwer in het zichtbare licht waarneemt. Op die manier kan men ondertekeningen of wijzigingen in een compositie bestuderen en turbulent verlopende maakprocessen observeren. In het beste geval stellen deze technieken de onderzoeker in staat om zich een preciezer beeld te vormen van het ontstaansproces van een schilderij.

Toch blijven dit soort gegevens in de meeste gevallen fragmentarisch. Vaak geven ze slechts een beperkt beeld van de onderliggende ontwikkelingsstadia en kunnen ze zelden eenduidig worden gelezen. Infrarood licht penetreert verflagen met wisselend succes. Zo kunnen ondertekeningen of onderschilderingen die geen koolstof bevatten niet met deze onderzoekstechniek worden waargenomen. Bijgevolg bestaat het gevaar dat bepaalde schilderkunstige fenomenen op een artificiële manier uit de context van het maakproces worden gelicht en dat de beelddocumenten eerder materiële verschillen in kaart brengen dan een bepaalde fase binnen de totstandkoming. Met betrekking tot onderliggende verflagen roepen infraroodbeelden soms meer vragen op dan dat ze de onderzoeker antwoorden aanreiken. De rol die röntgenfoto's en infraroodopnamen kunnen spelen in het onderzoek naar doodverf wordt ook beperkt door het feit dat deze documenten doorgaans geen bijkomende informatie verstrekken over de fundamentele vraag naar het kleurgebruik in de onderliggende verflagen. Om op die vraag een antwoord te krijgen, kunnen we beroep doen op andere onderzoeksmethodes. Uit het bekijken van verflagen onder een binoculair en het nemen van verfmonsters kan een opeenvolging van verflagen worden afgeleid, net zoals gekleurde sedimentlagen archeologen toelaten om een chronologie van een site op te stellen. De hoeveelheid informatie die archeologen bekomen is echter overzichtelijker en representatiever, omdat ze, in tegenstelling met de schilderijenonderzoeker, aanzienlijke terreinoppervlakten kunnen blootleggen. De selectieve monsternamen op schilderijen geeft een goed beeld van de verfopbouw op een specifieke plek in een werk. De bewijskracht van monsters tijdens het bestuderen van de verfopbouw van een heel schilderij kent zijn beperkingen, zeker wanneer het gaat om een klein aantal puncties. Het nemen van stalen geschiedt bovendien meestal in beschadigde zones, die vaak al een heel restauratie-verleden achter de rug hebben, hetgeen interpretatie niet eenvoudiger maakt.

Over doodverf bestaan gelukkig ook heel wat schriftelijke bronnen. Veel informatie vinden we terug in historische traktaten die licht werpen op de schilderspraktijk. In mindere mate leveren gildebepalingen en schilderscontracten ook bruikbare gegevens op. Heel wat boedelinventarissen maken melding van schilderijen in gedoodverfde toestand (zie bijlagen LXIII en LXIV). Het is cruciaal om te kunnen achterhalen wat schilders, opdrachtgevers, schrijvers en notarissen eertijds met doodverf bedoelden. De in onbruik geraakte term werd opnieuw geïntroduceerd in het schilderijenonderzoek. Dat is echter in ons scherp omliggende wetenschappelijke taalgebruik niet vanzelfsprekend, omdat historische begrippen vaak een veel ruimere en vagere betekenis hadden dan de woorden waarvan we ons vandaag van bedienen.

Historische schilderstraktaten worden sinds de negentiende eeuw onderzocht. Met de becommentarieerde publicatie van een aantal schilderstraktaten in 1849 vervulde Mary P. Merrifield een pioniersrol: zij maakte een degelijke bloemlezing van bronnen die tot dan een eerder slapend bestaan hadden gekend en nooit eerder op een wetenschappelijke manier waren benaderd. De studie van technische bronnen inspireerde wetenschappers bovendien tot een nieuwe, meer praktische kunstbeschouwing. Twintig jaar later verscheen het onvolprezen *Materials for a history of Oil Painting* van Charles Lock Eastlake, een werk dat reeds een zeer genuanceerd beeld en volledig overzicht geeft van de schilderkunstige evoluties van de laatmiddeleeuwse schilderkunst tot de negentiende eeuw. Een andere grote stap was de uitgave in 1901 van Ernst Bergers *Quellen für Maltechnik*. Daarin werd ondermeer het voor de barokschilderkunst erg relevante De Mayerne-traktaat voor het eerst gepubliceerd en in een context geplaatst.

Toch bleef een deel van de technische literatuur minder bekend en zelfs onontgonnen terrein. Vergelijkende bronnenstudies met betrekking tot schildertechniek zijn zeldzaam. Een bundeling van historische teksten over doodverf is onbestaande en drong zich dus op. In bijlage vindt de lezer een bloemlezing van relevante passages over het onderwerp. In het kader van deze studie over oude schilderkunst heb ik gemeend om deze lijst te mogen afsluiten met een tekst van Charles Baudelaire uit 1859. Wetenschappelijke studies over oude schildertechnieken, gepubliceerd na deze periode, kennen een ruimere verspreiding en worden in voetnoten aangehaald.

Als gevolg van de beperkingen van onderzoekstechnieken en het ontbreken van grondige bronnenstudies over de materie is in de recente schildertechnische literatuur met het begrip doodverf eerder slordig omgesprongen. De Pauw-De Veen (1969) en Miedema (1987) ondernamen pogingen om het begrip doodverf scherper te definiëren, te verduidelijken, maar deze auteurs slaagden niet volledig in hun opzet. Kunsthistorici zijn het erover eens dat met de term een schilderkunstig stadium wordt bedoeld dat voorafgaat aan het eindresultaat, namelijk het voltooid schilderij. Sommigen hebben zich een beeld gevormd over hoe 'de' doodverf er moet uitzien en gaan ervan uit dat ook anderen eenzelfde inhoud aan het begrip hebben toegekend. Die houding leidt onvermijdelijk tot misverstanden. Vele kunsthistorici en restauratoren verstaan onder doodverf inmiddels vrijwel uitsluitend een monochrome, bruine onderschildering. Anderzijds blijkt uit gesprekken met studenten in kunstacademies dat zij die term paradoxaal genoeg gebruiken voor schilderijen die al te ijverig werden uitgewerkt en daardoor een doffe, doodse indruk maken.

Het fenomeen doodverf kan echter vooral goed worden bestudeerd aan de hand van onvoltooide schilderijen. Als onderzoeksterrein werd het oeuvre van Peter Paul Rubens gekozen. Om een zo accuraat mogelijk beeld te krijgen van Rubens' doodverf werd besloten dat vooral het onderzoek met het blote oog de basis van deze studie moest vormen, aangevuld door de genoemde technische documenten. Schilderijen geven vaak bruikbare informatie prijs over de onderschildering, hetzij door hun volledige of partiële onvoltooidheid, hetzij door hun beschadigde toestand. Het onderzoek kon uiteraard onmogelijk de totale productie van Rubens omvatten (de *œuvrecatalogus* van M. Jaffé telt maar liefst 1403 nummers, zonder de talrijke atelierreplieken mee te tellen).⁴ Een systematisch en grootschalig schildertechnisch onderzoek van Rubens' oeuvre zou ongetwijfeld tal van nieuwe gegevens aan het licht brengen. Idealiter zou dit soort onderzoek geïntegreerd moeten worden in de belangrijkste reeks publicaties over het oeuvre van Rubens, het *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. Tot op heden gebeurde dit slechts sporadisch. Ondanks de uiterst waardevolle publicaties door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium te Brussel, de National Gallery te Londen, de Uffizi te Florence, het Wallraf-Richartz Museum te Keulen en het Prado in Madrid, die naar aanleiding van restauraties van Rubenswerken verschenen, is er - anders dan bij Rembrandt of Velázquez - geen sprake van een systematisch, allesomvattend natuurwetenschappelijk onderzoek van het hele oeuvre.

Om redenen van haalbaarheid werd besloten om dit doctoraatsonderzoek naar Rubens' doodverf vooral toe te spitsen op werken van de meester, waarvan de voltooiing door omstandigheden werd afgebroken en waarbij de onderschildering deels of helemaal zichtbaar bleef. Rubens' *Hendrik IV-reeks* en enkele andere onvoltooide schilderijen vormden in dit opzicht dankbare studie-objecten. Daarnaast bundelde ik observaties die ik tijdens de voorbije vijf jaar maakte op andere Rubensschilderijen en die een licht werpen op verlaagopbouw en schildertechniek. Van in het begin stond echter ook vast dat de resultaten die voortvloeien uit het onderzoek van dit statistisch kleine aantal werken, niet zonder meer kunnen worden geëxtrapoleerd naar het overige werk van de schilder.

Samenvattend kunnen we stellen dat deze scriptie zoekt naar antwoorden op volgende vragen: waar komt de term doodverf vandaan, wat is de etymologische betekenis? Welke rol speelt de doodverf in de picturale opbouw van schilderijen; welke functies vervult de doodverf? Vinden we de doodverfpraktijken die beschreven staan in schildertechnische traktaten terug op schilderijen van oude meesters? Is er een verschil tussen de pigmenten en bindmiddelen in de doodverf en die in de opperste verflagen? Greep het creatieve proces bij Rubens al dan niet plaats volgens een vast systeem? Hoe situeert de doodverf zich in dit proces? In welke mate is Rubens' werkwijze conform met of afwijkend van de schilderpraktijk van zijn voorgangers en tijdgenoten?

De etymologie van het woord doodverf en synoniemen van de term in andere talen

Het werkwoord doodverven heeft volgens Van Dales *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* zes betekenissen, namelijk: (1) in de grondverf zetten, (2) aanleggen, (3) in figuurlijke zin met woorden schetsen, niet uitvoerig beschrijven, (4) doen voorkomen, kenschetsen, (5) voorbestemmen: *iemand met een ambt, een post doodverven, hem ervoor bestemd houden*, en ten slotte (6) *als dader (van iets) noemen*.⁵ Slechts in de laatste twee betekenissen bleef het woord tot op vandaag in gebruik.

De term doodverf is van Middelnederlandse oorsprong en verwijst naar een lijkkleur.⁶ Dit wordt onder meer geïllustreerd door twee passages uit het *Leven van Jezus* in een laat vijftiende-eeuws manuscript van de hand van J. Brugman:

“Dat aensichte, dat claerre is dan die sonne, dat is nu mitter dootverwen bevangen”

en

“O siele mijn, een dochter van Iberusalem, dat u lief, die ghisteren was blenkende en blosende, uutvercoren uut dusenden der dusenden, dat hi nu is vael, bleec, dootverwich, besprenkelt ende beronnen mit bloede.”⁷

Hoewel het niet echt een courant woord was, bleef men het tot in de achttiende eeuw in de betekenis van ‘lijkkleur’, van ‘bleekheid’ gebruiken.⁸

Behalve om 'kleur' in algemene zin te omschrijven, benutte men het woord *verve* in de vijftiende eeuw ook om 'kleurende materialen' aan te duiden zoals pigmenten en kleurstoffen.⁹ Het is aannemelijk dat in de context van deze dubbele betekenis het woord *doodverve* in het schildersjargon werd opgenomen als term om een doffe, lijkkleurige en dus bleekgroene onderschildering te omschrijven, zoals blijkt uit dit vijftiende-eeuwse recept:

“om een doot verve te maken tot aensichten. Nem ceruse ende een luttel rose, ende een luttel cleyn lazuer, of blaen tornicsoel voirt lazuer, ende menget te gader opten steen. Ende tot vrouwen aensichten of dier ghelliic nem ceruse ende berchgroen.”¹⁰

Een andere vroege vermelding van de term doodverf met betrekking tot de schilderkunst vinden we in een processtuk uit 1519, naar aanleiding van de weigering van Ambrosius Benson om twee koffers aan Gerard David terug te geven, waarvan er één naast patronen, schildersmaterialen en een schetsboek ook enkele schilderijtjes bevatte, waaronder *“een machdaleene van doodverve begonnen”*.¹¹

Uit tal van bronnen, die in deze studie worden aangehaald, blijkt dat het woord doodverf echter doorheen de tijd het ruimere begrip onderschildering is gaan dekken. Het woord *onderschildering* is van veel recentere datum en lijkt een Nederlandse vertaling van het Duitse woord *Untermahlung*.

Het *Nederlands Etymologisch Woordenboek* definieert doodverf als “grondverf” en als “eerste aanleg van een schilderij”, maar voegt eraan toe dat het woord waarschijnlijk zo wordt genoemd “omdat deze verf onder de definitieve verflaag als het ware doodgaat.”¹² Hoewel deze verklaring op het eerste gezicht plausibel lijkt, gaat ze voorbij aan de oudste betekenis van het woord, namelijk een lijkkleur of bleke tint. Deze uitleg houdt ook geen rekening met het feit dat de onderschildering in vele

gevallen (en zeker bij de glacistechniek van de Vroegnederlandse meesters) een optische functie vervult.

De oorsprong van het werkwoord doodverven ligt naar alle waarschijnlijkheid in het schildersmilieu. Behalve in tal van schilderstraktaten treffen we het woord in figuurlijke betekenis meermaals aan bij Houbraken¹³, zoals in deze anekdote uit het leven van Emmanuel de Witte: toen een vriend informeerde naar de oorzaak van de Wittes (tijdens een herberggruzie door Gerard de Lairese) lelijk toegetakelde gezicht antwoordde de schilder laconiek:

*“zje: dit pourtret hebben zy my gister avond dus mismaakt in den donker gedoodverft, en daer ga ik weer na toe, om het by den dach te laten opmaken.”*¹⁴

De eerste wetenschappelijke definitie van de term *dead colouring* duikt op in *de Materials for a History of Oil Painting* (1868) van Charles Lock Eastlake:

*“What is called dead colouring is any stage of a picture short of its ultimate vivacity and intended completeness.”*¹⁵

‘Vivacity’ moet in deze context wellicht gelezen worden als ‘kleurkracht’ of ‘saturatie’. ‘Any stage’ kan één of meerdere verflagen omvatten.

In zijn *Quellen für Maltechnik* uit 1901 beweerde Ernst Berger dat met *Todtfarbe* een matte kleurenwerking werd aangeduid, ongeveer met het uitzicht van ‘ingeschoten olieverf’.¹⁶ Deze omschrijving verwijst naar een eerste verflaag, waarvan het bindmiddel gedeeltelijk door de poreuze grondlaag wordt geabsorbeerd. Dit fysisch verschijnsel, in het Nederlands *inschieten*¹⁷ of *intrekken*¹⁸ geheten, in het Frans *emboire*¹⁹ en in het Italiaans *prosciugare*²⁰, verleent aan de olieverflaag inderdaad een mat en dus lichter aspect. Tijdens dit absorptieproces wijzigt immers de breking van het licht, omdat de plaats van het weggezogen bindmiddel, dat zich tussen de pigment- of kleurstofkorrels bevond, gaandeweg door luchtdeeltjes wordt ingenomen. Het licht valt hierdoor op een onregelmatiger oppervlak en wordt op een diffuse manier teruggekaatst.²¹ Berger baseerde zich op de uitleg die de Franse schilder Pierre Lebrun gaf in zijn ongepubliceerde tekst over schilderkunst, het zogenaamde ‘Brusselse Manuscript’ (1635, Bijlage XXI). Daarin stelde Lebrun dat *mat* gelijk staat aan *dood*.²² Lebrun heeft het in de bewuste passage echter niet over de doodverf, de onderschildering, maar over ‘la couleur de la thaille

imprimée', de allereerste grondverflaag die op het ingelijmde linnen wordt aangebracht. Bovendien gaat de verklaring van Berger voorbij aan de oorspronkelijke en intrinsieke betekenis van de Middelnederlandse term, zoals die reeds aan bod kwam, namelijk een lichte, grauwe lijkkleur.

Al in het trecento omschreven Italiaanse schilders de bleekgroene en grauwe onderschildering van muurschilderingen en paneelschilderijen met het woord *verdaccio*. In oorsprong hebben de begrippen *verdaccio* en doodverf eenzelfde betekenis. Maar in tegenstelling met het begrip doodverf, dat uitgroeide tot een bredere term die alle vormen van onderschildering omvat, bleef het woord *verdaccio* in het Italiaans uitsluitend in gebruik voor een monochrome groene onderschildering.

Het aanbrengen van de onderschildering wordt in het Italiaans aangeduid met het werkwoord *abbozzare*. Het resultaat hiervan is de *abbozzo* of de *bozza*.²³ In Van Manders bewerking van Vasari's levensbeschrijvingen van Italiaanse kunstenaars (1568) werd *bozza* trouwens meestal als *dootverwe* vertaald.²⁴ In zijn schilderstraktaat omschrijft Leonardo *bozza* als een fase, waarin de figuren grosso modo ('*vioè abbozzate*') hun plaats in de compositie innemen, nadat de kunstenaar hun anatomie en de plooi van hun kleding heeft bestudeerd.²⁵ Als synoniem voor het aanbrengen van de *abbozzo* maakt Vasari ook melding van het werkwoord *imporre*.²⁶

Problematisch bij het interpreteren van oude Italiaanse teksten is het feit dat echter niet enkel de onderschildering met de term *bozza* werd bedacht, maar ook de voorafgaandelijke ontwerpschets, die op een andere drager tot stand kwam. In tal van gevallen kan enkel uit de bijvermelde maten of uit de context worden opgemaakt of met *bozza* het ene dan wel het andere wordt bedoeld. Ook de interpretatie van andere aanverwante termen zoals *modello* en *macchia* is geenszins eenduidig.²⁷ Sommige Engelse vertalingen van Italiaanse schilderstraktaten zorgen voor bijkomende misverstanden, omdat ze de term *abbozzo* weinig accuraat weergeven met het weinig precieze en voor interpretatie vatbare woord *sketch*.²⁸

Het Franse equivalent voor doodverf is het woord *ébauche*. Het werkwoord *ébaucher* verschijnt voor het eerst in Picardië in de veertiende eeuw onder de vorm *esboquer* en evolueert snel tot *esbochier*. Het werkwoord werd ook gebruikt om een beginnende handeling mee uit te drukken, zonder dat die tot op het einde wordt uitgevoerd. De huidige spelling dateert uit de zestiende eeuw.²⁹ Het woord duikt op in schilderstraktaten vanaf de zeventiende eeuw.³⁰ Nicolas Poussin

gebruikt de term in zijn correspondentie, wanneer hij schrijft over het eerste schilderstadium.³¹ Net als in het Italiaans bestaat er ook in het Frans nogal wat verwarring rond de terminologie. *Ébauche*, *esquisse* en *première pensée* worden zowel gebruikt voor het voorbereidend werk op een afzonderlijke drager als voor het schilderwerk, dat op de uiteindelijke drager plaatsgrijpt.³² Het feit dat de achttiende-eeuwse Zwitserse schilder en pastellist Jean-Etienne Liotard de beginfase van het uiteindelijke schilderij in zijn traktaat met de term *esquisse* omschreef in plaats van met *ébauche*, vormt een teken aan de wand dat met deze begrippen binnen kunstenaarsmiddens even nonchalant werd omgesprongen als erbuiten.³³ In de huidige Franstalige wetenschappelijke literatuur over schildertechniek wordt dit onderscheid echter wel gemaakt.³⁴

In de aanwijzingen van ‘Le Petit Peintre’ in het De Mayerne Manuscript (1620) treffen we een letterlijke vertaling van doodverf aan: “*couleur morte*”.³⁵ Dit blijft echter uitzonderlijk. In geen geval heeft het Nederlandse woord de Franse terminologie beïnvloed. Bij de vertaling van de term doodverf maakte de auteur van een Nederlands-Frans woordenboek uit 1643 geen melding van de schildertechnische betekenis van het woord.³⁶

Het Spaanse woord voor onderschildering is *bosquexo* of *bosquejo*.³⁷ Als werkwoord wordt *bosquejar* gebruikt.³⁸ Een Nederlands-Spaans woordenboek uit 1634 (geschreven door een Spanjaard) vertaalt *Doodt-verve* uitsluitend als kleur van een dode of een dode kleur: “*color de muerto, color mortezina*”.³⁹ Een gelijkaardig woordenboek in drie talen vermeldt onder *bosquejar* “*esbaucher en matiere de peinture & de sculpture, schilderije of beeldt in't grof maeckt*” en onder *bosquejo* of *bosquexo* “*esbauchement en peinture, maecksel uyt den rauwe in schilderije*”.⁴⁰ Een woordenboek uit 1659 plaatst *Doot verwen* eveneens in zijn schildertechnische context door het te omschrijven als “*dar los primeros colores*”.⁴¹

In het *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache* van Friedrich Kluge treffen we geen vermelding aan van de term *Todfarbe*.⁴² Dit is wel het geval met oudere woordenboeken als die van Widerholds en van de gebroeders Grimm.⁴³ De in de Nederlanden werkzame schilder Joachim von Sandrart (1675) verwijst in zijn *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste* een enkele maal naar *todten Farben* en voegt er wellicht niet zonder redenen voor zijn Duitstalige lezers aan toe dat *untermahlen* wordt bedoeld.⁴⁴ Deze laatste term lijkt sterker in de Duitse taal te zijn geworteld: we treffen hem bijvoorbeeld reeds aan in de correspondentie die Dürer voerde met zijn opdrachtgever Jakob Heller.⁴⁵

Wellicht de eerste Engelstalige vermelding van *dead-colour* staat in de notities van een zekere Melchior Salabosch, een portretschilder van Nederlandse afkomst (tussen 1570 en 1598), die de term specifiek vernoemt in de betekenis van onderlaag voor incarnaten.⁴⁶ Andere Engelstalige vermeldingen treffen we aan in schilderstraktaten of notities uit het midden van de zeventiende eeuw.⁴⁷ Het is betekenisvol dat de term *Doodt-verve* in Henry Hexhams Nederlands-Engels woordenboek uit 1660 wordt omschreven als “*A dead colour, or a pale die*”, maar dat de termen *dead colour* of *underpainting* niet in de Engelse woordenlijst voorkomen.⁴⁸ Het is verleidelijk om aan te nemen dat de term doodverf in Engeland in de zestiende eeuw werd geïntroduceerd door de talrijke uit de Nederlanden afkomstige kunstenaars. De Nederlandse term doodverf heeft immers een oudere herkomst dan de Engelse term, die bovendien uitsluitend in schilderkunstige context wordt gebruikt. De Nederlandse schilderkunstige term doodverf lijkt enkel in de Engelse taal te zijn overgenomen.

Mogelijk konden letterlijke vertalingen uit het Nederlands als *color de muerto*, *couleur morte* en *Todtfarbe* niet concurreren met reeds bestaande schildertechnische begrippen die reeds stevig waren ingeburgerd in de diverse Europese talen. Het is opvallend dat in de meeste Latijnse talen het ruwe karakter van de onderschildering aan de basis ligt van de gangbare term, waarmee dit schilderstadium wordt gedefinieerd. Uit de Duitse term *Untermalung* blijkt vooral de situering van de onderschildering binnen het maakproces. De Nederlandse term doodverf en haar Engelse afgeleide *deadcolouring* lijken eerder het optische of koloristische aspect van de onderschildering te benadrukken.

De doodverf en haar verschijningsvormen

De doodverf of onderschildering kan zich manifesteren in tal van gedaanten. Er bestaan immers haast evenveel manieren van schilderen als er schilders zijn. Sommige kunstenaars doodverven hun composities lichtjes, anderen voltooiën hun werk in één handeling en nog anderen werken met een doodverf, die ze nadien retoucheren, zo constateerden Pacheco (1649, bijlage XXIV) en Le Blond de la Tour (1669, bijlage XXXI).⁴⁹ Tot een gelijkaardige conclusie kwamen Arsenne (1833, bijlage LVIII)⁵⁰ en Paillot de Montabert (1829), van wie het openingscitaat van dit proefschrift komt.

In deze studie zal ik trachten aan te tonen dat de doodverf - in al haar verscheidenheid - voldoet aan enkele vaste basisprincipes. Bij het maken van een schilderij moet de kunstenaar zijn werk

organiseren, plannen. Hij moet weten op welke manier hij beoogde vormen en kleuren tot stand kan brengen. De materialen waarover hij beschikt kennen evenwel beperkingen in hun gebruik en dwingen hem tot het volgen van vaste procedures en van een plan in stappen. Dit betekent ook dat de doodverf kan bestaan uit diverse opeenvolgende verflagen. Bovendien wordt de optische perceptie van het eindresultaat sterk beïnvloed door de onderliggende verflagen. De schilder kan deze wetmatigheid uitbuiten of trachten ongedaan te maken door zijn verf transparanter of opaker te maken.

In hoofdstukken I-III wordt dieper ingegaan op de organisatorische, technische en optische functies van doodverf.

Gedoodverfde, onafgewerkte schilderijen verraden zichzelf doordat zones binnen de compositie vaak nog niet met elkaar zijn versmolten en nog niet tot overtuigende driedimensionele vormen werden uitgewerkt. Onderlinge verschillen inzake detaillering zijn eveneens kenmerkend.

Behalve aan hun vormelijke tekortkomingen herkent men schilderijen in doodverf eveneens aan symptomatische ongerijmdheden wat het koloriet betreft. De uitwerking van de diverse zones van een schilderij verloopt niet altijd synchroon. Soms wordt het illusionisme in een schilderij abrupt onderbroken in een partij waar de imprimatura of een vroege ontwikkelingsfase aan de oppervlakte komt. Zo bleven de huidtinten van Rafaëls *Madonna Eszterhazy* te Budapest steken in de voorafgaandelijke, monochroom bruine onderschildering, terwijl achtergrond en draperingen al in een volgend – gekleurd – doodverfstadium verkeren (ill. 1).⁵¹ Het was ook mogelijk dat de kunstenaar een deel van zijn schilderij bijna helemaal voltooidde, terwijl de overige zones nog in prille ontstaansfasen verkeerden. Dat is het geval met Egbert van Heemskercks *Boeren in een herberg* (ill. 2).⁵² Dit doek is als een bevroren momentopname van het doodverfproces. Op het schilderij werden de herbergierster, een vioolspeler, een tafel met etenswaren en enkele kruiken al vrij gedetailleerd uitgewerkt. Van een aantal andere personages is slechts het hoofd weergegeven, terwijl het lichaam nog als een soort ‘ghost image’ verschijnt. Het grootste deel van het tafereel bleef echter staan in de dunne lichtbruine inwassing, waarmee de schilder zijn compositie aanvatte.

Anderzijds bestaan er ook schilderijen die een doodverffase tonen waarin de kleurstelling op het eerste gezicht bevredigend en harmonieus overkomt, maar waarbij het koloriet zijn optimale kracht nog diende te krijgen (zie hoofdstuk III). Goede voorbeelden hiervan zijn de ingehouden tonen van Rafaëls *Madonna Colonna* te Berlijn (ill. 3)⁵³, Titiaans *Madonna met Kind* te Londen⁵⁴ en sommige late, onafgewerkte schilderijen van Guido Reni.⁵⁵ Er bestaan ook afbeeldingen van

schilderijen in doodverfstadium. Dit is in het bijzonder het geval met werken die de schilderkunst zelf als thema hebben: *Heilige Lucas schildert de Maagd*⁵⁶, afbeeldingen van de antieke schilder Apelles⁵⁷ en diverse *Atelierszichten*.⁵⁸

Het feit dat een schilderij zich in een doodverfstadium bevindt, kan tal van oorzaken hebben. Een voor de hand liggende gebeurtenis die verhindert dat een schilderij eigenhandig wordt voltooid, vormt het overlijden van de maker ervan. Dit is bijvoorbeeld het geval bij *De Gerechtigheid van keizer Otto* van Dirk Bouts⁵⁹ of bij Poussins laatste werk, *Apollo en Daphne*.⁶⁰

De tand des tijds of het verpoetsen van de opperste verflagen tijdens een restauratie kan een schilderij volledig of deels tot het doodverfstadium terugbrengen.⁶¹ De plooi van het blauwe kleed in Giovanni Bellini's *Madonna met Kind* te Glasgow is slechts fragmentair bewaard gebleven: naar alle waarschijnlijkheid gingen de subtiele, transparante afwerkingslagen teloor tijdens een onoordeelkundige reiniging. Als gevolg van deze destructieve ingreep kwam het doodverfstadium, een blauwe lokaalkleur, ongewild aan de oppervlakte (ill. 4).⁶²

Het zichtbaar zijn van het doodverfstadium kon evenwel ook het gevolg zijn van een bewuste keuze van de kunstenaar. Die kon een aantal composities tot een presentabel doodverfstadium brengen, zodat ze reeds als half afgewerkte producten voor de markt beschikbaar waren. Op die manier kon snel een stock aan composities voor een 'winkel' worden aangelegd, werd het aanbod vergroot en tegelijk maakten de gedoodverfde schilderijen hun noodzakelijke droogproces door. In dat geval gold de doodverf als basisafwerking, waarbij de mogelijkheid tot een meer doorgedreven uitwerking (detaillering, gebruik van kostbaardere pigmenten of kleurstoffen in de afwerkingslagen) mogelijk bleef en waarbij eventueel aan de verwachtingen van de koper kon worden tegemoetgekomen. Vlaamse en Hollandse kunstenaarsinventarissen bewijzen dat dergelijke praktijken erg courant waren (zie bijlagen LXVIII-LXIX).

Het staken van de werkzaamheden kon het gevolg zijn van een verslechterd contact tussen schilder en opdrachtgever, waarbij de drang tot afwerken verminderde of stopte. Rubens' onvoltooide *Hendrik IV-reeks*, die verderop in deze studie uitvoerig aan bod zal komen, is hiervan een goed voorbeeld. Behalve om economische of persoonlijke redenen kon de kunstenaar zijn werkzaamheden aan een schilderij ook uit esthetische overwegingen beëindigen. Wanneer een schilderij doorheen het schilderproces stelselmatig en evenwichtig werd opgebouwd, kon er een moment ontstaan waarop het kunstwerk vlugger dan verwacht voldeed

aan de vooropgestelde intentie, ook al stemde de graad van afwerking of de saturatie van het koloriet misschien niet overeen met het heersende verwachtingspatroon (bijvoorbeeld wanneer er tussen de verschillende kleurtonaliteiten een diapason ontstond en wanneer een verdere detaillering van de tekening, naar het oordeel van de schilder, niets meer aan het kunstwerk toevoegde). Niet alle schilderijen in doodverfstadium zijn dus onvoltooid. Bekend in deze context is de stelling die Houbraken in Rembrandts mond legt, namelijk “*dat een stuk voldaan is als de meester zyn voornemen daar in bereikt heeft*”.⁶³

Soms is de gedoodverfde staat van schilderijen symptomatisch voor de mentale ingesteldheid van een kunstenaar. Bepaalde kunstenaars lijken grotere moeilijkheden te hebben ondervonden om een compositie tot voltooiing te brengen (Leonardo da Vinci is wellicht het beroemdste voorbeeld). Sommige kunstenaars hechten meer belang aan de vindingrijkheid waarmee een compositie tot stand komt dan aan het eindresultaat, dat de bekroning van de geleverde inspanning zou moeten vormen. Scheppingsdrang wordt dan een doel op zich. Deze visie werd in 1731 krachtig verwoord door Sebastiano Ricci in een brief aan een opdrachtgever. De kunstenaar schreef dat eigenlijk het *modello* als afgewerkt schilderij gold en niet het grote altaarstuk dat er slechts een kopie van was.⁶⁴ Voor deze meesters was de *inventio*, het ontwikkelen van een goed concept en het zoeken naar compositorische oplossingen belangrijker dan het uitwerken en het voltooien als dusdanig. Een schilder kan zijn werkzaamheden ook staken doordat zijn aandacht tegelijkertijd naar andere bezigheden uitgaat. Zo bleef Parmigianino's *Madonna met de lange bals* naar verluidt onvoltooid, omdat de meester zich plotseling in alchemie was gaan interesseren.⁶⁵

De waardering voor schilderijen, die in het doodverfstadium bleven staan, verschilde en verschilt nog steeds van toeschouwer tot toeschouwer. Over de afwerkingsgraad, die een voltooid schilderij moet hebben om als dusdanig aanvaard te worden, lopen de meningen uiteen. Bij wijze van boutade omschreef de erg secuur werkende Zwitserse pastellist Liotard zelfs Rubens' voltooide schilderijen als “*de très belles ébauches*”.⁶⁶ Daarbij komt dat de algemene houding van het publiek ten aanzien van onafgewerkte schilderijen door de tijd heen onderhevig is geweest aan veranderende smaakpatronen. Enerzijds zijn deze werken onvolkomen en minder doorwrocht dan afgewerkte stukken, die een hogere graad van perfectie bezitten. Anderzijds wekken dergelijke schilderijen de interesse op van kunstliefhebbers en connoisseurs, die zich in het scheppingsproces van kunstwerken willen verdiepen of een blik willen werpen in het brein van de kunstenaar. Zulke schilderijen werden vaak gekocht door kunstenaars die

kennis wilden vergaren over de technische aspecten van het schildersvak. Vaak zijn het kunstenaars zelf, die gedoodverfde werken appreciëren als momentopnames binnen het creatieve proces. Karel Van Mander (1618) schrijft dat onvoltooide werken “...*in meerder weerden zijn te houden als die voldaan zijn / gbellijck sulcx in den ouden tijt meer bevonden is gheworden*”, waarbij de schilder-auteur wellicht doelt op een passage uit Plinius.⁶⁷ Nevenproducten van het creatieve proces, zoals tekeningen, *bozzetti*, *modelli*, en schilderijen in doodverf werden al in de zestiende eeuw gretig verzameld. Dit gold zeker voor het studiemateriaal van belangrijke meesters, dat via kunsthandel en veilingwezen bij de verzamelaar belandde. Kunstenaars zelf koketteerden vaak minder met hun voorbereidende werk, dat soms nog onvolmaaktheden vertoonde: aan een opdrachtgever die zijn ogen op twee *modelli* had laten vallen, antwoordde de schilder Francesco Polazzi anno 1735 dat “*sotto li suoi occhi non è giusto mandare due cose abbozzate ...*”⁶⁸ Het cultiveren van het *non-finito* door een bepaalde categorie van kunstverzamelaars en het inspelen van kunstenaars op deze tendens vormt echter een apart studiegebied, waarop hier niet dieper wordt ingegaan.

I. DOODVERF ALS ONDERDEEL VAN DE SCHILDERKUNDIGE PROCEDURE

Een eerste functie van doodverf heeft betrekking op de organisatie, op de planning van het maakproces. Het is een hulpfase die de schilder in staat stelt om tot de gewenste vorm, tot het gewenste eindresultaat te komen. In de ordening en superpositie van verflagen zit een systeem. Die systematiek vinden we terug als leidraad in enkele fragmentaire aantekeningen die Antoon van Dyck mogelijk maakte met het oog op een schildertraktaat (zie bijlage XXIII). Daarin onderscheidt de kunstenaar een eerste stap, het *stelsel*, dat verder in zijn tekst wordt uitgelegd als '*omstreck*', namelijk het nauwkeurig weergeven van de contouren van de compositie, zodat deze later niet hoeft gecorrigeerd te worden. In een tweede fase besteedt Van Dyck aandacht aan de '*grondcouleures*', de grondtonen van het schilderij (niet te verwarren met de *imprimatura*, de basisverflaag die de totaliteit van de drager bedekt). Als hoofding bij het stukje waarin hij deze tweede stap verklaart, gebruikt Van Dyck de term *doodvermsel*. Daarmee bedoelt de kunstenaar het invullen van de lijntekening met lijkkeurige tinten die eerder licht moeten zijn op de plaats van naakte partijen en donker op plaatsen waar kleding moet komen. Het is een ruw stadium, waarin het niet aankomt op detaillering of juiste kleurnuances. De derde fase is het *rondsel*. In deze fase schildert de kunstenaar schaduwpartijen op de doodverf die goed droog is. Om reliëf te geven aan de voorstelling moet volgens Van Dyck slechts geschaduwd worden en niet gehooofd (dat dit eerder theorie dan praktijk is, bewijst het feit dat Van Dyck zijn eigen werken reliëf gaf met diepsels én hoogsels). Het schilderwerk wordt beëindigd door het glaceren van de onderschildering met behulp van rode lak en ultramarijn waar nodig en afgewerkt met de nodige zorg.

Ondertekening / onderschildering

Uit Van Dycks manuscript (en uit andere bronnen die verder in de tekst worden geciteerd) blijkt dat de doodverf een belangrijke plaats bekleedt in de schilderkunstige systematiek. Van Dycks *stelsel* zou men kunnen interpreteren als een *ondertekening* die de voornaamste volumes afbakent. Het is in deze context relevant om stil te staan bij het gebruik van dit ingeburgerde begrip.

In de kontekst van schilderijen wordt het begrip *ondertekening* gebruikt als omschrijving voor een tekening die voorafgaat aan de verflagen die er bovenop liggen.⁶⁹ De *ondertekening* is het resultaat van de eerste actie die een kunstenaar onderneemt om de vorm van zijn compositie op

de definitieve drager aan te brengen. Deze lijnen zijn het resultaat van een puntig voorwerp (scherp geslepen tekenmateriaal of een pen) en kunnen uitgevoerd worden in een droog of vloeibaar medium (krijt, houtskool, inkt). De *ondertekening* kan een nauwkeurig beeld geven van de gehele compositie, zoals die vooraf op een afzonderlijke drager werd uitgewerkt, maar ze kan ook een vrij verloop kennen en de neerslag zijn van het creatieve zoeken. In de vijftiende eeuw was het een courante praktijk dat kunstenaars ondertekeningen natrokken met het penseel, waarbij de oorspronkelijke tekening in krijt of houtskool werd weggeborsteld. Omdat het natrekken gebeurt met een penseel, zou men deze fase kunnen zien als een vorm van onderschilderen. Toch ben ik geneigd om dergelijke grafische voorbereidingen te benoemen als penseelondertekeningen. Penseelwassing, die de getekende volumes reliëf geven, moeten we mijns inziens eerder beschouwen als een prille vorm van onderschilderen.

De term *onderschildering* stemt overeen met de historische term doodverf en heeft betrekking op alle schilderwerk dat begrepen ligt tussen de ondertekening en de opperste, zichtbare verflaag. Met onderschildering bedoelen we datgene waar contouren mee worden ingevuld. “*On recherche pareillement les Contours des draperies avec une de leurs teintes & ensuite on remplit le vide avec les autres Couleurs, pour faire les jours & les ombres, & finalement on fait le fond du tableau. Et tout cela s'appelle l'Ebauche.*”, zo schrijft Dupuy de Grez (1700, bijlage XLV).⁷⁰ Dit onderliggend stadium wordt uitgevoerd met brede kwasten, borstels, penselen. In veel gevallen speelt de doodverffase in het eindproduct een visuele rol, maar dit is geen vast gegeven. In tegenstelling tot de *ondertekening* heeft de doodverf invloed op de saturatie en toonwaarde van het uiteindelijke koloriet van het schilderij (slechts sterk gearceerde ondertekeningen kunnen de tonaliteit van de bovenliggende verflagen beïnvloeden. Deze uitvoerige ondertekeningen worden besproken in hoofdstuk III)

Het bestaan van de begrippen *ondertekening* en *onderschildering* houdt in dat men het op een bepaald ogenblik zinvol vond om deze fenomenen te onderscheiden en in een aparte categorie onder te brengen. Net zoals *onderschildering* is ook *ondertekening* geen historische term: in schilderstraktaten zal men tevergeefs naar dit begrip zoeken. Het woord *ondertekening* werd mijns inziens in de kunstgeschiedenis geïntroduceerd als gevolg van de ontwikkeling van de infraroodfotografie en –reflectografie. Het is bekend dat met behulp van deze technieken onderliggende lijnpatronen zichtbaar kunnen worden gemaakt. Daarbij is het resultaat afhankelijk van de mate waarin de infraroodstralen verflagen doordringen en van de tonaliteit van de betreffende ondertekening, die moet contrasteren met deze van de grondlaag. Dit betekent in de praktijk dat infraroodreflectografie uitermate geschikt is om ondertekeningen in

paneelschilderijen uit de vijftiende en zestiende eeuw te documenteren, omdat deze meestal koolstofhoudend zijn en aangebracht op een witte krijt-lijmgrond. De verflagen op deze werken zijn over het algemeen dun aangebracht en worden doorgaans gemakkelijk met infraroodstralen gepenetreerd. Bovendien zijn er voldoende materiële verschillen tussen ondertekening en verflagen, waardoor deze als opeenvolgende fases kunnen worden onderscheiden.

Ondertekening en *onderschildering* zijn woorden die in het leven werden geroepen om ontwikkelingsfases binnen het ontstaansproces van een schilderij af te bakenen, in de overtuiging dat dit ook mogelijk is. In de vijftiende-eeuwse schildertraditie is dat deels het geval, omdat *ondertekeningen* in die tijd voor een stuk het resultaat zijn van het natrekken van geponste kartons, die met houtskool werden ingewreven of van kartons die werden doorgegriffeld. *Ondertekeningen* zijn dan werktuiglijke sporen van het overbrengen van een compositie op de definitieve drager. Bovendien verschilt het medium van de ondertekening in die tijd vaak van de materialen waarmee de verflagen werden opgebouwd.

Toch is de opsplitsing in *ondertekening* of *onderschildering* van al datgene wat aan de zichtbare verflagen voorafgaat niet altijd even gelukkig: functioneren fijn gearceerde penseelbewegingen in het opzet van de kunstenaar anders dan een ondertekening die bestaat uit fijne houtskool- of krijtlijntjes? Is niet de functie die een dergelijke ondertekening/schildering uitoefent op de bovenliggende verflagen relevanter dan de materiaalkeuze? Vanaf het begin van de zestiende eeuw speelt het creatieve proces zich immers meer en meer af op de definitieve drager, waardoor het moeilijker wordt om *ondertekening* en *onderschildering* (doodverf) als afzonderlijke fases te herkennen. In de zestiende eeuw zien we (lijn)ondertekeningen evolueren naar uitgebreide onderschilderingen. Soms is er van een ondertekening zelfs geen sprake meer of valt ze niet met onderzoekstechnieken te traceren: zwart krijt en houtskool boeten in die tijd aan belang in en worden soms vervangen door wit (kleermakers)krijt, dat met het penseel wordt nagetrokken.⁷¹ De schildertechniek uit deze dagen evolueert in de richting van werkvereenvoudiging, maar ook van vrijheid, van experimenteren. In plaats van de compositie netjes voor te bereiden, ze vervolgens over te brengen op doek of paneel en ze stukje bij beetje in te kleuren, gingen kunstenaars hun creativiteit steeds meer botvieren tijdens het schilderen zelf, met minder voorstudies of zelfs zonder.

Bovendien werden de verschuivingen inzake werkprocedures vergezeld van een nieuwe tendens, namelijk de introductie van gekleurde gronden. Het is duidelijk dat de traditionele

schilderkunstige systematiek, zoals die gangbaar was in de middeleeuwen en de vroege renaissance, door beide elementen flink werden dooreengeschud.

Uit deze studie zal blijken dat de doodverf als tussenstadium tal van vormen kan aannemen, want de systematiek kan verschillen van kunstenaar tot kunstenaar en van werk tot werk. Sommige kunstenaars houden vast aan een vastomlijnd ontwikkelingsmodel, terwijl andere een flexibeler werkschema hanteren in functie van het vooropgezette doel en ruimte laten voor het experiment. Doodverf kan een voorlopig besluit vormen van voorafgaandelijke artistieke overwegingen. De gedoodverfde compositie kan op dat ogenblik al verzorgd ogen, terwijl ze er in andere gevallen nog ruw of vaag uitziet. De ene schilder zal elk onderdeel van zijn werk afzonderlijk doodverven en onmiddellijk tot voltooiing brengen, terwijl de andere het gehele oppervlak doodverft en het geleidelijk uitwerkt om het overzicht te behouden. Soms wordt het doodverfstadium overgeslagen en bereikt de kunstenaar zijn doel met behulp van slechts één enkele verflaag in plaats van een opeenvolging van lagen. De onderschildering hoeft ook niet eigenhandig te zijn, maar kan worden uitbesteed aan medewerkers.

I. 1. Doodverf als eindresultaat van uitgebreid voorbereidend werk of als creatieve ontwerpfase. De systematiek van de kunstenaar.

Tijdens het moment van inspiratie moeten de aan de verbeelding van de kunstenaar ontsproten ideeën volgens Le Blond de la Tour (1669, bijlage XXXI) zo snel mogelijk worden vastgelegd, uit angst dat deze ingevingen zouden ontsnappen. Nadat de kunstenaar zijn schetsen een paar dagen terzijde heeft gelaten, kan hij ze vervolgens vanuit een rationele beschouwing corrigeren.⁷² De grondig gerijpte en uitgekristalliseerde ideeën vinden een voorlopig besluit in hun toepassing op grote schaal: de doodverffase.⁷³ De doodverf vormt dan een tijdelijke bekroning van het vooraf gemaakte 'huiswerk', waardoor de compositie op een zo systematisch mogelijke manier kan worden aangevat. Het belang van een degelijke systematiek wordt vooral in geschriften van theoretici beklemtoond. In zijn traktaat over de schilderkunst (1435) geeft Leone Battista Alberti aan dat de kunstenaar zijn compositie zo grondig mogelijk in de geest moet voorbereiden, alvorens hij met het penseel aan de slag gaat, want dat men gemakkelijker corrigeert in de geest dan op het werk zelf.⁷⁴ Een kunstenaar die niet weet wat hij onderneemt, wordt nooit een goede kunstenaar, aldus Alberti: het is nutteloos om een boog te spannen, indien men geen doel heeft om zijn pijl op te richten.⁷⁵ Zonder systematiek verliest de kunstenaar greep op zijn werk.⁷⁶ Eenzelfde teneur vinden we terug in het traktaat van du

Fresnay (1684, bijlage XXXIX).⁷⁷ Het gebrek aan systematiek geeft immers aanleiding tot verwarring en chaos en zorgt ervoor dat de kunstenaar verzeilt in een doolhof, zoals De Lairese aangeeft in zijn *Groot schilderboek* (1707, bijlage XLVI).⁷⁸ Om verwarring te vermijden raadt Watin (1823, bijlage LV) aan om vanuit de achtergrond naar het voorplan te doodverven.⁷⁹ Een gelijkaardige drang naar systematiek vinden we terug in *De Grootte Waereld in 't Kleen geschildert* van Willem Beurs (Amsterdam, 1692), een soort schilderkunstig kookboek, dat de dilettant kant-en-klare formules aanreikt voor het schilderen van de meest diverse onderwerpen, waaronder landschappen, vruchten en dieren (van spin tot olifant). Van Dyck merkte op dat maar weinigen onder zijn tijdgenoten systematisch te werk gingen en dat er nauwelijks iemand was die kon uitleggen hoe hij tot het eindresultaat gekomen was (zie bijlage XXIII).⁸⁰ Een groot tegenstander van improvisatie was verder nog Joshua Reynolds, die deze manier van werken aanviel in zijn twaalfde *discourse*.⁸¹

Toch waren er ook kunstenaars die perfect wisten hoe ze te werk zouden gaan bij het ontwerpen en schilderen van een compositie, nog voor ze het definitieve doek of paneel aanraakten. Tot deze categorie van schilders behoort Federico Barocci. Van zijn hand bleven meer voorbereidende studies bewaard dan van welke andere meester uit zijn tijd. Het overvloedige materiaal bestaat uit studies naar het leven in krijt en pastel, uit compositieschetsen, studies met betrekking tot lichtwerking en kleur, studies waarin licht en kleur worden verenigd en ten slotte uit modelli in olieverf of gouache. Ze documenteren vaste momenten binnen het denkproces van de kunstenaar, waardoor de totstandkoming van zijn projecten nauwgezet gereconstrueerd kan worden.⁸²

Het doodverfstadium kan evenwel ook getuige zijn van een 'borrelend' en ontstuimig creatieve proces, dat nog geen neerslag vond in voorbereidende studies. De compositie ontwikkelt zich in dit geval op de definitieve drager, vanuit het schilderen zelf. Niet zelden resulteert een dergelijke werkwijze in een opeenvolging van pogingen om tot de gewenste vorm te komen. Van Mander (1618) spreekt in dit verband over *herdoodverven* (zie hoofdstuk I. 4). Dat toevalsfactor en de ingeving van het moment, '*la fortune*', soms voor charme en schoonheid zorgen die het rationele en het systematische overstijgen, vindt men reeds terug bij Montaigne (1595).⁸³ Het creërend schilderen oogstte evenwel niet bij iedereen bijval. Armenini (1586, bijlage XII) had voor deze manier van werken slechts misprijzen over, zeker indien de ongecontroleerde, onvoorbereide vorm van creativiteit werd toegepast bij de genese van belangrijke werken. Een dergelijke vrije werkwijze wordt door deze auteur met snelheid vereenzelvigd, een eigenschap die irrelevant is bij het streven naar kwaliteit.⁸⁴

Het belangrijkste, volgens Armenini en volgens De la Hire (1669, bijlage XXX), is dat men tijdens het doodverven duurzame pigmenten gebruikt en dat die hun definitieve plaats reeds tijdens het vroege schilderstadium in de compositie moeten innemen. Als gevolg van de verzeeping (*saponificatie*) van olieachtige bindmiddelen heeft het doorvoeren van wijzigingen tijdens het schilderen immers altijd optische consequenties voor de opperste verflaag.⁸⁵ Al in een document uit de veertiende eeuw lijkt men er zich van bewust te zijn geweest dat het aanbrengen van correcties optische gevolgen had voor een schilderij. Een Ijslands manuscript uit deze periode beveelt aan om witte verf aan te brengen op plaatsen in de compositie die gewijzigd moesten worden (zie bijlage II). Op die manier werd de foute aanzet plaatselijk weggekwaast en kon de kunstenaar met een 'schone lei' beginnen. In de zestiende eeuw begonnen kunstenaars af te wijken van de traditionele zorg om zuiver te werken. De schilderkunstige vrijheid woog hen zwaarder dan een meer 'zindelijke' of 'georganiseerde' werkwijze. Tot de grootmeesters die zich het minst gebonden voelden aan ongeschreven artistieke wetten, behoren Titiaan, Velázquez en Rembrandt.

Titiaan is wellicht één van de bekendste meesters die met deze vrije manier van werken wordt geassocieerd. Enerzijds zijn er nauwelijks voorbereidende tekeningen van zijn hand bewaard (hetgeen weliswaar niet betekent dat ze er nooit geweest zijn). Anderzijds brengt radiografisch onderzoek de vaak turbulente ontstaansgeschiedenis van zijn schilderijen aan het licht.⁸⁶ Slechts met moeite kunnen opeenvolgende drastische compositiewijzigingen en weggeschilderde zones op röntgen- en infrarooddocumenten onderscheiden worden. Boschini (1674) schreef dat Titiaans werken zelfs in gedoodverfde toestand op veel bijval van kunstkenner konden rekenen. Naar verluidt zette de kunstenaar zijn gedoodverfde werk omgekeerd tegen een muur en liet het er soms meerdere maanden staan, zonder ernaar te kijken. Wanneer hij besloot dat het tijd werd om de penselen weer op te nemen, onderzocht hij het schilderij op rigoureuze wijze, alsof het zijn vijand was, om te zien of hij er fouten in kon ontdekken.⁸⁷ Schildertechnisch onderzoek lijkt deze informatie te bevestigen. Eigenlijk kan men stellen dat de werken van de meester veelal in permanente staat van ontwikkeling verkeerden.

Tot de meest improviserende schilders uit de zeventiende eeuw behoort ongetwijfeld ook Velázquez, van wie net als Titiaan maar weinig voorbereidende tekeningen of schetsen bekend zijn (gezien de complexiteit van heel wat van zijn composities moet men er toch van uitgaan dat er enige vorm van voorbereiding is geweest). In tal van composities corrigeerde Velázquez de houding van hoofden,⁸⁸ schilderde hij op een vrij nonchalante manier benen weg,⁸⁹ kortte hij

mantelpartijen in en oversausde hij occasioneel overtollige accessoires (bijvoorbeeld een kraag, een lauwerkrans, een kalebas).⁹⁰ Het zijn evenwel niet alleen gewijzigde vormen die vandaag storend doorschemeren. Velázquez had de gewoonte om zijn penselen te reinigen en van overtollige verf te ontdoen op het doek zelf, in plaats van op een vod. Dat deed hij op achtergrondpartijen die hij nadien toch zou overschilderen. Door het feit dat dit doorgaans gebeurde met een weinig dekkende verf, schemeren deze betekenisloze penseelstreken nu door of komen ze zelfs aan de oppervlakte.⁹¹ Anders dan Titiaan en Rembrandt gebruikte Velázquez vrij bindmiddelrijke verven om correcties aan te brengen. De schildertechniek van Velázquez illustreert dat het erg moeilijk is om transparante verflagen te combineren met een impulsieve manier van werken.

Net als Titiaan lijkt Rembrandt heel wat composities onmiddellijk op de uiteindelijke drager te zijn begonnen, veelal zonder zijn gedachten voorafgaandelijk de vrije loop te laten op een stuk papier. Het lijkt erop dat heel wat Rembrandttekeningen zijn ontstaan als visuele hulp tijdens het veranderen van een compositie. Andere tekeningen vervulden een functie als *vidimus* voor een opdrachtgever, om te tonen hoe het voltooide werk er zou uitzien. Bovendien zijn veel bladen van de hand van leerlingen. Zij kopieerden de composities van de meester, alvorens die een ultieme gedaanteverwisseling ondergingen (door die afwijkingen ten opzichte van het eindresultaat werden dergelijke tekeningen vaak verkeerdelijk beschouwd als voorstudies). *Last but not least* zijn er ook heel wat tekeningen die men moet beschouwen als oefenbladen van medewerkers en leerlingen die zich bekwamen in het ordenen van figuren. Deze laatste categorie bladen moet men zien als lessen in *ordonnantie*.⁹² Toch kan men stellen dat Rembrandt zijn concept tijdens het schilderproces zelden even radicaal wijzigde als Titiaan. Wanneer men het *Rembrandt Corpus* doorbladert en de gepubliceerde röntgen- en infraroodfoto's vergelijkt met de schilderijen, valt op dat de Hollandse meester veel minder wijzigde tijdens het schilderen van portretten (hier en daar zien we *pentimenti* en licht gewijzigde lichaamshoudingen), dan tijdens het ontstaansproces van meer complexe historiestukken. In meer monumentale schilderijen veranderde Rembrandt personages van plaats, paste hij de vorm van hoofddeksels aan of herschilderde hij armgebaren in een meer overtuigende houding.⁹³

I. 2. Verschillen in afwerkingsgraad: de ruwe tegenover de fijn afgewerkte doodverf

In zijn hoofdstuk over olieverf in *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* besteedde Doerner onder meer aandacht aan de verschillende opties die bij het *Untermalen* kunnen worden

genomen.⁹⁴ Bij sommige kunstenaars uit de renaissance en de barok die *disegno* hoog in het vaandel voeren, gebeurt het onderschilderen erg zorgvuldig. Over de doodverf van Van Eyck schrijft Van Mander (1618, bijlage XV) dat ze fijner uitgewerkt was dan de voltooide werken van anderen.⁹⁵ Ook Andrea del Sarto en Fra Bartolomeo zouden hun onderschilderingen zorgvuldiger hebben aangebracht dan hun afwerkingslagen.⁹⁶ Een fijn uitgevoerde doodverf werd door Dürer in de briefwisseling met zijn opdrachtgever Heller gebruikt als verkoopsargument en als rechtvaardiging voor de hoge kostprijs van een altaarstuk van zijn hand (bijlage VII). Een verzorgd doodverfstadium vinden we eveneens vermeld in de correspondentie die Poussin met zijn beschermheren voerde,⁹⁷ evenals in de traktaten van Armenini (1586, bijlage XII) en De la Hire (1669, bijlage XXX: *faite proprement*). In de *Nieuwen verlichter der konst-schilders* lezen we dat het doodverven zorgvuldig moet gebeuren om te vermijden dat een superpositie van sterk verschillende tinten de kleurkracht van de laatst aangebrachte verflaag zou aantasten (bijlage LIII).⁹⁸

De meerderheid van de auteurs over schildertechniek vermelden echter dat het doodverven juist niet al te nauwkeurig, maar eerder los, ruw en onvolmaakt mag zijn en dat de afwerking in een later schilderstadium dient te gebeuren. Die mening vinden we al terug in de geschriften van Leonardo da Vinci (bijlage V). Eenzelfde standpunt wordt verdedigd in diverse zeventiende-eeuwse teksten van de hand van Van Dyck (bijlage XXIII), Norgate (1621-1650, "*begun, the rudest, roughest, and boldest of all*"), De Mayerne (1620, bijlage XVI) en in het Gyles-booke (bijlage XXIX, "*but be not curious therein*").⁹⁹

Het is een feit dat sommige zones op schilderijen in het doodverfstadium bleven staan, terwijl andere partijen minutieus werden opgeschilderd. Deze manier van werken kon niet op ieders begrip rekenen. Armenini (1586, bijlage XII) begreep niet waarom kunstenaars bepaalde zones slechts ruw schetsten, terwijl ze andere gedetailleerd uitwerkten.¹⁰⁰ De losse, ruwe en suggestieve behandeling van vormen tijdens het doodverfstadium bleek echter erg geschikt voor het weergeven van achtergrondpartijen of ver van het oog verwijderde zaken (zie bijlagen V en XLII).¹⁰¹ Niet in focus staande zones bleven dan ook vaak veel minder uitgewerkt. De doodverf vulde op die manier voor de in het oog springende verflagen de functie van een vangnet (zie hoofdstuk IV).

Zo lieten nogal wat zeventiende-eeuwse kunstenaars in portretten de handen in het doodverfstadium staan, terwijl ze de aangezichten en kleding volledig uitvoerden.

Dit is ondermeer het geval met de beschaduwde linkerhand op Van Dycks' *Mansportret* in het Liechtensteinmuseum in Wenen¹⁰² en met de beide handen van Lucas de Wael in het *Portret van Lucas en Cornelis de Wael* te Rome (ill. 5).¹⁰³ Op dit laatste schilderij maakte Van Dyck gebruik van de donkerbruine *imprimatura* om de schaduwpartijen van de beide handen (en de mantel) weer te geven, terwijl hun volume enkel wordt gesuggereerd door een paar vlugge, lichtere borstelstreken. De achtergrond en handen op Velázquez' *Portret van een Jongeman* in München¹⁰⁴ zijn veel minder uitgewerkt dan de rest van het portret: de linkerhand bleef uitgespaard tot op de roodbruine grondlaag en de plaats van de vingers werd door de schilder ruwweg aangeduid met behulp van zwarte penseelstreken. Ook de handen op het *Portret van Don Juan Mateos* te Dresden¹⁰⁵ hebben niet dezelfde hoge graad van afwerking als het gezicht. In tegenstelling met de handen op het hiervoor vermelde schilderij heeft Velázquez de handen van Don Juan Mateos echter gesuggereerd door ze summier met een okergele verf te hogen. Rembrandt schilderde de rechterhand van zijn *Baadster* in Londen¹⁰⁶ nat in nat, met een paar rake borstelstreken en dit geldt evenzeer voor de rechterhand in het *Portret van een oude man* in het Mauritshuis.¹⁰⁷ De beschaduwde linkerhand van Martha in Vermeer's *Christus in het huis van Martha en Maria* te Edinburgh¹⁰⁸ bestaat slechts uit een tot op de rode *imprimatura* uitgespaarde zone, waarvan de vorm enkel wordt bepaald door de belendende rode, groene en blauwe kledingstukken. In Francesco Maffei's *Portret van Giambattista Bufalini* in de Staatsgalerie te Stuttgart bestaat de linkerhand van de geportretteerde slechts uit een vaalroze vlek, waarin nauwelijks lichtere kleurschakeringen onderscheidbaar zijn, terwijl de fysionomie van het model sterker werd uitgewerkt.¹⁰⁹

I. 3. De doodverfstrategie: het doodverven per zone tegenover het doodverven van het gehele oppervlak.

I. 3. 1. Lokaalkleurige doodverf.

In sommige gevallen bestaat de doodverffase uit het invullen van de voornaamste omtreklijnen met lokaalkleuren. Deze vorm van doodverven is meestal gerelateerd aan de gelaagde verfopbouw, zoals deze door de vijftiende-eeuwse kunstenaars in praktijk werd gebracht en niet alleen door paneelschilders, maar ook door miniaturisten. Uit de studie van onvoltooide boekverluchtingen blijkt namelijk dat het aanbrengen van lokaalkleuren ook in deze kunsttraditie courante praktijk was. Op het moment dat ze beschreven en beschilderd werden, waren handschriften veelal nog ongebonden en het was voor de kunstenaar niet ongewoon om

een bepaalde kleur op verschillende bladen aan te brengen.¹¹⁰ Aan de oorsprong van het opdelen van composities in kleinere, begrensde zones ligt een fysische realiteit. De houdbaarheid van pas gemaakte verf en de bewegingsvrijheid van de kunstenaar werden immers beperkt door de droogtijd van het bindmiddel: lijm of tempera. Dit betekende ook dat slechts die verven op het palet werden aangebracht die nodig waren om een specifiek deel van de compositie naar behoren uit te voeren. Zo prepareerden assistenten paletten met diverse schakeringen van één kleur voor een bepaalde drapering of met een aantal subtiele mengtinten, bestemd voor het schilderen van huidtinten. Het experimenteren met trager drogende bindmiddelen als lijnolie leidde ertoe dat kunstenaars tijdens een schildersessie hun aandacht over het hele oppervlak van de compositie konden verdelen. Omdat ze daarbij wilden beschikken over een groter kleurenassortiment, evolueerde het palet van een plankje tot de grote en complexe ovale vorm die we aantreffen op zelfportretten van kunstenaars uit de negentiende eeuw.¹¹¹

Tijdens het doodverven voldeed het schilderij uiteraard nog geenszins aan het driedimensionale illusionisme, dat de schilders uit de renaissance en de barok beoogden. De contouren van figuren en objecten zijn nog erg scherp afgebakend, van gemodelleerde overgangen is nauwelijks sprake en soms zijn bepaalde passages nog opengelaten. Dit wordt duidelijk wanneer we enkele vijftiende-eeuwse schilderijen in doodverfstadium bekijken. In Cima da Conegliano's onvoltooide *Madonna met Kind en Heiligen* in Edinburgh¹¹² (ill. 6) zien we hoe de Venetiaanse meester begonnen was om de draperingen van de Maagd en van de linkerheilige in te vullen met lokaaltinten, waarbij de schaduwpartijen met een meer gesatureerde versie van de lokaaltint werden aangegeven. Ook het landschap op de achtergrond werd deels ingeschilderd met een beperkt gamma van bruine, grijze en blauwe tinten. Cima da Conegliano was ook vrij ver gevorderd met de huidtinten van Maria en het Jezuskind, die hij al vrij gedetailleerd uitwerkte, zonder zich te bekommeren om de Heilige, rechts op de compositie. Net als het kasteel en de boom op het achterplan en de huidtinten van de linkerheilige liet hij deze figuur onaangeroerd. In deze zones bleef een bruingrijze, met het penseel getekende en uitvoerig gearceerde ondermodellering zichtbaar, een onderlaag die bij voltooiing van het schilderij onverbiddelijk aan het oog onttrokken geweest zou zijn. Cima da Conegliano concentreerde zich op het aanbrengen van een beperkt aantal tinten: het koude rozerood gebruikte hij zowel in het kleed van Maria als in de mantel van de linkerheilige. Met een bleekblauwe verf kleurde hij de mantel van de Maagd en gaf hij gestalte aan een ruwe bergketen aan de horizon. De heuvel op het middenplan werd ingevuld met behulp van aardkleuren en een deel van de luchtpartij had hij al

ingeschilderd met een grijze lokaalkleur, toen het werk om één of andere reden gestaakt werd: een geluk voor de onderzoeker.

Eenzelfde mozaïek van lokaalkleuren vinden we in Piero della Francesca's *Landschap met de boetende Heilige Hiëronymus* in Berlijn (Ill. 7).¹¹³ De stammen van de bomen op de achtergrond van dit schilderij bestaan uit een bruingrijze verflaag zonder reliëfaanduiding. Links van de Heilige ligt een leeuw (nog zonder kop, maar herkenbaar door de vorm van de romp en door zijn staart). Het volume van deze leeuw is slechts weergegeven met een bruine lokaalkleur. Of de lokaaltint oorspronkelijk even transparant was als nu blijft een open vraag. Vast staat echter dat het kronkelpad en de voet van de heuvel doorschemert. De rode kardinaalshoed op de voorgrond is even transparant (geworden?). Het huis op de achtergrond bestaat uit enkele kleurvlakken en heeft geen enkele deur- of vensteropening. In tegenstelling met voornoemde onderdelen zijn de incarnaten en de schaarse kleding van Hiëronymus reeds in een gedempt modelé weergegeven. De vleeskleuren bestaan uit een *verdaccio*-invulling, die verder wordt genuanceerd door een subtiele aanduiding van licht- en schaduwpartijen. Tot de meest uitgewerkte delen van het schilderij horen de luchtpartij en vooral het gebladerte van de boom. Op het gebied van kleurenwerking bestaat er een discrepantie tussen de subtiele modellerende onderschildering van de Heilige en de wat grove, egale inkleuring van zijn leefwereld. In dit doodverfstadium bereikte Piero nog geen cohesie tussen de afzonderlijke componenten van zijn schilderij.

Een gelijkaardig doodverftype werd opgemerkt tijdens het scheiden van verflaag en paneel bij een transpositie op doek van Giovanni Bellini's voltooide *Madonna in het veld* te Londen.¹¹⁴ Het stadium van de onderschildering in deze werken lijkt nog op een patchwork van gekleurde vlakken. Sommige zones kregen van de schilder meer aandacht dan andere delen, die soms nog volledig onaangeroerd waren en die uitgespaard bleven tot op de witte krijtgrond. In dit ontwikkelingsstadium zijn de omtreklijnen van de volumes nog ongemeen scherp afgebakend, in afwachting van de subtielere verfbehandeling en doorgedreven reliëfweergave, die pas in een volgende arbeidsfase zal plaatsgrijpen. Het ineenwerken en verzachten van de overgangen van de gedoodverfde contouren gebeurde meestal pas tijdens het opschilderen.¹¹⁵

Op sommige onvoltooide schilderijen of afbeeldingen daarvan kunnen we de chronologie van het doodverven perfect aflezen. In een boekverluchting uit het *Breviarium Mayer* van den Bergh zien we de Heilige Lucas aan het werk, terwijl hij een partij van de mantel van Maria

zorgvuldig met blauwe verf inkleurt (ill. 8).¹¹⁶ De achtergrond is dan al met een okerkleurige lokaaltint ingeschilderd, in tegenstelling met de incarnaten, die nog tot op de witte grond bleven uitgespaard. Ook in zijn onvoltooide *Madonna del Baldacchino* te Florence begon Rafaël eerst met het uitwerken van de kleding, alvorens zich met de vleestinten in te laten. (ill. 9).¹¹⁷ De kans is groot dat deze chronologie van schilderen tot Rafaëls vaste werkschema behoorde, want een gelijkaardige manier van werken treffen we ook aan in diens onvoltooide *Madonna Eszterhazy* in Budapest (ill. 1).¹¹⁸ Twee voorstellingen van de *Heilige Lucas schildert de Madonna* door Maerten van Heemskerck illustreren een andere schilderkundige chronologie waarbij de incarnaten vóór de draperingen werden uitgewerkt.¹¹⁹ In Van Heemskercks schilderij te Rennes (ill. 10) zien we de Heilige de hoofden van Christus en Maria op een witte grondlaag schilderen, terwijl dit op het werk in Haarlem (ill. 11) op een grijze *imprimatura* geschiedt. In de beide afgebeelde schilderijen in doodverfstadium merken we op dat de vleestinten al erg gedetailleerd uitgewerkt zijn, terwijl de kledij nauwelijks in een getekende fase verkeert.

De doodverf per zone verschijnt in onvoltooide schilderijen vaak als een discontinue en soms zelfs shockerende aaneenschakeling van scherp afgelijnde volumes. De aanblik van een gedoodverfd werk kon in deze context flink van het eindresultaat verschillen en de voorbereidende fase zal er wellicht niet altijd even harmonieus hebben uitgezien. In de levensbeschrijving van Rosso Fiorentino verhaalt Vasari (1568, bijlage IX) over een ontstelde opdrachtgever, die een altaarstuk van de meester in het doodverfstadium aanschouwde en vond dat de heiligen er als duivels uitzagen.¹²⁰

Hoewel het doodverven in zones voornamelijk wordt geassocieerd met de schilderkunst vóór 1600, getuigen onvoltooide schilderijen uit latere periodes dat deze manier van werken niet zomaar verdween. Dit mag blijken uit Adolph von Menzels *Toespraak van Frederik II aan zijn Generaals voor de Slag bij Leuthen* (1859-61) in de Berlijnse Nationalgalerie (ill. 12) en uit andere grootschalige historiestukken uit de negentiende eeuw, die veelal uitvoerig werden voorbereid.¹²¹ Baudelaire (1859, bijlage LXI) observeerde deze manier van werken bij zijn tijdgenoten Delaroche en Vernet. De schrijver vergeleek haar met een louter manuele operatie, die erop gericht is om een zekere oppervlakte binnen een bepaalde tijdslimiet af te werken in tegenstelling tot de lange weg, die verdeeld is in tal van haltes, waarop niet meer moet worden teruggekeerd.

Aanleggen – belegghsel – maniera lavata

In deze regels over het verschil tussen doodverven per zone en doodverven over het hele oppervlak is het nodig om toelichting te geven bij enkele woorden uit het zeventiende-eeuwse schildersjargon. Een werkwoord dat in historische bronnen soms in de context van doodverf opduikt, is *aanleggen* (zie bijlagen XXVII, XXIII, XLVI en XLIX). Dat *aanleggen* en doodverven geen synoniemen zijn, werd door De Pauw-De Veen in haar etymologische studie over schilderstermen wel opgemerkt, maar de betekenisverschillen tussen de twee termen werden door de auteur niet duidelijker gemaakt.¹²² In zijn artikel over doodverf bleef Miedema eerder vaag over de term: *aanleggen* werd vertaald als “een begin maken”.¹²³

Dat de term een preciezere betekenis had, bewijst Witgeest (1659, bijlage XXVII) in zijn *Nieuw Toneel der Konsten*. Het betreft het aanbrengen van een lokaalkleur (“*met eenderhande colour van verve, vlack en eenparigh met sijn eygen simpele verve, sonder schaduw ofte dagh, ..., aengeleydt zijnde*”).¹²⁴ Norgate spreekt van “*propriis Coloribus*” als tegengesteld aan het Italiaanse “*Chiar Oscuro*”. Hij verkiest de ‘Engelse’ manier van werken, namelijk “*to lay a full ground of substantiall Colour flat and faire*” (Norgate, 1621-1650, bijlage XXV). De definitie van Witgeest werd door Willem Goeree (1670, bijlage XXIII) voor diens eigen traktaat overgenomen.¹²⁵ Bij Gerard ter Brugghen (1634, bijlage XX) vinden we nog een andere term voor een aangebrachte lokaalkleur, namelijk *belegghsel*.¹²⁶ De traktaten van De Lairese (1707, bijlage XLVI) en Verly (1744, bijlage XLIX) verstaan onder *aanleggen* het aanbrengen van verf met brede penseelstreken, maar dan volgens de licht- en schaduwpartijen van de compositie, in plaats van de ruimere monochrome zones.¹²⁷ Behalve de term doodverf blijkt ook het werkwoord *aanleggen* in het Engels te zijn overgenomen: in zijn traktaat (uit 1795, bijlage LIV) omschrijft Bardwell het aanbrengen van de aangemaakte verf als (lokale) grondlaag in termen van “*the first lay, or ground*”, waarop een tweede doodverffase volgt, namelijk “*the laying on the virgin tints*”.¹²⁸ Van de Wetering bracht Goerees definitie van *aanleggen* (1670) terecht in relatie met Van Dycks *maniera lavata*. Met deze Italiaanse term omschreef de kunstenaar het met één kleurtoon invullen of ‘inwassen’ van een begrensde zone (zie bijlage XXIII).¹²⁹ De termen *aanleggen*, *belegghsel* en *maniera lavata* doelen dus op een wijze van doodverven en omschrijven een handeling waarbij één of meerdere egale kleurvlakken van in het begin hun plaats in een compositie innemen.

I. 3. 2. Doodverf over het gehele oppervlak. De harmonieuze doodverf. (On)voltooid en (on)afgewerkt.

Sommige kunstenaars volgden een andere doodverfstrategie en verspreidden hun aandacht gelijkmatig over het oppervlak van de compositie. Hierdoor ontstaat een onderschildering, die al van in het begin een evenwichtige indruk maakt en langzamerhand evolueert naar het gewenste eindresultaat. Een dergelijke manier van doodverven maakt het eenvoudiger om rekening te houden met de totaliteit van de compositie. Baudelaire omschreef dit organisch verloopende ontstaansproces als een superpositie van schilderijen, waarbij elke nieuw aangebrachte verflaag het gedroomde beeld gestaag in werkelijkheid omzet (bijlage LXI).¹³⁰ De contouren van de voornaamste volumes in de compositie, die al van in het begin met elkaar en met de achtergrondpartijen worden versmolten, spelen een belangrijke rol in dit systeem van onderschilderen.

Een geleidelijk en harmonieus evoluerend schilderproces heeft als voordeel dat de kunstenaar op elk ogenblik kan inschatten of de verschillende zones van zijn compositie het vooropgezette idee benaderen. Door deze praktijk vervaagt het traditionele stappenplan tot een organisch groeiproces, een langzame metamorfose waarbij het onbeschilderde doek zich ontpopt tot een voltooid kunstwerk. In een creatieve maalstroom versmelt een reeks momentopnames tot één wordingsproces, waarin de diverse episodes van het ontstaansverhaal niet meer als dusdanig zijn te herkennen. Als gevolg van deze manier van werken wordt de grens tussen onafgewerkt en afgewerkt minder expliciet, zowel voor de kunstenaar als voor de toeschouwer.

Het organische doodverfproces heeft ertoe geleid dat schilderijen zonder *finishing touch* niet altijd worden herkend als onafgewerkte producten. Voltooide schilderijen ogen niet altijd afgewerkt; onafgewerkte schilderijen zijn daarom nog niet onvoltooid. De vraag of schilderijen onafgewerkt zijn, dringt zich niet altijd onmiddellijk op, want soms maken werken in het doodverfstadium bij de hedendaagse toeschouwer al een erg volkomen indruk. Toch is het zo dat het onafgewerkte aspect van bepaalde schilderijen in heel wat gevallen wordt geïnterpreteerd als een specifieke verandering in de werkwijze van een meester of wordt geassocieerd met een bepaalde stilistische periode uit diens loopbaan. Zo is er vooral in de oudere Duitse kunstliteratuur een mythevorming ontstaan rond de zogenaamde *Altersstil*, een theorie die ook sporadisch opduikt in meer recente Amerikaanse publicaties over geneeskunde, psychologie en gerontologie.¹³¹ Naar verluidt zou het schilderwerk van een kunstenaar op hoge leeftijd lossen,

rijper, simpeler en spiritueler zijn dan dat van een beginnend kunstenaar. Dat de penseelvoering de gemoedstoestand en ouderdom van de kunstenaar weerspiegelt, is een idee dat al sinds de zeventiende eeuw sluimert en sindsdien geregeld blijft opduiken. Al in 1657 beweerde Francesco Scannelli dat drie redenen aan de basis lagen van het lichte palet en het overmatige gebruik van loodwit in het latere werk van Reni, Rubens, Guercino, Albani en Cortona: de wens om het nadonkeren van schilderijen tegen te gaan, het tegemoetkomen aan de smaak van opdrachtgevers, die van duidelijk leesbare voorstellingen hielden en de onverbiddelijke slapte en weekheid die de oudere kunstenaar overvalt.¹³² Die hoge leeftijd is volgens Munsterberg een moment in het leven *“when great passion dies down and tensions diminish. A more serene mood begins to prevail as the obsessions and concerns of younger years disappear, ...”*¹³³ Dat kunstenaars in hun oude dag een meer serene levensstijl aannemen is geen wet van Meden en Perzen. Evenmin is het bewezen dat lichamelijk verval onmiddellijk invloed zou hebben op een manier van schilderen, die doorgaans het resultaat is van jarenlange praktijkervaring. De aanhangers van de *Altersstil*-theorie gaan dus uit van een aantal veronderstellingen in plaats van feiten en voor elke kunstenaarsloopbaan die aan deze vooropgestelde menselijke evolutietheorie beantwoordt, is er wel een andere te vinden die minder in het plaatje past.

Een even moeilijk grijpbaar begrip is het aanverwante *non finito*. Met deze Italiaanse term omschrijft men het onafgewerkte als doel op zich, de intentie om niet tot het einde te gaan, maar om het kunstwerk doelbewust in zijn laatste ontwikkelingsfase te fnuiken: *non finito* als resultaat van een welbepaalde esthetische keuze. In de kunstliteratuur wordt met *non finito* niet een stadium van onvolmaaktheid aangeduid, maar een ‘andere’ manier van voltooid zijn.¹³⁴ Die keuze is in overeenstemming met een esthetiek die het suggestieve verkiest boven het exact omschrevene. Het *non finito* kan traditioneel op veel aandacht rekenen, omdat ze anticipeert op de kunst uit de nieuwste tijd. Tussen het bewust gebruik van *non finito*, de *Altersstil* als schilderwijze van kunstenaars in hun oude dag en het onvoltooide of onafgewerkte buiten de wil van de kunstenaar om ligt een spanningsveld, een schemerzone waarover het laatste woord nog niet is gevallen.

Tot de beroemde ‘probleemgevallen’ die hetzij worden omschreven als typische voorbeelden van *non finito*, hetzij worden beschouwd als onafgewerkte schilderijen, behoort een groep late werken van Titiaan. Heel wat van deze doeken hebben het atelier van de meester nooit tijdens zijn leven verlaten. Derhalve kan men moeilijk begrijpen waarom ze er zo wezenlijk anders uitzien dan de voltooide schilderijen die Titiaan maakte voor Filips II.¹³⁵

Tussen de talrijke virtuoos geschilderde werken van Velázquez in het Prado vallen twee portretten van dwergen op door hun zeer onafgewerkt karakter: *'Barbarroja'* en *'Juan de Austria'*. Het kleeft van *'Barbarroja'* (ill. 13) bestaat uit een dun ingesausde rode lokaalkleur met een zeer geringe aanduiding van plooien. Even dun en bleek geschilderd is de achtergrond en de schaduw die het kledingstuk op de laarzen werpt. De grijze mantel verkeert al in een verder ontwikkelingsstadium: hij is scherper gepenseeld en heeft meer contrast. Een eerste aanzet van het zwaard schemert door, links van het huidige wapen. De tonaliteiten van het gezicht zijn eveneens weinig uitgesproken. Voorhoofd en neus kregen een minimum aan reliëf door enkele spaarzaam en subtiel aangebrachte lichthoogsels. In het portret van de dwerg *'Don Juan de Austria'* is de kledij uitgevoerd in rode lak die de grondlaag sterk laat doorschemeren. Velázquez bracht in de kleding correcties aan. Zo maakte de schilder de voering van de mantel breder en liet hij dit kledingsstuk golvend eindigen in plaats van recht, zoals in een eerdere fase. Op de modellering werden al enkele doffe lichthoogsels aangebracht.

Een zaaltekst van het Prado verklaart de stilistische discrepantie tussen deze twee portretten en de overige schilderijen van de Spaanse meester door het feit dat dwergen in een vrijere techniek mochten worden geschilderd dan hovelingen of vorsten.¹³⁶ Mijns inziens houdt deze verklaring geen steek, want andere portretten van dwergen, zoals *Don Diego de Acedo* en *Don Sebastián de Morra* verkeren in een hogere graad van afwerking dan de twee besproken werken.¹³⁷

Een aantal late schilderijen van Guido Reni zorgen voor onenigheid tussen kunsthistorici die de theorie van de 'late stijl' aanhangen en onderzoekers die de onderlinge verschillen tussen de werken vanuit de schildertechniek en het bronnenmateriaal trachten te verklaren. Het merendeel van deze werken (ze dateren van omstreeks 1640-1642) is dun en schematisch geschilderd in weinig kleurrijke, doffe tinten.¹³⁸ Het is vreemd dat in de oudere literatuur over Reni enkel *De Geseling van Christus* in de Pinakoteca Nazionale van Bologna als onvoltooid werd beschouwd.¹³⁹ De opperste dunne verflaag op dit schilderij verraadt een sterk afwijkend, onderliggend schilderstadium. Toch verschilt de geringe afwerkingsgraad van dit schilderij evenwel in niets met de toestand waarin de andere betreffende werken verkeren. Een reeks schilderijen uit Reni's latere productie ziet er ondanks alle *non finito*-elementen die erin verwerkt zitten, veel verder uitgewerkt en voltooid uit.¹⁴⁰ Pas in de recente studie over Reni van Richard E. Spear wordt het onderscheid gemaakt tussen gedoodverfde en dus onvoltooid gebleven werken en voltooide werken in een schetsmatige, weinig uitgewerkte stijl, de *ultima maniera*, die zo typisch is voor de

latere loopbaan van de meester.¹⁴¹ Wellicht bleef een stock gedoodverfde schilderijen tijdens Reni's laatste jaren onverkocht. Uit een passage in Malvasia's *Felsina Pittrice* blijkt immers dat de schilder in zijn atelier talrijke gedoodverfde stukken tegen de wand had staan [in de sterfhuisinventaris van Reni's bezittingen werd melding gemaakt van talrijke *abbozzzi, sbazzzi* of *bozzzi*], die hij op aandrang van een ongeduldige koper in een paar uur tijds kon afwerken.¹⁴²

Er bestaat uiteraard geen regel om uit te maken of we een afgewerkt of onafgewerkt stuk voor ons hebben. Tal van factoren spelen hier een rol. Omdat het doodverfstadium qua toon vaak lichter en bleker uitvalt dan het afgewerkte schilderij zoals we in hoofdstuk IV zullen aantonen, is het zinvol om de kleurensaturatie van een ter discussie staand schilderij te vergelijken met de kleurensaturatie van contemporaine werken van dezelfde hand.

I. 4. Doodverven, herdoodverven, *alla prima* schilderen en “ten eersten opdoen”

*En dus schilderende dees werck-ghesellen /
Hun dinghen veerdich in doot-verven stellen /
Herdootverven oock te somtijden spoedich /
Om stellen beter: dus die overvloedich
In 't inventeren zyn / doen als de stoute /
En verbeteren hier en daer een fonte*¹⁴³

Uit deze passage bij Van Mander (1618) blijkt dat de doodverf niet altijd zonder fouten is en dat sommige kunstenaars daarom spoedig verbeteringen aanbrengen. Dit corrigeren omschrijft hij met de term *herdootverven*. Volgens Miedema verwijst de term herdoodverven naar een ‘Venetiaanse manier’, waarbij de ruwe vorm wordt aangebracht op een gekleurde grond, om deze vervolgens met dekkende verven te verfijnen en op te werken. Tijdens het herdoodverven grijpt de kunstenaar de kans om compositorische problemen op te lossen. Venetiaanse meesters als Titiaan en Tintoretto toonden inderdaad weinig schroom om tijdens het doodverven ingrijpend te corrigeren.

Het herdoodverven kon gebeuren door middel van opeenvolgende en door droogtijden onderbroken schilderfasen, maar soms was het ook mogelijk om de correcties nat in nat uit te voeren. Uit de alertheid om fouten te ontdekken en de vlotheid waarmee alternatieven werden bedacht, ontsproot een sneller penseelwerk.

Het doodverven en *opschilderen* werden tot één arbeidsfase versmolten door alles nat in nat of *alla prima* te schilderen. In zijn *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* constateerde Houbraken dat sommige antieke schilders zoals Zeuxis en Protogenes en renaissancemeesters als Leonardo da Vinci erg traag werkten in vergelijking met schilders als Rosso Fiorentino, Pordenone, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio en Frans Floris, die een snelle schildertechniek hanteerden.¹⁴⁴ De auteur greep deze vaststelling aan om een anekdote te vertellen over Raymond de la Fage, die slechts twee uur tijd bleek nodig te hebben om een complex onderwerp (*De verdrinking van Pharao met zijn leger in de Rode Zee*) in een tekening uit te werken. Het bekende verhaal dat Houbraken hierop laat volgen, over de weddenschap tussen Jan Porcellis, Jan van Goyen en Knipbergen om “*elk binnen zonneshyn een stuk te maken*”, groeide uit tot een *topos* over snelheid en virtuositeit. Het is echter twijfelachtig of de verslaggeving op waarheid berust. De wedstrijd speelde zich wellicht eerder af in Houbrakens brein dan in de realiteit.

Over de *alla prima* techniek schreef Van de Graaf dat deze van Italiaanse oorsprong was, hoewel er analogieën bestaan met de vereenvoudigde schildertechniek van Vroegnederlandse meesters als Bosch en Brueghel (die hun verf weliswaar dunner aanbrachten dan hun Italiaanse collega's een eeuw later). De *alla prima* techniek zou een hoogtepunt kennen in de eerste helft van de zeventiende eeuw, hoewel men de gelaagde verfstructuur ook later nog bleef toepassen, vooral dan in groene draperingen, aldus Van de Graaf.¹⁴⁵

Het valt moeilijk aan te tonen dat het schilderen in één ononderbroken handeling van Italiaanse oorsprong is. Het feit dat deze praktijk over het algemeen met een Italiaanse term wordt omschreven hoeft niet per se te betekenen dat de methode ook op het schiereiland is ontstaan. Het is erg waarschijnlijk dat de *alla prima* techniek niet tijdsgebonden is en dat het een fenomeen betreft met een lange voorgeschiedenis. Over de antieke schilder Philoxenus van Eretria, een leerling van Protogenes, vermeldt Plinius de Oude bijvoorbeeld dat deze naar het voorbeeld van zijn meester een zeer snelle schildertechniek ontwikkelde.¹⁴⁶ Mogelijk ging het hier om een vorm van *alla prima* schilderen. De stelling dat *alla prima* schilderen tot een hoogtepunt komt in de vroege zeventiende eeuw wordt ontkracht door het feit dat meesters als Van Dyck het gelaagd schilderen sterk blijven toepassen en verdedigen (bijlage XXIII).¹⁴⁷ Het is aannemelijker dat de diverse systemen naast elkaar zijn blijven bestaan. In zijn traktaat schreef Jusepe Martinez (17^{de} eeuw, bijlage XLIV) dat de kunstenaar uit verschillende alternatieve systemen kon kiezen.¹⁴⁸

In het Italiaanse notitieboekje van Richard Symonds (1650, bijlage XXVI) lezen we dat sommige schilders verkozen om hun draperingen in meerdere lagen te schilderen en vervolgens te glaceren (*velare*). Anderen deden dit juist niet. Nog andere kunstenaars experimenteerden met beide mogelijkheden.¹⁴⁹

Rupert Featherstone's definitie in de *Dictionary of Art* vermeldt doodverf als tegenpool van *alla prima* schilderen, alsof het zou handelen om twee onverenigbare 'technieken', waartussen de kunstenaar moet kiezen.¹⁵⁰ Toch is dit tegenover elkaar stellen vrij kunstmatig en onjuist, want doodverf is een stadium in het schilderproces en *alla prima* een wijze om met verf om te springen. Het doodverven en *herdoodverven* kan zowel gebeuren in één arbeidsfase, dus *alla prima*, als in twee of meer door droogtijden gescheiden stappen, dus met behulp van meerdere verflagen. In sommige gevallen echter zal de toegepaste schildertechniek het midden houden tussen een enkelvoudige en gelaagde verfopbouw en vaak is het onderscheid zelfs niet duidelijk aantoonbaar. Binnen de tijd die bindmiddel en pigmenten nodig hebben om te polymeriseren tot een harde verfhuide, kunnen immers meerdere lagen, half nat en half droog, bovenop elkaar worden aangebracht, zonder dat die als dusdanig met het blote oog herkend kunnen worden. Een verfhuide, die visueel als één homogene massa oogt, kan dus het resultaat zijn van een moeizaam tot stand gekomen opeenvolging van lagen, die het polymerisatiepunt telkens uitstelt (waarbij het bindmiddel van de volgende verflaag de vorige telkens een weinig oplost). Anderzijds hoeft een duidelijk herkenbare stratigrafie van verflagen niet automatisch te betekenen dat er sprake is van lange droogtijden.¹⁵¹ Bovendien kunnen snel gepenseelde, nat in nat uitgevoerde verflagen op een reeds droge onderschildering zijn aangebracht, zoals Doerner suggereerde.¹⁵² De categorieën *alla prima* schilderen en gelaagde schildertechniek dienen dus met de nodige omzichtigheid te worden gehanteerd.

Bij *alla prima* geschilderde werken speelt de grondlaag of *imprimatura* een grotere optische rol dan bij schilderijen met een complexe verfopbouw. Dat komt omdat het doodverfstadium bij deze directe manier van schilderen vaak wordt overgeslagen. Het geheel van onderliggende lijnen, vormen en kleuren wordt dan geschrapt. De effen en vaak gekleurde grondlaag zal de bovenliggende schildering op een meer gelijkmatige wijze beïnvloeden en een bindende functie vervullen.

Bij de snelle schildertechniek wordt een grote frisheid van kleur en toets behouden, maar anderzijds dienen zich bij deze manier van werken verschillende moeilijkheden tegelijkertijd aan,

problemen die bij een laagsgewijze opbouw in stadia kunnen worden opgelost.¹⁵³ Dit betekent dat het *alla prima* schilderen slechts succesvol kon worden toegepast door de allerbeste kunstenaars, namelijk door ‘wakkere geesten’ die in voldoende mate over verbeeldingskracht, een probleemoplossend vermogen en een talent voor organisatie beschikken. Zo iemand was bijvoorbeeld Bartholomeus Spranger, die een schilderij op een lange zomerdag kon afwerken (bijlage XV).¹⁵⁴ De hoge moeilijkheidsgraad van het *alla prima* schilderen werd vermeld door Van Mander (1618)¹⁵⁵ en Armenini (1586).¹⁵⁶ Sandrart (1675, bijlage XXXVI) zegt dat de methode slechts toepasbaar is bij kleine of eenvoudige composities, zoals stillevens.¹⁵⁷ Wellicht heeft dit te maken met de raadgeving die we terugvinden in het veel jongere traktaat van Libert (1823, bijlage LVI), namelijk dat men bij het *alla prima* schilderen niet meer partijen mag bedekken en beginnen dan men de tweede dag kan afwerken.¹⁵⁸ “*Quand on peint au premier coup*”, meende de schilder David, “*il faut appliquer le ton juste et ne pas dire: ce n’est que préparé. Si l’on fait une ébauche, c’est autre chose. Cependant, lorsqu’on ne fait pas juste en commençant, on ne fera pas juste à la fin.*”¹⁵⁹ Op de vraag waarom hij zijn frisse en levendig gedoodverfde compositie niet meteen afwerkte, antwoordde de zeventiende-eeuwse Romeinse schilder Canini dat dit weliswaar de beste manier van werken was, maar dat de complexiteit van de compositie - in zijn geval een historiestuk met *Antonius en Cleopatra* - en de daarmee gepaard gaande wijzigingen een laagsgewijze verfopbouw met inbegrip van doodverf noodzakelijk maakte (zie bijlage XXVI).¹⁶⁰ Palomino (1715/1724) schrijft dat men een blauw kleed *de la primera* kan schilderen met behulp van indigo en loodwit, maar dat het raadzamer is om grote partijen eerst in grisaille te doodverven.¹⁶¹ Hieruit mag men evenwel niet concluderen dat het toepassen van een laagsgewijze verfopbouw door iedereen noodzakelijk werd geacht bij het tot stand brengen van ingewikkelde en grote composities. Er bestaan ettelijke anekdotes over grote schilderijen, die in korte tijdsperiode *alla prima* werden voltooid.¹⁶² Daarnaast beschikken we over meerdere voorbeelden van altaarschilderijen die met behulp van dunne, bindmiddelrijke verven werden geschilderd, al dan niet voorzien van opake verfaccnten.¹⁶³ Men kan aannemen dat dergelijke werken in een relatief kort tijdsbestek werden gerealiseerd. De snelle schildertechniek leverde bekwame kunstenaars een aanzienlijke tijdsbesparing op.

Soms werd de schilder echter door het onderwerp zelf gedwongen om snel te werken: zo schreef de dierenschilder Jean-Baptiste Oudry (1752, bijlage LII) dat hij uit noodzaak *alla prima* begon te schilderen, omdat de dode dieren, die hij als model gebruikte, ‘s zomers te snel tot ontbinding overgingen!¹⁶⁴

De portretschilderkunst was een andere discipline, waarin het *alla prima* schilderen een courante praktijk vormde, omdat de adellijke of burgerlijke modellen veelal over minder tijd en geduld beschikten dan de kunstenaar. Bovendien zorgde de *alla prima* methode ervoor dat overgangen en nuances binnen incarnaten soepel en natuurlijk konden worden weergegeven.

In 1987 publiceerde Miedema een artikel met als titel: “Over kwaliteitsvoorschriften in het St.-Lucasgilde; over ‘doodverf’”.¹⁶⁵ In dit artikel schreef de auteur dat kunstenaars vooral in de tweede helft van de zestiende eeuw van doodverf gebruik maakten. Vey, daarentegen, beweerde dat het doodverven tegen die tijd al een ouderwetse praktijk was geworden.¹⁶⁶ We hebben echter gezien dat de term doodverf niet op een specifieke manier van schilderen duidt, die met een bepaalde periode samenvalt, maar dat de term één of meer stadia in de laagopbouw van een schilderij omschrijft, die zich in erg uiteenlopende hoedanigheden kunnen manifesteren. Bovendien bleef de term doodverf gedurende vier eeuwen deel uitmaken van het Nederlandse schildersjargon, waardoor de associatie met een korte periode in de zestiende eeuw ook minder aannemelijk wordt.

De aanleiding voor Miedema's stuk vormde de zevende paragraaf uit de schilderskeur van 's Hertogenbosch uit 1546 (zie bijlage VIII). Die keur gebood de schilders om op voldoende gedroogde panelen te werken en om elke verflaag eerst te doodverven. Er werd uitdrukkelijk vermeld dat *ten iersten opmaecken* (te lezen als *alla prima* schilderen) verboden was.¹⁶⁷ Deze paragraaf is geenszins uniek: ook verordeningen van de schildersgilden in Antwerpen (bijlage IV), Rouen (bijlage VI) en Córdoba geboden hun leden om schilderwerk uitvoerig te onderschilderen.¹⁶⁸ Het feit dat deze verordeningen in de reglementen van het gilde werden opgenomen, betekent wellicht dat het *alla prima* schilderen een wijd verspreide manier van werken dreigde te worden.

De techniek die in de schilderskeur van 's Hertogenbosch werd verboden liet de doodverf en de bijhorende droogtijden achterwege en maakte het mogelijk om een hele compositie in een beperkt aantal arbeidsfasen te voltooien. Het *Heraldisch Schilders Vade Mecum* van John Guillim (1551-1621) bevat notities van de Vlaamse schilder Melchior Salabosch, die deze praktijk als volgt verwoordt: “...to make a picture in hast it is usuall to beighthen this dead colour somethinge more then ordinarye & so to let yt stand for the favoure without any more perfectinge.”¹⁶⁹ Het wegvallen van één of meerdere droogfases betekende een reductie of zelfs het samenvallen van traditionele schilderstadia als doodverven, *opschilderen* en *retoucheren*.

Het zevende artikel van de Bossche schilderskeur is volgens Miedema op te vatten als een reactie tegen de snelle en goedkope schildertechniek, die in de loop van de zestiende eeuw gangbaar werd en die het product minder duurzaam maakte (een bindmiddelrijke, goed uitstrijkbare verf, aangengd met terpentijn wordt nog omstreeks 1666-1669 door De la Hire afgekeurd omdat deze minder duurzaam zou zijn: zie bijlage XXX). Het lijkt er echter op dat naast het verlies aan kwaliteit van het product ook de ondermijning van de geldende marktregels aan de basis ligt van het verbod. Miedema erkent dat er een groot tijdsverschil bestaat tussen een stelselmatige, laagsgewijze opbouw en de *shortcut method*, die *ten eersten opdoen* is. Wellicht werd de aanzet tot een minder tijdrovende en dus kostenbesparende schildertechniek al gegeven door kunstenaars in de vijftiende eeuw.

Een aantal van deze meesters besloten om de reliëfweergave van hun compositie al tijdens het doodverfstadium aan te vatten.¹⁷⁰ De vereenvoudiging van het aantal verflagen en de introductie van loodwit in de doodverf, die kunnen waargenomen worden doorheen de evolutie van de vijftiende-eeuwse schilderspraktijk, wijzen in dezelfde richting.¹⁷¹ Doorheen de zestiende eeuw ontstaan bovendien vooral ten noorden van de Alpen tendenzen om een vereenvoudigde schildertechniek toe te passen. Hiëronymus Bosch, Lucas van Leyden, Marinus van Reymerswael, Pieter Brueghel de Oude, Joachim Beuckelaer en Maarten de Vos schilderden hun olieverfschilderijen vaak in een transparante, haast ‘aquarellerende’ manier. Bovendien begint men de droogtijden te manipuleren met behulp van siccatieven. Dat blijkt uit tal van recepten, onder meer opgenomen in het De Mayerne-manuscript.¹⁷² Bosch “*hadde een vaste en veerdighe en aerdighe handelinghe / doende veel zyn dinghen ten eersten op / het welck nochtans sonder veranderen seer schoon blijft. Hy hadde oock als meer ander oude Meesters de maniere / zyn dinghen te teekenen en te trecken op het wit der Penneelen / en daer over een doorschijnigh carnatiachtigh primuersel te legghen / en liet oock dickwils de gronden mede wercke*”, zo schrijft Van Mander.¹⁷³ Gezien de oude bezwaren tegen *ten eersten opdoen* is het wellicht geen toeval dat Van Mander zinspeelt op het feit dat dergelijke schilderijen er een eeuw later nog goed uitzien. Over Jan den Hollander (Jan van Amstel?) laat Van Mander zich uit in gelijkaardige bewoordingen: “*Veel had hy oock de manier / van al swadderende op de penneelen oft doecken de gronden mede te laten spelen / het welck Brueghel seer eyghentlijck nae volghde*”.

I. 5. De doodverf in atelierversand

In heel wat gevallen vergde de materiële realisatie van grote opdrachten te veel inspanning voor de kunstenaar en moest hij beroep doen op een of meerdere medewerkers. Werkverdeling of

uitbesteding loste het tijdsprobleem voor een stuk op. In de meeste gevallen werd door de opdrachtgever immers een tijdslimiet vooropgesteld, die niet zelden contractueel werd vastgelegd.¹⁷⁴ In sommige gevallen zal de deelname van de medewerkers zich beperkt hebben tot het doodverven van de compositie op aanwijzingen van de meester, hoewel talrijke bronnen spreken over een grotere inbreng, vooral in belangrijke ateliers. Wellicht stamt deze praktijk reeds uit de Oudheid.¹⁷⁵

Doerner ging er van uit dat de oude meesters ook hun eigenhandige *alla prima* schilderijen aanbrachten op bruikbare onderschilderingen (de auteur interpreteerde de term doodverf overigens enkel en alleen als een grauwwkeurige onderschildering), die door medewerkers werden uitgevoerd.¹⁷⁶ Een dergelijke werkwijze wordt alleszins gesuggereerd in een passage over Cornelis Molenaar in Van Manders Schilderboek, waarbij de kunstenaar een groot landschap in één dag afwerkte (dit impliceert dus een vorm van nat in nat schilderen), “als men hem te voor wat had aengeleyt”.¹⁷⁷ In een brief van 19 maart 1508 aan zijn opdrachtgever Jakob Heller vermeldde Dürer dat hij de binnenzijde van het bestelde triptiek (door anderen) had laten onderschilderen alvorens zelf vier tot zes doodverflagen aan te brengen (zie bijlage VII).¹⁷⁸ Dürers uitleg moet wellicht gelezen worden als een verantwoording voor het hoge bedrag dat hij aan Heller vroeg en mogelijk heeft hij daarom het aantal vermelde onderlagen enigszins aangedikt.

Arbeidsverdeling hield evenwel ook risico's in voor de kwaliteit van het afgeleverde product. In de autobiografie van Vasari (1568, bijlage IX) vernemen we dat hij zijn fresco's voor het palazzo San Giorgio in Napels om tijd te sparen door assistenten liet onderschilderen (*la bozza*).¹⁷⁹ Ondanks een goed voorbereid werkschema bleek de decoratie echter kwalitatief niet aan Vasari's verwachtingen te voldoen. Het doodverven en voltooiën naar 's meesters voorontwerp had niet tot een bevredigend resultaat geleid, waardoor hij zelf alles uitvoerig moest retoucheren. Men kan zich de vraag stellen of het falen te wijten was aan de kwalitatieve tekortkomingen van zijn medewerkers of aan de grote onderlinge verschillen inzake stijl. In ieder geval voegde de kunstenaar eraan toe dat hij nooit meer werken zou afleveren, die niet geheel door hemzelf waren voltooid. Vasari beweerde wel dat zijn medewerkers tijdens de opdracht vooruitgang hadden geboekt.

Over de atelierpraktijk van Frans Floris meldt Van Mander (1618) dat de meester grote schilderijen liet doodverven door zijn medewerker Frans (Pourbus), nadat hij de compositie met krijt had geschetst (er kan niet worden uitgemaakt of dit op de uiteindelijke drager dan wel op

een loco-drager gebeurde) en had aangegeven welke studiekoppen gebruikt moesten worden worden. Van Mander voegt eraan toe dat Floris' medewerkers aldus tot een vlotte manier van werken kwamen, dat ze na verloop van tijd eigenhandig werken konden voltooien en eigen composities konden ontwerpen (zie bijlage XV).¹⁸⁰ Net als bij Vasari wordt hier gesuggereerd dat het doodverven ook een pedagogische functie kon hebben en dat dit het creatief vermogen van de medewerkers zou stimuleren. Het is waar dat het kopiëren en juist waarnemen van proporties in tal van schilderstraktaten tot de belangrijkste leeropdrachten voor een beginnend kunstenaar worden gerekend. Toch moet dit argument mijns inziens hier met een korrel zout worden genomen omdat de aanwijzingen van het voorontwerp meestal erg precies waren en de opdracht om studiekoppen in te passen exact omschreven.¹⁸¹ Men kan zich bovendien afvragen of een repertorium van herbruikbare fysionomieën (een vorm van werkvereenvoudiging door middel van *labour saving devices*) juist niet eerder moest voorkomen dat de medewerkers tijdens het doodverfstadium te veel tijd zouden besteden aan het oplossen van vormelijke problemen. Zijn het niet veeleer economische dan educatieve beweegredenen die de gang van zaken in een atelier bepaalden? Had een meester met een groot atelier er immers niet alle belang bij dat zijn medewerkers uitgroeiden tot efficiënt werkende krachten? Werkstukken van medewerkers, die het meest aan de norm, de 'huisstijl', het idioom van de meester beantwoordden, dienden immers nauwelijks te worden geretoucheerd, eisten bijgevolg minder tijd op en konden dus goedkoper worden geproduceerd. Het doodverven zal onmiskenbaar educatieve elementen hebben bevat ('al doende leert men'), maar enkel bij talentrijke en leergierige assistenten (zoals de Floris-medewerkers Frans Pourbus en Crispiaan Van den Broeck) zal de oefening in het doodverven kunst hebben gebaard (zie bijlage XV).¹⁸² De schilder Francesco Albani kon zich blijkbaar moeilijker losmaken van de louter uitvoerende rol, die hij in het atelier van Annibale Carracci vervulde: hij bleef meestal naar andermans ontwerp werken.¹⁸³ Niet elke kunstenaar wist de grote stap te zetten van het uitvoerende naar het scheppende, van het kopiëren naar de *inventio*.¹⁸⁴

Het belang om de richtlijnen van de meester tijdens het doodverven zo accuraat mogelijk uit te voeren blijkt eveneens uit de beschrijving van de taken van de *Oficial* of hoofdassistent in Carducho's *Dialogos de la Pintura* (1633, bijlage XIX). Deze tekst [Nederlandse vertaling Goedele De Sterck] luidt als volgt:

“De meesterschilder maakt modellen of ontwerpen en bestudeert elk onderdeel op zich om alles vervolgens samen te brengen in een tekening of afgewerkt karton, op wetenschappelijke wijze samengesteld. Hij overhandigt dit samen met de overige tekeningen aan de medewerker, die de contouren aangeeft of een kwadraatnet op het doek of

*de muur markeert, en schetst, en kleur aanbrengt, en daarmee de laatste hand aan het werk legt, door het geheel dik met verf te beschilderen, waarbij de meester nauwlettend toeziet, en verbetert, en opmerkingen maakt, en het penseel hanteert wanneer de medewerker zich vergist en het resultaat niet met de tekening overeenstemt (hetgeen ook wel contourvervorming wordt genoemd); en wanneer de medewerker van oordeel is dat het werk klaar is, wordt het door de meester geretoucheerd en vervolmaakt; dat is de laatste stap, de finesse die het stuk een ziel geeft, en waarin men de hand van de meester herkent, in de zwaarigheid en de penseelstreken; zodra het werk droog is, wordt het gevernist en kan het worden bijgewerkt over het vernis. De meesters roepen overigens niet steeds de hulp van de medewerkers in, maar doen soms alles zelf.”*¹⁸⁵

In het Marshall MS plaatst Antoon Van Dyck de verschillende vormen van doodverf onder de noemer *Teyckenen*. Dit bestaat erin de hand zo te oefenen dat ze een voorontwerp op grote schaal kan kopiëren, zonder dat men tussen beide een onderscheid kan maken (bijlage XXIII).¹⁸⁶ De procedure die Van Dyck's volgde bij het schilderen van een portret gaat als volgt: nadat de schilder eerst het gezicht van zijn model had gedoodverfd, verzocht hij de persoon in kwestie om de gewenste lichaamshouding aan te nemen. In een kwartiertje schetste de kunstenaar vervolgens de pose en de kleding met zwart en wit krijt op grijs papier. Deze schets diende Van Dyck's medewerkers tot voorbeeld. Om de zaak nog efficiënter te laten verlopen zond de klant zijn kleding na, zodat die in alle rust kon worden afgeschilderd. Nadat de medewerkers de draperingen en accessoires op het schilderij hadden voltooid, bracht de kunstenaar enkele meesterlijke eindretouches aan.¹⁸⁷ De inschakeling van medewerkers voor het schilderen van draperingen bleef overigens gangbaar tot in de achttiende eeuw.¹⁸⁸

Tal van bronnen maken melding van stocks gedoodverfde schilderijen in de ateliers van overleden kunstenaars. Wellicht werden deze onvolmaakte composities aan mogelijke klanten getoond en vermoedelijk pas bij aankoop en op aanvraag voltooid. Er zijn aanwijzingen dat een dergelijke handelswijze werd toegepast door kunstenaars als Giovanni Lanfranco, Salvator Rosa en Nicolas Poussin.¹⁸⁹ Onderzoek door L. Freeman Bauer richtte zich op de sterfhuisinventarissen van Paul Bril, Pier Francesco Mola, Francesco Cairo en Giacinto Brandi, die eveneens melding van dergelijke stocks maken.¹⁹⁰ De sterfhuisinventaris van Palma Vecchio beschrijft schilderijen in verschillende afwerkingsstadia: gepondeerde doeken, al dan niet met een ondertekening in houtskool (*“l quareto de circa quarte 3 dato de zesso dessegna de carbon”*) en gedoodverfde doeken in diverse ontwikkelingsstadia (*“l quareto de circa quarte 2 bozado con una dona”, “l quareto di Madona in tola de quarte 3 con putin e San Zuan Batista e San Ioseph bozado poco piu”, “bozada e colorida in parte”*).¹⁹¹

Opvallende aantallen onafgewerkte schilderijen vinden we ook vermeld in sterfhuisinventarissen van kunstenaars in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden (bijlage LXIV). Dat is ondermeer het geval met de boedelinventaris van Antoinette Wiael, weduwe van Jan van Haecht uit 1627. De inventaris van de schilderzolder bevat behalve twee geplamuurde doeken op hun spanraam een veertiental werken in diverse doodverfstadia: *halff gedootverft*, *gedootverft*, *bycans opgemaect*, *seer naer opgemaect* en twee voltooide werken. In een andere kamer van het sterfhuis staan aanzienlijke hoeveelheden geplamuurde panelen van diverse standaardafmetingen.¹⁹²

In Bredius' *Künstlerinventare* uit de zeventiende en het begin van de achttiende eeuw (bijlage LXIII) tellen we een 660-tal onafgewerkte schilderijen. Hiervan worden de minst afgewerkte omschreven als “*begonnen*” (55), “*aengeleyd*” (11), “*daer wat op gecladt is*” (15) “*daerop wat geschildert is*” of “*is begonnen te schilderen*” (19). Werken die reeds in een presentabeler doodverfstadium verkeerden, worden vermeld als *gedoodverfd* (184), “*halff gemaect of gedaen*” (4), “*schets*” of “*beschets*” (109), “*onopgemaect*” (124) of “*ongemaect*” (33). Schilderijen die in een volgende, nog meer voltooide schildersfase bleven staan, worden omschreven als “*half opgemaect*” (5), “*niet (al) opgemaect*” (59), “*onvoltooid*” (1), “*niet voltooid*” (1), “*niet voortgeschilderd*” (1), “*niet volschildert*” (22) of “*ten naesteby opgeschildert*” (1). Meestal geven de inventarissen geen informatie over afmetingen. Door het gebruik van verkleinwoorden (“*stucxken*” bijvoorbeeld) weten we dat ongeveer een vijfde (131) van de opgesomde schilderijen geringe afmetingen had. Van weinig onafgewerkte schilderijen wordt gepreciseerd dat ze groot zijn (29). In de meeste gevallen echter zwijgen Bredius' bronnen over de afmetingen. Aanzienlijke hoeveelheden onvoltooide werken vinden we terug in de sterfhuisinventarissen van Cornelis Corneliszoon van Haarlem in 1639 (17), Pieter Willemsz van der Stock in 1651 (77!), Simon Luttichuys in 1662 (31), Jan Miense Molenaer in 1668 (45), Bartholomeus van der Helst in 1671 (20) of Cornelis Dusart in 1704 (22).

De flexibiliteit binnen schildersateliers betekende overigens dat het maakproces van een schilderij ten allen tijde en om allerlei redenen onderbroken kon worden. Uit de erg nauwkeurige aantekeningen in het notitieboekje van de Vlaamse schilder Pieter van Lint blijkt dat de voltooiing van een schilderij meer dan eens werd uitgesteld, terwijl men alvast begon met het doodverven van een nieuwe compositie.¹⁹³

Kleurnotities

Kleurnotities vormen de eenvoudigste methode om aan te duiden met welke kleuren een lijntekening moet worden ingevuld. De techniek is universeel en niet aan tijd gebonden: kleurnotities vinden we terug in Nepalese modelboeken en op moderne inkleurplaten voor kinderen.¹⁹⁴ In de Westerse miniatuurkunst worden kleurnotities (woorden en afkortingen) vanaf de negende eeuw aangetroffen in marges, naast de te schilderen initialen. In sommige Cisterciënzermanuscripten uit de dertiende eeuw vinden we kleine letters, die aangeven welke initiaal moet ingevuld worden (de zogenaamde *lettres d'attente*) en die voorzien zijn van een stip of staaltje van de te gebruiken kleur.¹⁹⁵

We treffen kleurnotities aan als aanwijzingen in getekende modelli op papier en in ondertekeningen op de schilderijen zelf. In een aantal gevallen werden ze aan het licht gebracht door infraroodonderzoek. Zo werden op Lucas van Leydens *Dans rond het Gouden Kalf* te Amsterdam zeventien inscripties aangetroffen¹⁹⁶ en op de *Prediking van Heilige Stefanus* van Vittore Carpaccio in het Louvre maar liefst vijfendertig¹⁹⁷. We vinden ze ook terug op werken van Duitse kunstenaars uit de renaissance.¹⁹⁸ De aanduidingen bevinden zich vrijwel uitsluitend onder kledingstukken en niet onder incarnaten, architectuur of landschappen. De kleurnotities blijken ook niet altijd met de finale kleur overeen te stemmen, maar lijken soms gerelateerd aan de kleur van de onderschildering: onder een rode drapering op Carpaccio's werk vonden onderzoekers het woord *beretin* (blauwgrijs), onder een blauwe partij *pavnažo azuro* (bruinrood blauw) en onder een donkerblauwe zone *negri* (zwart). De opeenvolging van verflagen in de twee laatste gevallen stemt trouwens overeen met de gangbare schildertradities, zoals die in hoofdstuk IV worden beschreven.

Over de functie van de kleurnotities zijn de meningen verdeeld. Kleurnotities zouden helpen om de ontwerp- of ondertekeningen te verduidelijken, wanneer die aan de opdrachtgever als *vidimus* werden voorgelegd. Deze uitleg voldoet echter niet helemaal. Van de toeschouwer wordt op die manier immers flink wat inbeeldingsvermogen gevraagd om kleurnotities visueel in gekleurde vlakken om te zetten en het valt te betwijfelen of men een opdrachtgever met enkele stenografische tekens kon overtuigen. Op basis van een geschilderde *modello* op kleine schaal of een vroeg doodverfstadium kon de klant makkelijker uitmaken of het ontwerp aan zijn verwachtingspatroon voldeed. Een tweede – meer plausibele – hypothese is dat kleurnotities voor de ateliermedewerker(s) golden als instructies bij het doodverven, zoals door Filedt Kok

werd gesuggereerd.¹⁹⁹ Kleurnotities zouden beschouwd kunnen worden als bewijsmateriaal voor het bestaan van werkverdeling of zelfs onderaanneming.

II. DE TECHNISCHE FUNCTIE VAN DOODVERF

In het vorige hoofdstuk behandelden we de organisatorische functie, die de doodverf als stadium tijdens het schilderproces inneemt. Grondlaag, *imprimatura* en doodverf kunnen worden beschouwd als belangrijke haltes op de weg naar het einddoel, namelijk het voltooide schilderij. We stelden vast dat dit einddoel via tal van routes, waaronder alternatieve paden, slukwegen, omwegen en snelwegen bereikt kon worden, waarbij het aantal haltes van weg tot weg verschilt. Veilige en snelle wegen groeiden uit tot aders, waarvan generaties kunstenaars traditioneel gebruik maakten om hun schilderkunstige rit tot een goed einde te brengen.

Dit hoofdstuk benadert doodverf vanuit materieel oogpunt. Aard en samenstelling van de doodverf worden immers grotendeels bepaald door de eigenschappen van pigmenten, kleurstoffen en bindmiddelen, die niet onbeperkt compatibel zijn. Tot in het begin van de 18^{de} eeuw bleef de materiaalkeuze voor de kunstenaar vrij beperkt en ook het aantal bruikbare combinaties was gering. Zo resulteerden bijvoorbeeld sommige verfmengingen of superposities in onzuivere tinten. De beperkingen waren niet alleen van esthetische aard: vooral technische belemmeringen zorgden ervoor dat kunstenaars niet alle pigmenten en bindmiddelen op gelijk welke manier konden verwerken. De aan het schildersvak verbonden materialenkennis werd mondeling en schriftelijk overgeleverd, dit laatste in de vorm van aanwijzingen in receptenboeken en traktaten. De raadgevingen en waarschuwingen betreffen de aanmaak, eigenschappen en onverenigbaarheden van pigmenten en kleurstoffen.

Ze duiden aan welke pigmenten slecht drogen, welke weinig dekkend zijn of instabiel. Verder bestaan er ook heel wat recepten, die oplossingen aanreiken tegen het verkleuren van bindmiddelen (olie) en (vooral blauwe) pigmenten. Deze schildertechnische oplossingen vormen het onderwerp van recente studie door M. van Eikema Hommes.²⁰⁰

Uit bronnen kunnen we opmaken dat partijen werden onderschilderd met de bedoeling de kleurkracht te stabiliseren. Het aanbrengen van een stijve, stroperige verf moest verhinderen dat gesatureerde kleuren te veel door de zuigende ondergrond zouden geabsorbeerd worden en daardoor aan kleurkracht zouden inboeten (het zogenaamde *versterven*).²⁰¹ Om het *inschieten* van de opperste verflagen te verhinderen was het ook noodzakelijk om in de onderschildering een goede samenstelling van pigment en bindmiddel te gebruiken in plaats van het (doorgaans bruingrijze) bezinksel dat na een tijdje op de bodem van de *pincelière* neerslaat bij herhaaldelijk

schoonmaken van penselen en kwasten (bijlage XVI).²⁰² Sommige recepten suggereren dat transparante afwerkingslagen (veelal van organische oorsprong en dus minder lichtecht) stabielere konden worden gemaakt door ze te onderschilderen met een minder reflecterende doodverf.²⁰³ De absorptie van lichtstralen door de onderlaag had immers voor gevolg dat de bovenliggende laag in mindere mate van het weerkaatsende licht te lijden had. Overigens werden kunstenaars vaak door het schildersgilde en contractueel verplicht om lokaaltinten als voorzorgsmaatregel te doodverven.²⁰⁴

Omdat de onderschildering meestal toch voor het grootste gedeelte aan het oog onttrokken werd, verkozen kunstenaars om hun composities te doodverven met behulp van minder dure pigmenten. In de ordonnanties van het schildersambacht te Rouen (1507, bijlage VI) staat geschreven dat er moet worden gedoodverfd met ‘fausses couleurs’, hetgeen wellicht moet geïnterpreteerd worden als pigmenten met een mindere kleurkracht en dus van een mindere kwaliteit. Bij het onderschilderen van blauwe draperingen of schaduwen werd ultramarijnblauw meestal geweerd: het kostbare pigment zou immers nutteloos worden verspild, zoals J.B. Corneille schreef in zijn traktaat (1684, bijlage XI).²⁰⁵ Het goedkopere smalt, daarentegen en het residu dat na diverse zuiveringen van dit pigment overbleef, werd voor het doodverven aanbevolen (zie bijlage XLIII).²⁰⁶ In de onderschildering worden vaak dezelfde pigmenten gebruikt als in de opperste lagen, maar dan in een minder fijne kwaliteit (zie bijlagen XII, XLV en LIII).²⁰⁷ De minder kleurechte en grovere kwaliteit van rode lak werd door De Piles (1708) bijvoorbeeld aangeraden voor het onderschilderen van rode draperingen.²⁰⁸ Anderen, zoals Dürer (1508, bijlage VII: “*von rainigkeit und bestendigkeit wegen*”), Guillim (1570-1598, bijlage XIII: “*fayre & of longe contynnewannce*”), Armenini (1586, bijlage XII: “*con i colori sodi*”), De Mayerne (1620, bijlage XVI: “*de couleurs aussi bonnes*”) beweerden dat zowel in de onderschildering als in de opperste verflagen pigmenten van degelijke kwaliteit moesten worden gebruikt.²⁰⁹ De zoektocht naar stabiele pigmenten is trouwens een constante doorheen de eeuwen: “*Je suis aussi bien fâché que ces morceaux de peinture qui ont la fraîcheur et l’éclat des fleurs soient condamnés à se faner aussi vite qu’elles*”, zo schreef Diderot in zijn notities over het Parijse Salon van 1763, waarbij hij concludeerde dat de methode om pigmenten duurzaam te maken nog uitgevonden moest worden.²¹⁰ De bekommernis voor het gebruik van goede grondstoffen lag ook veel eerder aan de basis van strenge gildenvoorschriften, zoals in Doornik, waar het volgens de statuten van 1480 in de context van polychromie verboden was om azuriet met organische blauwe verfstoffen als folium of lakmoes te onderschilderen.²¹¹ Wellicht vertrouwde men niet op de stabiliteit en dekkingskracht van deze kleurstoffen en hun vermogen om een buffer te vormen

tegen de zuigkracht van de grondlaag. De weerstand tegen het gebruik van kleurstoffen in de onderschildering lijkt in de zeventiende eeuw enigszins te zijn weggeëbd. Traktaten uit die tijd leren ons bijvoorbeeld dat indigo eerder geschikt is om te doodverven dan om te gebruiken in de opperste verflagen.²¹²

II. 1. Doodverf en rheologie

De perceptie van een verflaag wordt bepaald door het karakter van de gebruikte pigmenten en bindmiddelen evenals de stug- of zachtheid van de penselen, waarmee de materie op de drager wordt aangebracht. De studie van de vloeiende eigenschappen van een visco-elastische materie zoals verf levert ons informatie over het ontstaan van die materie en de chronologie van haar verwerking. Deze discipline noemt men *rheologie*.²¹³ Net als andere verfstadia wordt het karakter van de doodverf voor een groot deel bepaald door de gebruikte materialen. Zo kon men het grove pigment smalt (verbrijzeld kobalthoudend glas) moeilijk in een dunne en transparante laag aanbrengen, omdat het fijner malen tot kleurverlies leidde.

Meestal kozen kunstenaars hun manier om verf aan te brengen in functie van de verflaagopbouw, die ze tijdens het schilderproces wilden volgen. Daarbij konden ze kiezen uit verschillende mogelijkheden. Ofwel begonnen ze met een dun aangebrachte doodverf, in het Duits *Untertuschung* genaamd²¹⁴, die nadien met transparante of met eerder dekkende verf werd bedekt, ofwel vatten ze hun onderschildering aan met een opake verf, die ze vervolgens met opake of transparante lagen afwerkten. De verfaanbreng kon ook onderling variëren tussen de verschillende zones van een compositie. Uit onderzoek van enkele portretschilderijen van Peter Lely bijvoorbeeld blijkt dat de incarnaten werden onderschilderd met een dunne verf en de kleding met opake tot pasteuze verf.²¹⁵

In sommige bronnen wordt aangegeven dat het gedoodverfde schilderij moest worden gladgeschuurd, alvorens het tot voltooiing kon worden gebracht.²¹⁶ Dat deze richtlijnen niet door alle kunstenaars werden toegepast, kan worden waargenomen tijdens gelijk welk museumbezoek: op heel wat schilderijen kan men in scheerlicht met het blote oog pasteus opgebrachte onderschilderingen waarnemen, die vaak afwijken van de patronen in de opperste verflagen. In een veel geciteerde passage beweerde Palma Giovane dat Titiaan zijn werken onderschilderde met een dikke verfmassa als bedding voor de afwerkingslagen (zie bijlage XXXV).

In zijn *Grondt der Edel vry Schilder-const* vergelijkt Van Mander (1618) de haast gesculpteerde verflagen van zijn tijdgenoten, die zich sterk aangetrokken voelden tot de expressieve borstelstreken van de Venetianen, met die van de Vroegnederlandse kunstenaars, die hun verf “*dun en spaerlijck*” aanbrachten en “*de penneelen soo niet belasten / als nu / dat men schier blindelijck mach tasten en bevoelen al ‘t werck aen elcker sijde: want de verwen liggben wel ‘t onsen tijde / soo oneffen en rouw / men mochtse meenen schier te zijn half rondt / in ghebouwen steenen.*”²¹⁷

Soms komen pasteuze onderschilderingen ongewild aan de oppervlakte door onoordeelkundige reinigingen. Zo treffen we in de blauwe mantel van Maria op Van Dycks *Mystieke Huwelijck van Heilige Catharina* in Madrid een opvallend, pasteus wit verfhooagsel aan, dat ongetwijfeld tot het doodverfstadium behoort, niet in onmiddellijke relatie staat met zijn omgeving en wellicht oorspronkelijk ook met een blauwe verflaag bedekt werd (ill. 14-15).²¹⁸ In de mouw en de handen van Johannes op Jacob Jordaens’ *Aanbidding door de berders* in het Mauritshuis in Den Haag zijn lichte pasteuze verfbanen waarneembaar, doordat de lokaaltint in vermiljoen erboven onder de werking van oplosmiddelen heeft geleden.²¹⁹ Mogelijk gaat het hier om een chiaroscuro-ondermodellering, waarvan de lichten nadien werden bedekt met vermiljoen en de schaduwpartijen met rode lak.

In zijn theoretische en strak geschematiseerde bespreking over kleur maakte de Franse *Academicien* Testelin inzake verfbreng een onderscheid tussen grote en kleine werken.²²⁰ Enerzijds konden grote schilderijen worden gedoodverfd met een smeuijge verf (*empaster*), die langer standhield²²¹ en anderzijds kon de kunstenaar zijn kleinere composities aanvangen met behulp van een dunne, transparante ‘saus’ (*frottis*), hetgeen een sneller, maar vaak ook een hard en droog resultaat opleverde²²².

Het gebruik van harde of zachte penselen (en dus ook de rheologie van de penseelstreken) moest volgens Jonathan Richardson worden afgestemd op het karakter van het onderwerp. Grootse, verschrikkelijke en wilde taferelen zoals veldslagen, hekserij, verschijningen en portretten van ruwere types moeten met een grof penseel worden geschilderd. Elegante taferelen, schoonheid, liefde en onschuld moeten met een zachter penseel worden geschilderd en/of met een daskwast ineens worden gewreven en vereisen een grotere mate van afwerking. Grote schilderijen en werken die van op afstand worden bekeken moeten ruwer zijn. Ze worden er krachtiger door en de tonaliteiten blijven op die manier goed te onderscheiden.²²³

Watin (1823, bijlage LV) laat de verfpobring variëren in functie van de lichtweergave van de verschillende objecten. Een verflaag moet opaker en dikker worden aangebracht, naarmate ze meer licht ontvangt en weerkaatst. Transparante verven worden bij voorkeur gebruikt om objecten weer te geven, die het minste licht weerkaatsen. Zones, die tijdens het opschilderen met een glacislaag zullen worden bedekt, moeten in het doodverfstadium worden voorbereid met pasteuze en lichte verflagen.²²⁴ De beste methode bestaat er volgens Watin in om een compositie te doodverven van de achtergrond naar de voorgrond toe. Eerst wordt gestalte gegeven aan de grote schaduwmassa's, vervolgens aan de middelgrote en kleinste zones. Ook de kleur wordt aangebracht in een arbeidsfase die begint met het algemene en eindigt met het specifieke.²²⁵

In de negentiende eeuw werden specifieke manieren van verfpobring tijdens het doodverven (wellicht iets te simplistisch) geassocieerd met de verschillende Europese 'schildersscholen' (zie bijvoorbeeld bijlage LVIII).²²⁶ Romeinse en Florentijnse schilders zouden werken in de doodverftraditie van Van Eyck, waarbij schaduwen en halfschaduwen met bruine, transparante verflagen zouden zijn aangeduid. Een dergelijke manier van werken vinden we beschreven in een passage over Lely's schilderpraktijk in het pocket-book van de Engelse schilderes Mary Beale (1672): de schaduwpartijen van twee portretten werden dunnetjes met verf ingewreven en op het voorhoofd bracht de kunstenaar een summier lichthoogseltje aan.²²⁷ Een dunne doodverf-insauzing werd ook toegepast door Fragonard, maar bijvoorbeeld niet door Oudry.²²⁸ Venetianen (en daar bedoelde men in de negentiende eeuw eerder Titiaan en Tintoretto mee dan de Bellini's) zouden daarentegen een voorkeur hebben gehad voor pasteuze onderschilderingen, die door middel van glaceringen werden voltooid.²²⁹ Verder zouden Correggio en zijn school hun werken op een pasteuze manier hebben gedoodverfd, maar dan in clair obscur. Paillot de Montabert vermeldt dat leerlingen van Reynolds en Prudhon hun schilderijen onderschilderden met pasteuze verfmassa's, zonder aanduiding van omtreklijnen (zie bijlage LVII).²³⁰ Die versmoltenheid van doodverf vinden we al terug bij Armenini (1586, bijlage XII: "*con molto unione*"). Het was deze 'verfbedding' die volgens Delacroix in de werkwijze van David en zijn school ontbrak: "*Dans cette école l'ébauche est nulle car on ne peut donner ce nom à de simples frottis qui ne sont que le dessin un peu plus arrêté et recouverts ensuite entièrement par la peinture.*"²³¹

In het werk van een aantal kunstenaars lijkt een karakteristieke penseelvoering overigens minder nadrukkelijk aanwezig te zijn in de onderste verflagen dan in de afwerkingslagen.

Vol afkeuring beschrijft Pacheco (1649, bijlage XXIV) hoe El Greco zijn werken meermaals retoucheerde om te komen tot de grove verftoetsen (*“cruels borrones”*), die zijn stijl karakteriseren.²³² Indien we Pacheco mogen geloven zou El Greco’s doodverf er braver en minder persoonlijk hebben uitgezien dan het zo kenmerkende penseelwerk van de meester.²³³ Frans Hals zou zijn portretten met een vette en versmolten verfbedding hebben aangevat, waarna hij (nat in nat?) zijn typische penseelstreken aanbracht, aldus Houbraken.²³⁴ In zijn levensbeschrijving van Guido Reni beklemtoonde Baldinucci het belang van de ultieme penseeltoetsen: *“De uitmuntende schilder, die bezig is met het doodverven [nell’ abbozzare] van zijn schilderij, gebruikt eerder de kracht van zijn arm dan die van het verstand [ingegno], behalve wanneer hij alla prima werkt (wat niet altijd het geval is) en daardoor dwaalt hij steeds meer af van de schoonheid die hij in zijn verbeelding had geconcipieerd; zijn eerste uitwerking is nooit zo levendig of geniaal dan wanneer hij de laatste toetsen [gli ultimi colpi] aanbrengt; daarom zijn ze meer geïnspireerd, levendiger en getuigen ze van een betere smaak...”*²³⁵

II. 2. Doodverf en bindmiddel

De door Berger en anderen naar voren geschoven verfstratigrafie, waarbij een doodverf in tempera wordt afgewerkt door middel van olie- of vernisverflagen, voldoet theoretisch aan een belangrijke vereiste: door haar sneldrogende eigenschap betekent het gebruik van eitempera ten opzichte van olieverf een tijdsbesparing. Bovendien zou een dergelijke grondlaag de overtollige olie van de eindlagen absorberen.²³⁶ Het is echter zeer de vraag of deze economisch verantwoorde verfopbouw ook daadwerkelijk algemeen ingang vond zonder concurrentie te ondervinden van andere schildertradities.

In de vroege negentiende eeuw werd algemeen aangenomen dat de middeleeuwse schilderkunst gebruik maakte van ei-tempera²³⁷, maar deze stelling werd al spoedig door onderzoeksresultaten achterhaald: het gebruik van olieverf bleek op een oudere traditie te kunnen bogen dan oorspronkelijk gedacht.²³⁸ Het feit dat de sneldrogende temperaverf een systematische, gelaagde verfopbouw noodzakelijk maakt, is geen sluitend argument om het ontstaan van het fenomeen doodverf te verbinden met de traditie om in eitempera te schilderen. Ook een zuivere olieverftechniek kan immers op een gelaagde verfopbouw steunen, waarbij het aantal lagen bepalend is voor de grijswaarde en saturatie van de kleur. Dit procédé vergt meer tijd, hoewel men niet uit het oog mag verliezen dat de verven in de onderschildering doorgaans (in functie van de gewenste lichtere, doffere kleur) met loodwit werden vermengd, een pigment met sterk drogende eigenschappen.²³⁹

Tot op heden beschikken we enkel over vage indicaties dat meesters als Campin, Van der Weyden en Bouts bepaalde zones van hun werken onderschilderden met verf op basis van proteïne.²⁴⁰ Verder is het bekend dat een aantal schilderijen in doodverfstadium uit latere tijden in eitempera werden uitgevoerd.²⁴¹ Het onderzoek naar het gebruik van bindmiddelen in de schilderijen is evenwel pas begonnen en de beperkingen van de actuele onderzoekstechnieken laten vooralsnog niet toe om het verhaal van de evolutie van tempera- naar olieverftechniek helemaal te reconstrueren.²⁴²

In zijn artikel over doodverf beweerde Miedema dat het bindmiddel van de doodverf een drogende olie zou zijn, een stelling die men ook recenter nog in de *Dictionary of Art* aantreft.²⁴³ Als basis voor deze stelling nam de auteur een enkele zinsnede uit het *Schilderboek*: een ‘*Penneel, ’t welck ghedootvervet zijnde, is in de Son gheborsten, dat het herlijmt en gheschaeft zijn most.*’²⁴⁴ Wellicht werd het betreffende paneel in de zon geplaatst om de (olie)verf te laten drogen. De zin heeft echter vooral betrekking op het barsten en het verlijmen van het hout. Slechts terloops wordt vermeld dat het een gedoodverfd paneel betreft. De associatie van doodverf met een bepaald medium houdt weinig steek: in bronnen vinden we naast ‘*een Vrouwentronieken in een rondecen aen de cant gedoodtverft olieverve*’²⁴⁵ ook ‘*Een schildereye wesende waterverff gedootverft daer Apollo speelt met de saters met lyst*’²⁴⁶. De term komt ook voor in traktaten met betrekking tot waterverftechniek, zoals deze van Norgate en Browne.²⁴⁷

II. 3. Het drogen van de doodverf – voorbereidingen tot het opschilderen

Alvorens met de laatste schilderfase kan begonnen worden, moet de doodverf voldoende droog zijn (zie bijlage XLV).²⁴⁸ Wil men verhinderen dat de laatst aangebrachte verflaag inschiet (dit wil zeggen dat haar bindmiddel door de onderlaag geabsorbeerd wordt), dan moet de onderlaag voldoende gepolymeriseerd zijn en daarom voldoende aan lucht blootgesteld. Een goede droging van de onderlagen zorgt er eveneens voor dat de bovenop liggende verflagen minder neiging gaan vertonen tot vroegtijdig barsten.²⁴⁹ Er zijn aanwijzingen dat een kunstenaar als Titiaan elke etappe binnen het schilderproces afwisselde met een lange droogtijd.²⁵⁰

Het schilderstraktaat van Bouvier geeft een nauwkeurige omschrijving van dit drogen.²⁵¹ Gedoodverfde schilderijen moeten stofvrij kunnen opdrogen, buiten het bereik van kinderen, personeel en huisdieren (!). Daarom wordt het schilderij lichtjes naar voren gekanteld.

De doodverf moet in volle daglicht drogen, 's zomers in open lucht en in de winter achter glas. Gedoodverfde schilderijen mogen niet tegen een muur worden gezet, omdat die zouten kan bevatten, die de verflaag door migratie kunnen aantasten. In de zomer zou een gedoodverfd stuk niet meer mogen kleven op de derde dag, terwijl het droogproces in de winter acht tot tien dagen in beslag zou nemen. Volgens een andere bron duurt dit echter minstens drie weken (zie bijlage XXIX).²⁵² Bouvier voegt eraan toe dat wanneer men wil weten of een schilderij droog is, men best de bruine tinten onderzoekt, omdat die het traagst opdrogen.

Nadat de doodverf voldoende droog is, rakelt men er in scheerlicht over met een afgerond mes om storende, dikke verfophoppingen te elimineren, een praktijk, die reeds bij Armenini (1586, bijlage XII) wordt vermeld, bij Oudry (1752, bijlage LI) en bij Bardwell (1795, bijlage LIV).²⁵³ Om niet te veel verf af te schrapen, houdt men het mes tamelijk recht. Als schuurmiddel kon ook puimsteen worden gebruikt.²⁵⁴

Daarna wordt het schilderij acht tot tien minuten gewassen met behulp van een spons en veel water, waarbij de achterkant zo min mogelijk wordt bevochtigd. Ten slotte, aldus Bouvier, wordt het schilderij blootgesteld aan de zon of geplaatst op drie tot vier voet van een haardvuur.²⁵⁵ Een andere praktijk bestond erin om de gladgeschuurde compositie lichtjes met vernis (bijlagen XII, LI)²⁵⁶ of met papaverolie (bijlage LIV)²⁵⁷ in te strijken, dit om de absorptie van de grondlaag en de bijhorende matheid op te heffen.

III. DE OPTISCHE FUNCTIE VAN DOODVERF

Het is duidelijk dat de schilderpraktijk rekening diende te houden met de mogelijkheden en beperkingen van de beschikbare pigmenten en bindmiddelen. In hoofdstuk III zagen we dat die niet altijd compatibel zijn. Werkbare mengingen, superposities en combinaties werden overgeleverd in tradities, die vanuit de praktijk werden bijgestuurd en aangepast.

De doodverf is ook erg bepalend voor de perceptie van het eindresultaat. De intensiteit van kleuren en grijswaarden op het voltooide schilderij wordt in sterke mate bepaald door het doorschemeren van de grondlaag of onderschildering. Dit is het gevolg van principes als lichtbreking, reflectie en absorptie. Wanneer een lichtbundel het ene lichaam verlaat (bijvoorbeeld lucht) en een ander binnendringt (bijvoorbeeld een verflaag), dan plant die zich niet in dezelfde baan voort. Hij wordt gebroken, omdat het licht zich in twee optische middens met een verschillende snelheid verplaatst. Ondoordringbare lichamen (zoals pasteuze lichthoogsels) weerkaatsen het licht in hoge mate en verhinderen dat het licht de achterliggende materie bereikt. Andere lichamen (zoals donkere, zwarte verflagen) absorberen het licht in plaats van het te weerkaatsen. Ook zij verhinderen dat het licht verder in de materie doordringt. De dekkraft of transparantie van een verf wordt bepaald door de korrelgrootte van het gebruikte pigment, de structuur, het al dan niet aanwezig zijn van chemisch gebonden water, de hoeveelheid bindmiddel, de dikte van de verflaag en het verschil in brekingsindex tussen pigment en bindmiddel.²⁵⁸

Het is duidelijk dat een superpositie van twee verschillende kleuren anders oogt dan een opeenvolging van twee verflagen in dezelfde of eenzelfde tonaliteit. Die optische werking wordt nog versterkt wanneer de opperste verflaag half transparant is, maar laat zich ook gelden bij schijnbaar dekkende lagen. Er zijn indicaties dat het aanbrengen van anderskleurige grondlagen onder wandschilderingen reeds in de Oudheid een gangbare praktijk was (tenminste indien we de zwarte, grijze, bruine en roze verflagen, die we bijvoorbeeld onder rode muurschilderingen in Pompei aantreffen, mogen interpreteren als onderlagen met een optische functie).²⁵⁹

Door middel van een verfbouw in opeenvolgende lagen kunnen genuanceerde en complexe mengtinten worden bekomen zonder de zuivere kleuren te vermengen en te verontreinigen.²⁶⁰ Het bezwaar dat Albrecht Dürer maakte tegen het verdonkeren van een tint door toevoeging

van zwart is ingegeven door eenzelfde streven naar zuiverheid. In plaats daarvan huldigde de kunstenaar (althans in theorie) het principe dat schaduwpartijen best gecreëerd werden door het aanbrengen van diverse (transparante) lagen van eenzelfde tint, tot de gewenste saturatie werd bereikt.²⁶¹

De praktijk om transparante verflagen aan te brengen op een opake, reflecterende ondergrond komt duidelijk tot uiting in de laatmiddeleeuwse kunst, die deze techniek van de oudheid overerfde. Tot de gangbare praktijken in de schildertechniek uit het trecento en quattrocento behoort het overschilderen van metaalfolie met bindmiddelrijke verflagen. Die methode vinden we ondermeer toegepast in werken van Sassetta, waarbij rode, blauwe en groene draperingen op een onderliggend laagje bladgoud tot stand kwamen.²⁶² Zilver- of tinfoolie werd ook wel met een gele glacislaag bedekt om goud te imiteren.²⁶³ De praktijk mag in de zestiende en zeventiende eeuw misschien minder courant zijn geworden, toch bleef men hem nog sporadisch toepassen. Dit blijkt uit schildertechnische bronnen²⁶⁴ en een aantal schilderijen²⁶⁵.

In veel gevallen wijzigde de kunstenaar de kleur van de grondlaag door het aanbrengen van een *imprimatura*, die over het gehele oppervlak van het werk de toon zet van al wat nog komen moet. Soms bedekt de *imprimatura* de grondlaag niet volledig en laat de kunstenaar beide in welomlijnde partijen optisch meewerken. De *imprimatura* wordt op die manier gebruikt als een (ruime) lokale onderschildering.²⁶⁶ Dat houdt in dat de kunstenaar al tijdens het aanbrengen van de allereerste grondlaag of -lagen weet welke de lijnen van zijn compositie zullen zijn en welke delen hij al dan niet moet uitsparen. Daarom mogen we ervan uitgaan dat dergelijke lokale onderschilderingen doorgaans op het paneel of het linnen werden aangebracht met een voorbereidend schema of een *modello* bij de hand. (Dergelijke schilder-kunstige processen laten zich trouwens niet zonder problemen in woorden of categorieën vatten en geven daarom soms aanleiding tot semantische discussies.²⁶⁷) Nadat de kunstenaar de lijntekening van zijn compositie op de definitieve drager had aangebracht, begon hij zijn concept volgens een bepaald stramien uit te werken. Ofwel koos hij ervoor om de belangrijkste kleurvlakken van het schilderij met felle lokaaltinten in te vullen, zones die hij later zou nuanceren en modelleren met behulp van donkere en transparante verflagen. Deze praktijk lijkt sinds de vroegste Europese schilderkunst erg courant te zijn geweest. Hij kon er echter ook voor kiezen om van in het begin de hele schaduwwerking van de compositie te schilderen met aardkleuren, alvorens de diverse kleurpartijen in te wassen met bindmiddelrijke verven.²⁶⁸ Die schilderpraktijk was ontwikkeld door Leonardo da Vinci, Fra Bartolomeo en hun navolgers. Deze beide systemen

werden overigens ook naast elkaar toegepast op hetzelfde schilderij, bijvoorbeeld door draperingen te beginnen met een lokaalkleur en incarnaten met een grisaille of brunaille. Sommige kunstenaars namen met de gangbare praktijken geen genoegen. Ze lieten hun creativiteit door deze tradities niet insnoeren, experimenteerden met alternatieve verfstrategieën en schilderden van tijd tot tijd *alla prima*.

In functie van het eindresultaat werd vaak zone per zone bekeken welke weg het meest efficiënt was. Door eenzelfde schilderij rit over verschillende wegen te laten geschieden, kon de kunstenaar minder gemakkelijk controle houden over het verloop. Een juiste inschatting hiervan kostte hem coördinatievermogen, verbeeldingskracht en ervaring. De schilder diende het doel van zijn inspanningen reeds van in het begin voor ogen te houden, omdat de chaotisch ogende onderschildering tijdens het ontstaansproces niet altijd houvast bood. Net als het onderschilderen in tinten die een voorafspiegeling vormen van het eindresultaat behoort ook het doodverven met tinten die van het beoogde koloriet afwijken tot de optische trukendoos van de schilder. In de volgende paragrafen komen diverse doodverftradities aan bod met betrekking tot huidtinten en gekleurde partijen zoals draperingen, achtergronden en luchten.

III. 1. Huidtinten

Aanwijzingen voor het onderschilderen van mannelijke en vrouwelijke carnaties met een gedempte groenachtige mengkleur vinden we reeds vermeld in het Athos-handschrift.²⁶⁹ De onderschildering in de Byzantijnse iconenschilderkunst noemt men *Προπλασμος*, ‘*proplasmos*’ (zie bijlage I). Theophilus schildert huidtinten met een lokaalkleur, die tijdens de volgende fases stelselmatig lichter en donkerder wordt gemaakt in functie van het weer te geven modelé. Die lokaalkleur bestaat uit een mengeling van loodwit en massicot, waaraan naar gelang de gewenste tint vermiljoen of het groene pigment *prasinus* wordt toegevoegd.²⁷⁰ De groene onderschildering voor incarnaten werd door de schilders uit het Italiaanse trecento en quattrocento van hun Byzantijnse voorgangers overgeërfd.²⁷¹ Florentijnse kunstenaars herdoopten de onderschildering met de benaming *verdaccio*, hun collega’s in Sienna gebruikten het woord *βαζζέο*. Cennini beschrijft de handeling om vleestinten op panelen tweemaal te onderschilderen met een weinig groene aarde en loodwit en hij raadt kunstenaars aan om deze onderlaag in de schaduwpartijen onbedekt te laten.²⁷² De kleurrijkste huidtinten werden in het laatste stadium aangebracht. Het *verdaccio* functioneert dus als koude grondtoon, die vooral in schaduwpartijen een rol vervult door aan de oppervlakte te komen of door de transparante bovenlaag optisch te

beïnvloeden. Vanuit de opake onderschildering werden de lichtere huidtinten systematisch en gradueel van donker naar licht aangebracht.

Op sommige onvoltooide werken zoals de aan Michelangelo toegeschreven *Manchester Madonna*, bleef deze groene doodverf (in dit geval een groene lokaaltint) voor een deel onbedekt (ill. 16).²⁷³ Het *verdaccio* komt echter storend aan de oppervlakte in tal van sleetse schilderijen, zoals Duccio's *Madonna met Kind* in Sienna (ill. 17).²⁷⁴ Het gebruik van *verdaccio* als onderschildering voor incarnaten bleef een courante praktijk tot in de achttiende eeuw.²⁷⁵ Het is aannemelijk dat de *verdaccio*-onderschildering niet enkel op het Italiaanse schiereiland werd toegepast. Een Nederlands verluchterstraktaat uit de vijftiende eeuw beveelt voor de weergave van mannelijke vleestinten een grijsgroene doodverf aan, bestaande uit een witte, een roze en een blauwe component (zie bijlage III). Voor vrouwelijke incarnaten gebeurt dit met een lichtere mengtint van wit en groen.²⁷⁶

In plaats van met een groenachtige onderschildering werden huidtinten ook wel voorbereid met een grijze onderlaag. Dit is ondermeer het geval in de vrouwelijke incarnaten op een fragment van een plafondschildering door Dosso Dossi te Londen.²⁷⁷ Een grijze lokaalkleur werd ook aangetroffen onder de incarnaten op paneelschilderijen van Rogier Van der Weyden en zijn entourage.²⁷⁸ Het is echter niet altijd duidelijk in hoeverre deze grijze onderliggende verflagen moeten worden geïnterpreteerd als een onderschildering, die zich uitsluitend onder de incarnaten uitstrekt of als een *imprimatura*, die het hele oppervlak van het schilderij bedekt en slechts plaatselijk aan de oppervlakte komt. Met het blote oog valt bijvoorbeeld waar te nemen dat een grijze onderschildering aan de oppervlakte komt in sommige incarnaten op het *Micault-triptiek* van Jan Cornelisz. Vermeyen te Brussel.²⁷⁹ Een grijze lokaaltint is ook zichtbaar tussen twee niet aaneensluitende incarnaatpartijen op de *Kruisdraging* van Van Dyck in de St.-Pauluskerk te Antwerpen (ill. 18). Bovendien werden grijze onderschilderingen gesignaleerd in huidtinten van Bernardo Strozzi²⁸⁰, van Rembrandt²⁸¹ en van J.C. Verspronck²⁸². Een grijze doodverf, die aan vleestinten voorafgaat, treffen we ook aan in latere schilderijen. Dit wordt mooi geïllustreerd in de *Dansende Kinderen*, een onafgewerkt schilderij van de achttiende-eeuwse Zweedse schilder Lorens Pasch (ill. 19).²⁸³

Bij het schilderen op een donkere grondlaag kon men de luminositeit van de huidtinten maximaliseren door deze met een lichte lokaalkleur te onderschilderen. Het aanbrengen van een dergelijke lokale grondlaag liet de kunstenaar toe om reeds van in het eerste schilderstadium qua

tonaliteit genoeg afstand te scheppen tussen de grijs- en kleurwaarden van de voornaamste massa's binnen een compositie. Om de optische werking van zijn rood gegrondeerde doeken plaatselijk te annuleren, onderschilderde Velázquez de gezichten van zijn modellen van tijd tot tijd met een opake loodwitlaag.²⁸⁴ Een omgekeerde manier van onderschilderen paste Velázquez toe in de *Rokeby Venus*.²⁸⁵ Dit werk heeft een grondlaag in loodwit, gevolgd door een laag in rode oker, die het doek overal bedekt, behalve onder de figuur van Venus.²⁸⁶ De definitieve toonaarden van het naakt en haar omgeving werden dus reeds optisch in het doodverfstadium voorbereid.

Ook Titiaan lijkt in zijn carnaties soms gebruik te hebben gemaakt van lichte lokaalkleurige onderschilderingen. Bij deze kunstenaar hebben de opake onderschilderingen echter een dubbele functie. Behalve om de bovenliggende verflagen optisch te beïnvloeden, dienen ze gelijktijdig om het vaak drastisch gewijzigde doodverfstadium minder te doen storen. Nadat de meester met de incorrecte onderschildering tabula rasa had gemaakt, kon hij met een schone lei beginnen. Aldus verhinderde hij dat de voorafgaandelijke stadia van het scheppingsproces doorheen de transparante toplagen zouden doorschemeren.²⁸⁷

III. 2. Lokaalkleurige onderschilderingen

Behalve als onderschilderingen voor incarnaten treffen we lokaalkleuren ook aan als onderschilderingen voor draperingen, kleding, luchtpartijen en dergelijke.

In het Gyles Booke staat vermeld dat de keuze van de grondtoon bepaald wordt door de kleur van de bovenliggende lagen (bijlage XXIX).²⁸⁸

III. 2. 1. Doodverf voor blauwe partijen.

Blauw is de meest voor de hand liggende kleur waarmee blauwe partijen werden onderschilderd. Het doodverven van blauwe partijen met pigmenten als smalt of indigo (eventueel gemengd met wit voor de lichten en met zwart voor de schaduwen) wordt vermeld in de traktaten van De Mayerne (1620) en Hidalgo (1693).²⁸⁹ De onderschildering werd nadien overschilderd met een ultramarijn-glacis. Richard Symonds (1650) schreef dat de blauwe drapering op een altaarstuk van Lanfranco onderschilderd was met blauw voor de schaduwen en haast puur wit voor de lichten, waarna de meester het geheel met een transparant blauw oversausde.²⁹⁰ Door het

verpoetsen van de transparante afwerkingslagen komen in heel wat werken blauwe lokaalkleurige onderschilderingen aan de oppervlakte (ill. 4).

Naast de gewoonte om blauwe draperingen over blauwe onderlagen te schilderen, bestaat er een zeer oude traditie om deze te onderschilderen met een roze, rode of purperen tint. Deze traditie gaat wellicht terug op de klassieke oudheid en is er wellicht op gericht om de groene component in blauwe pigmenten te onderdrukken. Op die manier krijgt het blauw een erg gewaardeerde purperblauwe schijn.²⁹¹ De techniek werd frequent toegepast tijdens de late middeleeuwen en de renaissance. Roze tot roodbruine onderschilderingen worden teruggevonden in de vorm van lokaalkleuren, maar ook in de vorm van subtiel uitgevoerde ondermodelleringen. Deze laatste methode wordt door Cennino Cennini beschreven²⁹² en weerklinkt opnieuw in het De Mayerne-traktaat²⁹³. In muurschilderingen van Giotto en Beato Angelico komt de roze-rode doodverf aan de oppervlakte, omdat de kwetsbare *a secco* geschilderde blauwe toplagen de tand des tijds veelal minder goed hebben doorstaan (ill. 20).²⁹⁴ Van rode onderschilderingen voor blauwe gewaden werd ook veelvuldig in de paneelschilderkunst gebruik gemaakt en wel door een pleiade van Italiaanse renaissance-kunstenaars, zoals Mantegna²⁹⁵, Lotto²⁹⁶, Rafaël²⁹⁷, Titiaan²⁹⁸ of Pseudo-Bramantino²⁹⁹, maar bijvoorbeeld ook door de Genuese barokschilder Strozzi³⁰⁰.

Het is zeer aannemelijk dat deze traditie van onderschilderen ook ten noorden van de Alpen weerklink vond. Wellicht door een grondige verpoetsing van Maria's blauwe kleed op de Berlijnse *Bewening van Christus* uit de school van Rogier van der Weyden, verscheen een roze doodverf-ondermodellering aan de oppervlakte.³⁰¹ Ook Dürer blijkt vertrouwd te zijn geweest met het onderschilderen van blauwe partijen in rode tonaliteiten.³⁰² Soms voegt de kunstenaar al tijdens het doodverven een blauwe component toe, waardoor een purperkleurige onderlaag wordt bekomen. De blauwe mantel van de Heilige Jozef in de *Lezende Heilige Magdalena* in Londen, een werk uit de omgeving van Rogier van der Weyden, werd over zulk een lichte purperblauwe onderschildering aangebracht.³⁰³ Gelijkaardige ondermodelleringen treffen we ook aan op werken van Gerard David en de Meester van 1518.³⁰⁴ Een purperblauwe doodverf kwam ook van pas bij het schilderen van luchten. In zijn dagboek noteerde Richard Symonds (1650) dat de Romeinse schilder Canini de blauwe lucht van een historiestuk met een licht purperblauwe verflaag aanvatte, die in sommige wolkenpartijen uitgespaard bleef. Daartoe mengde hij loodwit met houtskool (dit laatste pigment heeft een koelblauwe tint) en een weinig rode lak.³⁰⁵

III. 2. 2. Doodverf voor purperen partijen

Wellicht omdat purperlak een kostbare kleurstof was, trachtte men van oudsher een optisch purper te creëren op basis van een blauwe en een rode component. Deze traditie wordt reeds door Plinius vermeld.³⁰⁶ Doorgaans werd gedoodverfd in een blauw pigment (azuriet, smalt of indigo), dat eventueel werd vermengd met wit om een gemodelleerde onderschildering tot stand te brengen. Die werd dan nadien overschilderd met een transparante rode lak. Een dergelijke laagopbouw met varianten kan door middel van verfdwarsdoorsnedes worden aangetoond op tal van zestiende-eeuwse schilderijen.³⁰⁷ Soms kan men de toegepaste verflaagopbouw al met het blote oog bespeuren.³⁰⁸ Uit onderzoek blijkt dat in de Noord-Europese schilderkunst tussen 1400 en 1550 purperen draperingen vooral werden weergegeven door een fysische menging van azuriet, ultramarijn of houtskool met rode lak.³⁰⁹ Dat de traditie om purperkleurige zones laagsgewijs op te bouwen in de zeventiende eeuw bleef doorleven, wordt gestaafd door traktaten (zie ondermeer bijlage XXIX)³¹⁰ en door bemonstering van schilderijen uit deze periode.³¹¹

III. 2. 3. Doodverf voor groene partijen

Met betrekking tot groene partijen maken tal van traktaten melding van een laagsgewijze verfpbouw, waarbij een lichte doodverf doorheen een bovenliggende groene transparante film schemert.³¹² In tal van recepten wordt gebruik gemaakt van een glacis in koperresinaat of verdigris, dat achteraf wordt gevernist. Er werd ook geglaceerd met groene aarde.³¹³ In Venetië lijken schilders zoals Cima da Conegliano, Titiaan, Palma Vecchio, Bellini en Sebastiano del Piombo hun groene draperingen te hebben gerealiseerd door middel van een complexe gelaagdheid: vaak leveren de groene partijen in een schilderij de ingewikkeldste dwarsdoorsnedes op.³¹⁴ In een historiestuk uit zijn jeugdijaren (in de Lakenhal te Leiden), onderschilderde Rembrandt een groen kledingstuk met een roze lokaalkleur, wellicht om de kleurkracht ervan te verhogen.³¹⁵ Op zeventiende-eeuwse schilderijen treffen we soms groen gebladerte of geboomte aan, dat met een blauwe verf onderschilderd werd en daarna met een gele organische lak overtrokken. Door het ontkleuren of verpoetsen van de gele toplaag komt de blauwe onderschildering dan ongewild aan de oppervlakte.³¹⁶

III. 2. 4. Doodverf voor roze en rode partijen

Erg gangbaar was het systeem om een lokaalkleurige onderschildering aan te brengen in vermiljoen met daarop een geglaceerde modellering, bestaande uit rode lak en loodwit in onderling variërende proporties en dikte.³¹⁷ In een aantal traktaten vermengt men het vermiljoen tijdens het doodverfstadium met rode lak. Eens droog, wordt deze onderlaag een of twee keer geglaceerd met rode lak, vermengd met wit voor de hoogsels en met zwart voor de schaduwen.³¹⁸ Zones die men wil opbouwen door middel van glacislagen, moeten worden gedoodverfd met een lichtrode kleur (zie bijlage XXIX).³¹⁹

Soms komt de rode lokaalkleur van de onderschildering aan de oppervlakte in verflacunes. In uitzonderlijke gevallen bleef de totaliteit van de rode lokaalkleurige onderschildering onbedekt en valt ze door het gebrek aan driedimensionele illusie uit de toon. Een goed voorbeeld hiervan is mijns inziens de onvoltooide rode kleding op Velázquez' *Nar 'Barbaroja'* te Madrid (ill. 13).³²⁰

Stilleven schilders als Daniël Seghers en Jan Davidsz de Heem onderschilderden de roze en rode bloemen vaak met een ronde zone in vermiljoen, die onder de transparante verflagen heen schemert. In infrarood licht reflecteren deze zones erg sterk, zoals uit een infraroodopname van Daniel Seghers' *Portret van een man in een bloemenkrans* in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen mag blijken (ill. 21-22).³²¹ Tijdens het schilderen week Seghers af van zijn originele concept, waardoor een aantal van deze onderschilderde ronde vormen optisch niet meer juist functioneren en soms eerder storend werken. Het aanbrengen van een lokale rode onderschildering vond ook ingang bij bloemenschilders als Nicolaas van Verendael (ill. 23-24), Joris van Son en Jan van Kessel.³²²

III. 2. 5. Zwarte en grijze onderschilderingen

In sommige gevallen brachten kunstenaars tussen de grondlaag of *imprimatura* en de opperste verflagen monochroom grijze of zwarte onderschilderingen aan. De bedoeling was om de grijswaarde van een bepaalde zone te manipuleren. Behalve onder zwarte partijen³²³ treffen we de grijze of zwarte lokaaltinten aan onder blauwe³²⁴ en purperen³²⁵ draperingen. De menging van houtskool en loodwit leverde immers een koudgrijze toon op, die erg geschikt was als basis voor transparante afwerkingslagen in smalt, azuriet, ultramarijn of rode lak. De praktijk om

blauwe draperingen met zwarte verf te onderschilderen is ook courant in de polychromie van beeldhouwwerk.³²⁶

III. 2. 6. Lokale of complete onderschilderingen in brunaille en grisaille

Behalve in grijze of zwarte lokaalkleuren werden zones ook onderschilderd in grisaille. Op die manier werd de licht- en schaduwwerking van de compositie al in het doodverfstadium voorbereid. In uitzonderlijke gevallen kan men een dergelijke grisaille-onderschildering voor een blauwe drapering met het blote oog waarnemen, omdat de opperste verflaag of -lagen nooit werden aangebracht. De contrastrijk met zwarte penseellijntjes op witte gesso-grond gearceerde mantel van Maria op de onvoltooide, aan Michelangelo toegeschreven *Manchester Madonna* is een duidelijk voorbeeld.³²⁷ Uit onderzoek blijkt dat blauwe gewaden ondermeer in grisaille werden gedoodverfd door schilders als Jan Gossaert, Luis de Morales, Cesare da Sesto, Orazio Gentileschi en Peter Lely.³²⁸

Behalve onder blauwe draperingen, werden grisaille-onderschilderingen plaatselijk ook aangewend om reliëf te verlenen aan rode stoffen. Een dergelijke toepassing kon worden aangetoond in een werk van Luis de Morales³²⁹, maar is ook met het blote oog waarneembaar op schilderijen van Girolamo Muziano, Jacob Jordaens en Jan Mytens.³³⁰ De methode om onder karmijnrode draperingen een doodverf in grisaille aan te brengen vinden we terug in het schildertraktaat van Palomino (1715-1724).³³¹

Een modellering in grisaille of in brunaille werd ook toegepast als onderschildering voor de totaliteit van een compositie. Daarbij kon de opaciteit of transparantie naargelang de gewenste grijswaarde door het toevoegen van minder of meer bindmiddel worden geregeld. Dit type onderschildering wordt doorgaans geassocieerd met de schildertechniek van Leonardo da Vinci. Een aardkleurige chiaroscuro-doodverf is inderdaad zichtbaar gebleven op diens onvoltooide *Heilige Hiëronymus* in de Vaticaanse Pinakotheek en op de *Aanbidding door de Koningen* in de Uffizi.³³² Leonardo's doodverf is gedetailleerd uitgewerkt. Mérimée vergeleek haar uiterlijk terecht met die van een met bister gewassen tekening.³³³ Ze regelt de lichtwerking over de gehele compositie en niet van incarnaten of kledij afzonderlijk.³³⁴ In later werk schijnt da Vinci echter ook geëxperimenteerd te hebben met superposities van glacislagen in kleur.³³⁵ De manier om in chiaroscuro te doodverven kende een ruime navolging, hetgeen ondermeer blijkt uit werken van Fra Bartolommeo (ill. 25), Pontormo, Perino del Vaga en Boltraffio.³³⁶ De aanpak

lijkt ook ten Noorden van de Alpen ingang te hebben gevonden, hoewel "*Chiar Oscuro*" nog in de zeventiende eeuw door Norgate werd beschouwd als "*a Species of limming frequent in Italy ut a stranger in England*" (Norgate 1621-1650, bijlage XXV). Onder de halftransparante purperwitte vleestinten van Nederlandse meesters als Jan Gossaert, Cornelis van Cleve en Vincent Sellaer vermoeden we eveneens grisaille- of brunaille-onderschilderingen.³³⁷ El Greco onderschilderde minstens een aantal composities met een modellering in zwart en wit. Een dergelijke chiaroscuro-doodverf werd althans door Von Sonnenburg op de boorden van enkele werken van de meester aangetroffen.³³⁸

Men kan zich afvragen of Leonardo's totaalaanpak inzake doodverven niet geanticipeerd wordt door de traditie van ondermodellering met behulp van arceringen, uitgevoerd met krijt, pen of penseel. Met andere woorden: bestaat er een correlatie tussen Leonardo's chiaroscuro-doodverf en de minutieus uitgevoerde arceertechnieken, waarmee sommige van zijn voorgangers hun composities ondertekenden? Mérimée dacht van wel: hij beschouwde Van Eycks techniek van ondermodellering als een voorloper van deze van Leonardo.³³⁹

In schildertechnieken, die gebruik maken van sneldrogende media, vormen penseelarceringen de enige manier om reliëf weer te geven. Niets belette kunstenaars om de arceertechniek met het oog op reliëfweergave reeds in het stadium van de onderschildering toe te passen. Een dergelijke manier van werken vinden we terug in Cima da Conegliano's *Madonna met Kind en Heiligen* te Edinburgh (ill. 6), met name in het kasteel op de achtergrond en de heilige, rechts op het voorplan. Tot 1530 leunen de arceringen en de kalligrafische lijnen van de ondertekeningen over het algemeen nog nauw aan bij deze in de grafiek, maar snel erna neemt de zorgvuldigheid af.³⁴⁰ De bestaansreden van deze doorwrochte ondertekeningen ligt in het feit dat ze de bovenliggende transparante verflagen optisch kunnen beïnvloeden.³⁴¹ Van op een afstand werken gekruiste of dicht bij elkaar geplaatste arceringen onder transparante verflagen immers als donkere zones, die het licht eerder absorberen dan reflecteren, zonder dat het lijnenspel als dusdanig wordt herkend.³⁴² Indien deze arbeidsintensieve ondermodelleringen geen optische functie zouden hebben, stelt zich de vraag waarom er zoveel kostbare energie in hun uitwerking werd geïnvesteerd. Bovendien lijken uitgerekend onder de meest transparant geschilderde partijen ook de meest uitgewerkte ondertekeningen voor te komen. Dit blijkt uit onderzoek op een aantal werken van Jheronimus Bosch en diens omgeving.³⁴³ Vaak zijn dit incarnaten. De huidtinten bij de Siennese schilder Giovanni di Paolo en bij Jan Van Eyck lijken zorgvuldiger te zijn ondergemodelleerd dan andere zones binnen eenzelfde compositie van hun hand.³⁴⁴

Een schilderij dat in deze discussie vaak wordt aangehaald is Van Eycks *Heilige Barbara* te Antwerpen (ill. 26). Karel Van Mander (1618) beschrijft het werkje als “*een cleen conterfeytselken van een Vrouw-mensch ... / met een Landschapken achter / dat maer gedootverwet was / en nochtans seer uytnemende net / en glat...*”³⁴⁵ In de kunstdliteratuur wordt het paneeltje over het algemeen als onvoltooid beschouwd.³⁴⁶ Die stelling vindt ondersteuning in het feit dat de luchtpartij al met blauwe verf werd ingevuld (deze zone wordt overigens ontsierd door sterk verkleurde retouches). Bovendien zijn enkele pinakels in de architectuur van lichthoogsels voorzien. Anderzijds zijn enkele auteurs van mening dat het een autonome en afgewerkte tekening betreft. De blauwe lucht en de lichthoogsels zouden dan latere overschilderingen zijn (waarom is in dit geval niet meer overschilderd?) Het werk zou een (afgewerkte) *grisaille* zijn. Die interpretatie berust echter voor een deel op een foutieve hedendaagse interpretatie en een onjuiste Franse vertaling van de term doodverf in Van Manders passage.³⁴⁷ De fijne, suggestieve penseellijntjes op het Barbara-paneeltje zijn niet te vergelijken met de vrij harde, grafische arceringen die voorkomen op getekende *grisailles*, zoals het *Salomonsoordeel* van Jan van Rillaer in Berlijn (1528).³⁴⁸ De rijkdom aan details op de achtergrond van *Heilige Barbara* werd niet compatibel geacht met Van Eycks manier van ondertekenen, zoals men die aantreft in het *Lam Gods*. Deze stelling gaat voorbij aan het feit dat een klein schilderij niet noodzakelijk op dezelfde manier wordt voorbereid als een groot altaarstuk.³⁴⁹ Uit recent onderzoek blijkt immers dat ook de ondermodellering van het Londense Arnolfini-portret bijzonder fijn werd uitgewerkt.³⁵⁰ Er zijn aanwijzingen dat dergelijke optisch werkende ondermodelleringen zich in de Vroegnederlandse schilderkunst niet louter beperken tot het oeuvre van Van Eyck (ill. 27).³⁵¹ Het is wellicht in de betekenis van ondertekening dat Van Mander (1618) het woord doodverf gebruikte, toen hij zich verwonderde over de ongewone precisie waarmee Van Eyck zijn schilderijtje was begonnen.

Uitvoerige ondertekeningen met optische consequenties voor de bovenliggende verflagen treffen we bovendien aan in sommige dun geschilderde werken van Giovanni Bellini³⁵² en Albrecht Dürer³⁵³, waarvan de vereenvoudigde opbouw doet denken aan ingekleurde prenten (ill. 28). De beïnvloeding van de contemporaine grafiek op de manier van ondertekenen bij een aantal kunstenaars wordt in de literatuur trouwens bevestigd.³⁵⁴ Lucas van Leyden, een tijdgenoot van Dürer en Bellini, zocht eveneens naar een methode om reliëfweergave reeds voor te bereiden in een onderliggende arbeidsfase. De contouren van figuren en landschap op de binnenluiken van het erg dun geschilderde *Laatste Oordeel* in Leiden (1526-27) werden met

zwarte penseelijnen afgebakend en de schaduwpartijen met een bindmiddelrijke zwarte verf onderschilderd (ingesausd, niet gearceerd).³⁵⁵ Deze berekende techniek liet de kunstenaar toe om op een snelle manier de gewenste grijswaarden te realiseren.

III. 4. Doodverf als bleke voorafspiegeling van het eindresultaat – doodverf als middentoon.

Om natuurlijk licht op een overtuigende manier in materie te vertalen zijn een aantal kunstgrepen nodig. Schilderkunst is immers niet bij machte om de grote verschillen in lichtsterkte weer te geven, die begrepen liggen tussen het felste zonlicht en de donkerste schaduw. In een artikel over fotometrie uit 1768 observeerde Lambert de uiterst accurate omzetting van perspectief, licht en kleur op het matglas van de camera obscura, terwijl deze herleiding van waarden door schilders veel minder proportioneel verliep (zie bijlage LII). De auteur erkende dat een aantal van deze fenomenen reeds driehonderd jaar eerder door Leonardo da Vinci waren geobserveerd.³⁵⁶ Lambert raadde kunstenaars aan om de contrasten tussen grijswaarden en kleuren binnen een compositie te beperken en te vertrekken van een middentoon, aanwijzingen die we eveneens terugvinden in het contemporaine traktaat van Liotard (1781)³⁵⁷ In de praktijk hielden kunstenaars reeds in de zestiende en vooral in de zeventiende en achttiende eeuw met deze observaties rekening, vooral tijdens het doodverven. Het onderschilderen evolueerde in de zestiende eeuw van het uitwerken per zone tot een handeling die rekening houdt met de totaliteit van het te beschilderen oppervlak. Dit resulteerde in een meer coherente onderschildering, die de algemene tonaliteit van een schilderij kon beïnvloeden en waarbij het doodverfstadium qua kleur verschijnt als een bleke voorafspiegeling van de opperste verflaag.³⁵⁸ Behalve in zeventiende-eeuwse woordenboeken³⁵⁹ wordt het bleke, lichte karakter van de doodverf beschreven in tal van schilderstraktaten, waaronder die van Norgate (1655-57, bijlage XXV) Fialetti (1660, bijlage XXVIII), Goeree (1670, bijlage XXII) en Verly (1744, bijlage XLIX). Eenzelfde geluid horen we in een schilderstraktaat, gepubliceerd in Gent (1777, bijlage LIII), evenals dat van Bardwell (1795, bijlage LIV) en in een Engels handboek uit de negentiende eeuw (1859, bijlage LX). In zijn dagboek (1852, bijlage LIX) schrijft Eugène Delacroix dat men een onderwerp moet doodverven zoals bij een betrokken hemel, namelijk zonder lichten of schaduwen. Dat stemt overeen met wat Ruhemann schreef in *The Cleaning of Paintings*, namelijk dat de doodverf er ongeveer uitziet als een overbelichte foto.³⁶⁰

In tal van bronnen wordt doodverf omschreven als een onderliggende middentoon, die nadien moet worden gehoogd en gediept, net als bij een tekening op getint papier.³⁶¹ Van Dyck vermeldt de doodverf als een (lijk)kleur die wordt aangebracht binnen omtreklijnen en die later gediept moet worden. De subtiele reliëfweergave gebeurde pas tijdens de *afwerking* (bijlage XXIII).³⁶² Voor dit werkschema beroept Van Dyck zich op de praktijk van Venetiaanse meesters als Titiaan, Giorgione, Pordenone en Palma Vecchio. Ook van Veronese bestaat een vroege getuigenis dat hij met middentonen doodverfde.³⁶³

Als stemvork of ijkpunt voor de licht- en kleurstelling van de doodverf geldt doorgaans de tonaliteit van de *imprimatura*, die haar voorafgaat. Deze dofkleurige basistoon vervult voor het doodverfstadium eenzelfde ondersteunende rol als bijvoorbeeld de *basso continuo* in de barokmuziek. Die verwantschap tussen koloriet en muziek werd overigens in de baroktijd erkend. “*Wanneer men met een te hoge stem begint is het onmogelijk om een octaaf te halen*”, zo constateerde Dupuy du Grez (zie bijlage XLV). Félibien (1707) merkte op dat er tussen kleuren onderling, net als in de muziek, sprake is van harmonie en dissonantie: dit eerste wordt niet alleen bewerkstelligd door alle noten juist te spelen, maar ook en vooral door het samenspel van instrumenten. “*Een goede penseelvoering is voor de schilderkunst wat een mooie stem is voor de muziek*” (bijlage XLVI).³⁶⁴ Tijdens het aanbrengen van de afwerkingslagen vormt de doodverf zelf een referentie, waarop de schilder zich richt tijdens het voltooiën van zijn werk. Het belangrijkste voordeel van het doodverven met neutrale middentonen ligt dus in het feit dat een comfortabele uitgangspositie wordt gecreëerd, waarop men tijdens latere schildersfasen kan terugvallen. Van de Wetering heeft terecht gesteld dat de gekleurde grondlaag met betrekking tot de opperste verflagen functioneert als een optisch vangnet.³⁶⁵ Hetzelfde kan men beweren over de doodverf. Tijdens het schilderproces neemt de saturatie van de kleuren stapsgewijs toe en vergroot het contrast tussen licht en donker. Meestal worden de koloristische en tonale limieten van een compositie pas in het eindstadium van het schilderproces bereikt.

Een enkele bron spreekt over doodverven in koude tinten, terwijl de afwerking tijdens het opschilderen met warmere tonen gebeurt.³⁶⁶ Dit is een vorm van kleurenperspectief, die parallel met het verloop van het schilderproces gestalte krijgt. Kleurenperspectief kan inderdaad een belangrijke rol spelen in het streven naar illusie: “*Naer de verschietingh der beelden moeten zy stercker oft flaenwer ghehouden werden: dat is, soo veel als zy verliesen door verkleeningh, soo veel nae advenant zy verflaenwen van koleure oft sterckte*”, zo luidt de XIde regel van Pieter de Grebber.³⁶⁷ Toch lijkt het

belangrijker om met bleke tinten te doodverven dan met koude. Op tal van onafgewerkte schilderijen baden de voorstellingen juist in warme tonaliteiten.

Een goed voorbeeld van een onafgewerkt schilderij dat een bleke voorafspiegeling vormt van wat het eindresultaat had moeten worden, is Guido Reni's *Boetende Magdalena* in Milaan (ill. 29).³⁶⁸ Dat het werk onafgewerkt is, blijkt ondermeer uit vormelijke tekortkomingen. De totaliteit van het beeld maakt een platte indruk. Geen enkele partij werd verder uitgewerkt dan andere zones; er is geen focus. De boetende gezichtsuitdrukking van de Heilige, toch het centrale visuele element in de compositie, werd door Reni even schematisch behandeld als haar ledematen, de schedel of de rotskloof op de achtergrond. Het koloriet van het schilderij heeft een erg beperkte impact. De kunstenaar schilderde de huidtinten in okers en in aardkleuren, waaraan veel wit werd toegevoegd. Op sommige plaatsen merken we een zweem van roze, dat de monotone massa plaatselijk verlevendigt. Er bestaat weinig onderscheid tussen de lichten en de schaduwpartijen in het aangezicht. Vage hoogseltjes duiden het puntje en de brug van haar neus aan. Magdalena's kleed bestaat uit een bleekroze tint, die reeds een minimum aan reliëf kreeg en nauw bij de incarnattonen aansluit. Rond haar lenden ligt een stof gedrapeerd, die de incarnaten grotendeels laat doorschemeren en waarvan de scherpe plooiranden slechts met enkele summiere lichte en donkere lijntjes worden gesuggereerd. Reni's doodverfstadium werd *alla prima* geschilderd. De contouren van Maria Magdalena en haar omgeving maken een erg versmolten indruk: nergens wordt de verfmassa door een scherpe rand verstoord.

Door in het beginstadium aanverwante tinten te gebruiken (tinten die qua grijswaarde en kleurtoon niet te ver van elkaar afwijken), wordt de koloristische en tonale problematiek tijdens het schilderen overzichtelijk en beheersbaar gehouden. De gradueel verlopende overgangen tussen verwante tonaliteiten binnen een compositie werd door Samuel van Hoogstraten (1641, bijlage XXII) omschreven met de term *bevriende kleuren*.³⁶⁹ De kleurstelling van Reni's gedoodverfde *Boetende Magdalena* voldoet geheel aan deze omschrijving. Het behoedzaam ontwikkelen van het gewenste koloriet vanuit dicht bij elkaar liggende tinten maakt dat de opeenvolgende ontwikkelingsstadia op koloristisch vlak minder herkenbaar zijn als tussenstappen, als momenten, waardoor deze beter tot een eenheid versmelten.

De *bevriende kleuren* die we op diverse onafgewerkte schilderijen aantreffen, beperken zich vaak tot een harmonisch palet van witte, okerbruine, rode en zwarte tinten. Dit koloriet zou terug te voeren zijn tot het palet van Apelles, de beroemdste schilder uit de klassieke oudheid. Deze

kunstenaar ontleende zijn haast mythische status aan een passage in Plinius' *Naturalis Historiae* en gold voor de kunstenaars vanaf de renaissance als een inspirerend voorbeeld.³⁷⁰ De traditie van Apelles' vierkleurenpalet werd ondermeer opgenomen door Titiaan. Door een getuigenis van Palma Giovane (bijlage XXXV) weten we dat de Venetiaanse meester de incarnaten op zijn composities soms met *bevriende kleuren* doodverfde. Die praktijk wordt bevestigd in enkele onaffe werken zoals het *Zelfportret* te Berlijn (ill. 30) en het aan hem toegeschreven *Portret van Filips II* in Cincinnati (ill. 31).³⁷¹ Een ander meester die Apelles' vierkleurenpalet tot het zijne maakte en op een oneindig subtiële manier wist te schakeren, was Rembrandt. Een uitstekend voorbeeld van Rembrandts kleurstelling treffen we aan op *De samenzwering van de Bataven onder Claudius Civilis* in Stockholm (ill. 32).³⁷² Het is de vraag of dit monumentale, fragmentair bewaarde schilderij door de kunstenaar zelf als voltooid werd beschouwd. Die discussie is met betrekking tot de late werken van Rembrandt trouwens erg problematisch. Men kan echter niet om de vaststelling heen dat het schilderij tot stand kwam met weinig uitgesproken middentonen. Het schilderij vertoont dus alle uiterlijke kenmerken van een gedoodverfd stuk (het werk lijkt in vrij goede staat te verkeren: er zijn geen sporen van verpoetsing). De compositie is verrassend licht van toon: de tonaliteiten beantwoorden in alle opzichten aan Hoogstratens' 'bevriende kleuren'. Voor museumbezoekers die gewend zijn aan de rijk geschakeerde lichtcontrasten op Rembrandt's schilderijen, komt het over als een doek met teleurstellend weinig gesatureerde tinten (in reproductie wordt het werk meestal contrastrijker afgedrukt dan het in werkelijkheid overkomt). Het schijnt de pasteuze, gedempte oranje- en groene verftoetsen (met bijkomend witte, gele, okerkleurige en groene accenten) te ontbreken aan donkere afwerkingslagen. Daardoor is er minder dieptewerking in dit schilderij dan in andere werken van de meester uit dezelfde periode, zoals het *Joodse Bruidje* en de *Staalmeesters* in Amsterdam of de *Portretten van het echtpaar Trip* in Londen (ca 1661). Men kan zich best voorstellen dat Rembrandt veel sterker het accent op de tafel had kunnen leggen door de beschaduwde figuren op de voorgrond donkerder te maken en de achtergrond met donkerbruine en zwarte verf te glaceren. Daarom ben ik geneigd om *De samenzwering van de Bataven* te bestempelen als een gedoodverfd schilderij.

In de achttiende eeuw blijven kunstenaars de traditie van de *bevriende kleuren* voor hun doodverf benutten. Op het einde van zijn leven verklaarde Reynolds dat hij zijn werken met wit, zwart, Indisch rood en ongebrande omber onderschilderde.³⁷³ De meesters uit de achttiende eeuw werken evenwel op lichter getinte imprimaturen. Dit leidt ertoe dat ook de achttiende-eeuwse onderschilderingen een gradatie lichter zijn dan een eeuw ervoor. Typische voorbeelden van

onafgewerkte schilderijen uit deze tijd, die ons een doodverfstadium tonen in erg bleke roze tonaliteiten, treffen we aan in het oeuvre van Thomas Gainsborough en Jean-Honoré Fragonard, van Jean-Baptiste Greuze en Lorens Pasch.³⁷⁴

IV. SCHILDERTECHNISCHE OBSERVATIES MET BETREKKING TOT DE VERFOPBOUW IN HET OEUVE VAN P.P. RUBENS

IV. 1. Schildertechnische observaties op de Hendrik IV-reeks

Onder de weinige onvoltooide schilderijen in Rubens' omvangrijke oeuvre nemen de werken van de Hendrik IV-reeks een bijzondere plaats in.³⁷⁵ De schilderijen van de Hendrik IV-cyclus en de doeken over het leven van Maria de Medici waren bestemd voor twee galerijen in de Parijse residentie van de koningin-moeder, het Palais du Luxembourg. De Medici-reeks werd volledig voltooid en in het paleis geïnstalleerd. De reeks over het leven van de Franse koning bleef echter onvoltooid. Zo wordt ze ook omschreven in de *Spécification* (de verkoopscatalogus van kunstwerken uit Rubens' nalatenschap) uit 1640. De onvoltooidheid van de Hendrik IV-reeks vinden we herhaald in een document dat de datum 4-5 november 1655 draagt en in notities van twee kunstenaars uit de achttiende eeuw, namelijk Joshua Reynolds en Rosalba Carriera.³⁷⁶

De opdracht is goed gedocumenteerd. Vooreerst beschikken we over het contract dat Rubens met de Franse koningin tekende op 22 februari 1622. In deze tekst werden alle criteria vastgelegd waaraan de kunstenaar moest voldoen bij het schilderen van de twee reeksen. Wat de Hendrik IV-reeks betreft, beloofde de kunstenaar alle veldslagen en schermutselingen weer te geven die de overleden koning had geleverd, evenals alle belegeringen en innames van steden met de bijpassende overwinningstochten 'op zijn Romeins'. De koningin zou geen doeken aanvaarden die niet volledig waren afgewerkt. Alle figuren die in de cyclus zouden worden afgebeeld, moesten door de kunstenaar eigenhandig worden geschilderd (tussen de regels door lezen we dat het contract de medewerking van het atelier of van ingehuurd kunstenaars oogluikend toestond voor minder belangrijke zones). Op gelijk welk ogenblik tijdens het verloop van de opdracht kon Hare Majesteit onderwerpen of individuele figuren veranderen die haar niet zouden bevallen. De twee cycli zouden in een tijdspanne van vier jaar worden voltooid in ruil voor de som van 60.000 ponden tournois.³⁷⁷ Een aantal brieven uit Rubens' correspondentie geven blijk van de moeilijkheden die de kunstenaar ondervond om met de

koninklijke entourage te communiceren en om drastische wijzigingen inzake iconografie en compositie tot een minimum te beperken.³⁷⁸ De oorzaak van de onvoltooidheid van de schilderijen moet wellicht worden gezocht in het controversiële onderwerp: de verheerlijking van een protestants vorst die Frankrijk slechts had weten te herenigen na een bloedige burgeroorlog. Bovendien was de politieke situatie in Frankrijk op dat ogenblik zeer instabiel. Kortom: kardinaal Richelieu had meer dan één reden om het project een stille dood te laten sterven. Het lot van de Hendrik IV-reeks werd definitief bezegeld met de vlucht van de koningin-moeder uit Frankrijk. De vijf grote schilderijen gelden als staalkaarten van opeenvolgende arbeidsfasen. De afwerkingsgraad verschilt immers niet alleen tussen de schilderijen onderling, maar fluctueert ook binnen elk werk afzonderlijk. De Hendrik IV-reeks biedt dus een uitgelezen mogelijkheid tot het bestuderen van de verflaagopbouw en van de doodverf.

De Hendrik IV-reeks omvat de volgende werken:

1. *De Triomf van Hendrik IV* (Jaffé 949), Florence, Uffizi, inv. 1890, nr. 729, doek, 383 cm (aanvankelijk 375 cm, voor het aanzetten van een strook in 1687)³⁷⁹ x 696 cm (ill. 33).
2. *Hendrik IV als overwinnaar (?)* (Jaffé 954), Florence, Uffizi, inv. 1890, nr. 722, doek, 383 x 696 cm (ill. 34). Dit werk staat bekend onder de oude en mijns inziens foute titel *Hendrik IV in de slag bij Ivry*: zie 4.
3. *Hendrik IV in de slag bij Arques* (Jaffé 961), München, Alte Pinakothek, inv. nr. 952, doek, 340 x 273 cm (ill. 35).
4. *Hendrik IV in de slag bij Ivry*, (Jaffé 965), Antwerpen, Rubenshuis, inv. nr. S.30, doek, 174 x 260 cm (ill. 36). Dit doek stond voorheen bekend onder de oude en mijns inziens foute titel *Hendrik IV voor de poorten van Parijs*³⁸⁰ Het schilderij had oorspronkelijk dezelfde afmetingen als nrs. 3 en 5, maar werd met de helft ingekort tussen 1943 en het jaar dat het werk voor het Rubenshuis werd verworven.³⁸¹
5. *Hendrik IV in de belegering van Amiens* (Jaffé 960), Göteborg, Konstmuseum, inv. nr. 1380, doek, 340 x 273 cm (ill. 37).

Gemakkelijkshalve worden worden de twee Florentijnse werken verder in de tekst aangeduid als ‘*Triomf*’ (T) en ‘*Veldslag*’ (V). De drie andere werken worden genoemd naar hun bewaarplaats: Antwerpen (A), München (M) en Göteborg (G). Bij de verdere bespreking van de doodverfstadia op de schilderijen wordt in de tekst naar de schilderijen verwezen met

bovenvermelde letters, gevolgd door een cijfer dat correspondeert met het besproken onderdeel op het betreffende schilderij. De genummerde schema's staan afgebeeld naast de illustraties 34, 35, 36, 37 en 38. (Zo staat A5 bijvoorbeeld voor een figuur die op het schema van het Antwerpse schilderij wordt aangeduid met nummer 5: de ruiterfiguur van Hendrik IV). Behalve anders vermeld, zijn alle verder besproken schilderijen van Rubens en/of diens atelier.

In de bespreking van de Hendrik IV-reeks komen de verschillende ontwikkelingsfasen van de schilderijen chronologisch aan bod. Vooreerst wordt dieper ingegaan op de ontwerpschetsen die Rubens voor de schilderijen maakte. Aandacht wordt besteed aan: de grondlaag en imprimatura van de doeken; de participatie van medewerkers in het project, het uitbesteden van werk en de mate van eigenhandigheid; de eerste penseeltekeningen, inwassing en uitsparingen op het doek; de chiaroscuro-ondermodellering; het herdoodverven en de daaruit volgende pentimenti; het gebruik van kwasten en penselen; de bewaringstoestand van de doeken. Ten slotte rond ik af met een typologie van Rubens' doodverf, zoals die zich in de Hendrik IV-reeks voordoet.

Het ontwerp van de schilderijen - olieverfschetsen

Van de schilderijen van Göteborg en München zijn geen voorafgaandelijke schetsen, tekeningen of olieverfstudies bekend. Het gaat om ingewikkelde composities en daarom mag men aannemen dat de kunstenaar de militaire taferelen op één of andere manier heeft voorbereid. Wellicht hebben deze studies de tand des tijds niet overleefd.

De compositie van de *Slag bij Ivry* in Antwerpen werd uitgeprobeerd op de achterzijde van een paneeltje dat Rubens al had gebruikt voor het ontwerp van het altaarstuk met de *Madonna met Heiligen* voor de St.-Augustinuskerk te Antwerpen (ill. 38). Dat paneeltje bevindt zich nu in Frankfurt.³⁸² De achterkant toont twee compositieschetsen naast elkaar (de leesbaarheid van deze schetsen wordt evenwel bemoeilijkt door de beschadigingen die werden veroorzaakt bij het aanbrengen van een verstevigingslat op de voeg van het paneel). Volgens Held betreft het twee alternatieven voor één compositie (een mening die ik deel), terwijl Müller Hofstede aanvankelijk dacht dat de linkerstudie aan de *Veldslag* te Florence voorafging.³⁸³ Beide taferelen hebben echter het formaat van een staande rechthoek, waardoor de relatie met de *Veldslag* minder waarschijnlijk wordt. Drie elementen in de rechterstudie verschijnen eveneens op het schilderij in Antwerpen: het gevallen paard, links op de voorgrond, de gebogen arm van de koning en de

ruiter, rechts. De ideeën van de kunstenaar werden in deze summier studie nauwelijks uitgewerkt. Verder in de tekst zal blijken dat een belangrijk deel van het creatieve proces in de *Slag bij Ivry* verder tot ontwikkeling kwam op de definitieve drager.

Als inspiratiebron voor het Antwerpse doek wordt een compositie van Tintoretto genoemd, namelijk *Federico I Gonzaga ontzet de stad Legnano*.³⁸⁴ Dit schilderij maakt deel uit van de Gonzaga-cyclus, die eertijds de Sala dei Marchesi in het Palazzo Ducale te Mantua sierde, maar nu in München wordt bewaard. Rubens zou de houding van de koning te paard met de vallende ruiter 'en repoussoir', links op de voorgrond van het schilderij in Antwerpen aan Tintoretto's compositie hebben ontleend. Eerder zou Rubens de frontale pose van een ruiterfiguur op Tintoretto's werk hebben gebruikt in het *ruiterportret van de hertog van Lerma* in het Prado.³⁸⁵ Dat de meester zich dergelijke specifieke compositionele oplossingen na twintig jaar kon herinneren is zeker niet onmogelijk (het is niet bekend of hij een getekende reproductie van het doek van Tintoretto bezat), maar is het niet waarschijnlijker dat dergelijke lichaamshoudingen inmiddels tot zijn eigen vormtaal behoorden? Net als zoveel kunstenaars was Rubens vertrouwd met de mogelijkheden van het repoussoir als middel om composities te ordenen.

Maar liefst drie schetsen gaan de compositie van de *Triomf* in Florence vooraf. Een eerste, vrij kleine schets in de Wallace Collection te Londen (ill. 39) geeft de uiteindelijke compositie reeds voor een groot deel weer.³⁸⁶ Op een tweede schets (ill. 40) herhaalde Rubens dezelfde triomfstoet, maar op de onbeschilderde randzones herwerkte hij links bovenaan een groep dragers van paraferalia en rechts een groepje toeschouwers, dat een ingewerkte deur van de galerij moet bekronen. Dit grotere paneel bevindt zich in het Musée Bonnat te Bayonne.³⁸⁷ Tenslotte werden deze oplossingen opnieuw verwerkt in een definitief ontwerp dat zich in het Metropolitan Museum of Art in New York bevindt (ill. 41).³⁸⁸

In deze laatste schets introduceerde Rubens links een antieke triomfpoort, waar de optocht doorheen zal trekken. Op enkele details na werd het compositieschema van de New Yorkse schets in het doek overgenomen. De compositie van de *Triomf* is schatplichtig aan de compositieschema's van enkele ontwerpen uit de *Eucharistiereeks* (1626-27). Een belangrijke inspiratiebron is de *Triomf van de Kerk over Onwetendheid en Blindheid*. Op dit tapijnt ontwerp, waarvan de olieverfschets zich in het Prado bevindt³⁸⁹, treffen we een vliegende genius aan, die de Kerk met een tiara kroont. Rubens heeft deze figuur haast letterlijk overgenomen als de Victoria, die Hendrik IV met de overwinningskrans bekroont.

Het idee van de achter de stoet meegevoerde gevangenen nam Rubens over van de *Triomf van de Eucharistie*, waarvan de ontwerpschets in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België wordt bewaard.³⁹⁰ Eén van de meegevoerde gevangenen, een man met een scheve mond (T23, ill. 42), is terug te voeren op de beeltenis van de dwerg van Markiezin Maria Grimaldi op het statige portret in Kingston Lacey van circa 1606.³⁹¹ Een studie naar het leven van dit hoofd is niet bewaard, maar heeft ongetwijfeld bestaan. Rubens zou van deze karakterkop andermaal gebruik maken in de compositie van *Christus en de Overspelige Vrouw* te Brussel.³⁹²

De ontwerpschets voor de *Veldslag* in het Uffizi bevindt zich in het Musée Bonnat te Bayonne (ill. 43).³⁹³ De schets vertoont langs de onderzijde een maateenheid die vermoedelijk bij de transpositie op het grote formaat een rol heeft gespeeld. J.S. Held gaf aan dat het schilderij de studie vrij nauwkeurig volgt, maar er zijn ook enkele verschillen waar te nemen. De compositie van het uiteindelijke schilderij is iets hoger uitgewerkt, waardoor plaats ontstond voor de vliegende godinnen. Twee paarden achter Hendrik IV werden achterwege gelaten, een schutter in profiel werd toegevoegd. Een personage in de hoek rechts onderaan werd vervangen door een man die de kleding van het slachtoffer wegneemt. Het vlammeende zwaard van de vorst werd veranderd in een bliksemschicht. Verder creëerde de kunstenaar tussen de figuren op het doek meer ruimte. In tegenstelling met de *Slag bij Ivry* in Antwerpen lijkt het creatieve denkwerk bij de *Veldslag* voor het grootste deel aan het doodverven te zijn voorafgegaan.³⁹⁴ In de compositie van de *Veldslag* recycleert Rubens menselijke en dierlijke vormen, die hij reeds voor andere werken had bedacht. Als belangrijke bronnen voor de compositie van Rubens zag Evers Leonardo's *Anghiarislag* en Giulio Romano's *Slag van Constantijn*. De auteur wees verder op het feit dat de centrale groep van Hendrik IV te paard met twee infanteristen (V14, V15, V16 en V17) een (spiegelbeeldige) kopie is van de centrale ruitergroep op de olieverfschets met de voorstelling van de *Slag tussen Constantijn en Licinius*, nu in Kansas City.³⁹⁵

Aan de figuur van Pallas Athena op de olieverfschets met de *Ontvoering van Proserpina* ontleende Rubens mogelijk de houding van de vliegende Athena-figuur, bovenaan in het midden (V24).³⁹⁶ De achterovervallende beweging van Proserpina wordt spiegelbeeldig overgenomen voor de ruiter, links (V4).³⁹⁷ De *Nederlaag van Sanherib*³⁹⁸ in München is wellicht een tweede bron, waaruit Rubens voor Hendriks *Veldslag* inspiratie putte, met name voor de uitwerking van de steigerende, vallende en trappelende paarden. Het centrale neerstortende paard op dit schilderij met de voorovertuimelende man werd in spiegelbeeld gekopieerd voor de groep, links op het

voorplan van de *Veldslag* (V5, V8). Het steigerende witte paard³⁹⁹ en het mannelijke naakt⁴⁰⁰ op de voorgrond van het Münchense paneel zijn andere essentiële elementen, die door de schilder in de *Veldslag* werden overgenomen (V10, V19).

Bovendien raadpleegde Rubens enkele getekende studies naar levend model, die hij vermoedelijk omstreeks 1618-20 maakte en ondermeer gebruikte voor de *Leeuwenjacht* in Munchen. Het betreft een *Studie van een vallende man* in het British Museum⁴⁰¹ (ill. 44) en een *Man met tulband en een lans* in het Berlijnse prentenkabinet⁴⁰² (ill. 45). De eerste tekening toont ons een hoofd met open mond en wijd opengesperde ogen. We vinden dit hoofd tweemaal terug op de *Veldslag*, namelijk in de middelste figuur op het voorplan (V12, ill. 46) en spiegelbeeldig in de voorovervallende figuur, links (V5, ill. 47). De tweede tekening beeldt een man uit die met beide armen een lans grijpt. Het is een karakteristieke houding, die we herkennen in de ruiter naast het witte paardehoofd (V13) (de tulband werd in de context van Hendrik IV uiteraard vervangen door een helm).

De dragers van de schilderijen

Het is bekend dat de vijf werken tot stand kwamen op ingelijmd linnen, geweven in visgraatverband (ill. 48). De doeken vertonen geen naden, wat vrij uitzonderlijk is bij schilderijen van dergelijke monumentale afmetingen. Van de Wetering beweert dat de grootste weefbreedte (in de Noordelijke Nederlanden?) in de zeventiende eeuw drie el bedroeg of 210 cm. Die maximale breedte werd aangetroffen in schilderijen van Soutman en de Grebber in het Frans Halsmuseum te Haarlem.⁴⁰³ Deze afmeting wordt in de naadloze weefsels van Rubens' cycli voor het Palais du Luxembourg echter ruimschoots overtroffen: hun hoogte stemt overeen met bijna zes el. Niet alleen de twee schilderijen in de Uffizi hebben trouwens forse afmetingen. Tal van wandtapijten, die de weefateliers uit de 16^{de} en 17^{de} eeuw verlieten, hebben gelijkaardige proporties. Het behoort dan ook tot de mogelijkheden dat de linnen doeken voor de twee reeksen werden geweven op een weefgetouw.

Van de weefsels waarop Rubens de Hendrik IV-taferelen schilderde, zijn enkel de *Triomf* en de *Veldslag* in Florence aan een onderzoek onderworpen.⁴⁰⁴ Uit microscopisch onderzoek blijkt dat de dragers uit vlasvezels bestaan. De scheringdraden hebben een Z-torsie: 27 draden per cm. De kettingdraden hebben eveneens een Z-torsie. Het zijn er een 23-tal per cm. De densiteit van de weefsels bedraagt 621 draden per cm².

Bij het afblazen van het project voor de Hendrik IV-reeks bleef Rubens ongetwijfeld achter met een hoeveelheid overtollig doek. We mogen ervan uitgaan dat de kunstenaar reeds van bij het begin van de opdracht over de nodige balen linnen beschikte en dat het doek niet schilderij per schilderij werd geleverd. Een deel van dit linnen werd misschien versneden tot courantere formaten. Anderzijds ligt het in de lijn der verwachtingen dat de kunstenaar een deel van het overtollige textiel voor toekomstige monumentale opdrachten zou reserveren. Opdrachten zoals de monumentale *Beklimming van de Calvarieberg*, die hij enkele jaren nadien aan de abdijkerk van Affligem zou leveren.⁴⁰⁵ Deze compositie kwam eveneens tot stand op een naadloos visgraatweefsel van uitzonderlijk groot formaat (569 x 355 cm). Verder onderzoek zou kunnen uitwijzen of Rubens voor de *Beklimming van de Calvarieberg* linnen recycleerde dat aanvankelijk voor de Hendrik IV-reeks was bestemd.

Grondlaag en imprimatura

Uit monsternamen van de twee werken in Florence blijkt dat het weefsel werd bedekt met een preparatielaag, die volgens de onderzoekers bestaat uit 'gesso', koolzwart, rode en gele aardpigmenten. Daarbovenop bevindt zich een grijze *imprimatura*, verkregen door middel van loodwit en koolzwart.⁴⁰⁶ Lacunes in de grijze *imprimatura* van het Antwerpse schilderij laten eveneens een oranjeachtige grondlaag aan de oppervlakte komen. Een dergelijke tweeledige opbouw is kenmerkend voor Rubens' grondlagen op doek na 1608. Wellicht moest de *imprimatura* verhinderen dat de opeenvolgende verflagen zouden inzinken.⁴⁰⁷ Op elk van de vijf schilderijen treft men boogvormige of rechthoekige opstaande verfranden aan die zich onder de opperste verflagen bevinden. Ze behoren zeker tot de grondlaag of de grijze *imprimatura*, want ze worden in elk van de vijf schilderijen door de verftoetsen van de picturale laag bedekt. Deze haalvormige schraapsporen kunnen goed worden bestudeerd met behulp van scheerlicht. Ze vormen het resultaat van het aanbrengen van de grondlaag en/of *imprimatura* met behulp van een plamuurmes, zoals dit in het De Mayerne-manuscript beschreven staat. De krassen en banen, die tijdens deze handeling ontstonden, kunnen goed bestudeerd worden in de zone van de helm van de ruiter, uiterst rechts op de *Veldslag* (V23, ill. 49). De niveauverschillen van de voortgestuwde verfspecie zijn bovendien ook duidelijk op röntgenfoto's waarneembaar.⁴⁰⁸ De grijze *imprimatura* op de *Triomf* lijkt niet overal gelijkmatig te zijn aangebracht (dit is niet verwonderlijk bij een schilderij van zulke grote afmetingen). In een aantal dunner geverfde delen schemert de oker-oranje grondlaag door, hetgeen in de substantie van de *imprimatura* zelf

aanleiding geeft tot koel- en warmgrijze kleurnuances.⁴⁰⁹ Dit wordt duidelijk geïllustreerd in de partij van het vierspan op de poort, links op de *Triomf* (T1, ill. 49). Het is evenwel ook mogelijk dat deze situatie op sommige plaatsen een gevolg is van de slechte bewaringstoestand en de turbulente restauratiegeschiedenis van het werk.

De participatie van ateliermedewerkers / uitbesteding van werk / eigenhandigheid.

Vervolgens werden enkele van de doeken met een rechtopstaand formaat overhandigd aan een schilder die door Rubens was ingehuurd. Voor de achtergrond van de composities (de bovenste helft) in München, Antwerpen en Göteborg deed de kunstenaar beroep op de Brusselse landschapsschilder Pieter Snayers (1592-na 1666). Dit gedeelde auteurschap wordt reeds vermeld in een document van 4 – 5 november 1655.⁴¹⁰ De topografische achtergrondtaferelen nemen twee derde van de totale hoogte in, luchtpartijen inbegrepen. Ze werden gedetailleerd en zorgvuldig uitgewerkt, terwijl de grijze *imprimatura* in het onderste derde van de schilderijen onbeschilderd bleef. Aan de basis van de zones die Snayers schilderde, lagen prenten van Frans Hogenberg (voor 1540-ca. 1590) die Hendriks veldtochten had uitgebracht.⁴¹¹ In een volgende fase begon Rubens met het doodverven van de voorgrondpartijen, waarbij hij ook de abrupte afbakeningslijnen van Snayers' aandeel begon te overschilderen. Op het tafereel in het Rubenshuis gebeurde de camouflage van de scheidslijn tussen de twee onderdelen voor een stuk door middel van stofwolken, die ontstaan door het getrappel van de paarden en het vuren van de wapens. Ondanks het feit dat Rubens Snayers' achtergronden tijdens het doodverven in zijn eigen compositie begon te integreren, kunnen beide zones in dit stadium nog gemakkelijk worden onderscheiden met behulp van zichtbaar en infrarood licht. In de werken te Antwerpen (ill. 50) en München (ill. 51) kan de scherpe scheidingslijn tussen het Snayers- en Rubensgedeelte met het blote oog worden waargenomen. Bestudering van de drie werken met infraroodreflectografie gaf een preciezer beeld van het verloop van deze rand.⁴¹² Aan de zijkanten reikt deze demarcatielijn tot aan de bomen, die het panoramische zicht op de militaire activiteiten omkaderen.

Bij nadere beschouwing van het Münchense doek wordt duidelijk dat een groot aantal partijen van het Snayersgedeelte door een andere, vlottere hand – naar alle waarschijnlijkheid Rubens zelf – werd overschilderd. Dit is vooral het geval met het vuurgevecht waarin de soldaten op het middenplan zijn verwickeld (ill. 52). De figuren werden geretoucheerd met behulp van vinnige verftoetsen, die afwijken van Snayers precieze schilderwijze, zoals men die bijvoorbeeld

kan observeren in de cavalerie die rechts op het schilderij in Göteborg komt aanrijden (ill. 53) (op deze afbeelding merken we overigens op dat Rubens sommige Snayers-helmen op het schilderij in Göteborg geretoucheerd heeft met grijze vlekjes). Door dit tafereel grondig te overschilderen en te verlevendigen, bracht Rubens het gebeuren op het middenplan in focus. Het vuurgevecht tussen de Duitse huurlingen en Hendriks infanteristen op een zwakke plek in de verdedigingslinie is immers een cruciaal moment in de Slag bij Arques.⁴¹³ De kleding van de centrale figuren is ook feller van kleur dan de wapenrusting van Snayers' ruiters, die meestal met behulp van okergele, bruine en zwarte tinten werden uitgevoerd. Naast koloristische veranderingen hebben de snelle retouches ook betrekking op de lichtwerking: in een minimum van tijd werden met enkele goedgeplaatste bruinzwarte toetsen de schaduwen van de nek en de muts van de man met de rode pofbroek gesuggereerd (ill. 54). Tijdens dezelfde herwerkingsfase werd een dorp, links op de achtergrond, overschilderd met een geelgroene heuvelrug en bomen (ill. 55). De veranderingen scheppen meer diepte in het landschap. De vlugge retouches lijken de strakke contouren van Snayers' figuurtjes te willen temperen en dringen hen daardoor meer naar het achterplan. In de luchtpartij van de compositie te München treffen we een krachtige en ruw gepenseelde purperblauwe verflaag aan, die voor een groot deel de egaal geschilderde groenblauwe luchtpartij bedekt (de penseelstreken van deze ruime overschildering registreren heel duidelijk in raaklicht). Naast deze wijzigingen moeten mijns inziens ook de nog erg rudimentair uitgevoerde berkeboom aan de meester worden toegeschreven evenals enkele nuances in de wolkenpartijen. Kortom: Rubens' aandeel in het schilderij te München bleef allerminst beperkt tot de onderste helft.

Gezien de slechte toestand van het schilderij in Göteborg (een sterk vergeelde vernislaag, talrijke overschilderingen, verpopstuwingen en lacunes) en de onmogelijkheid om de bovenste helft van het schilderij van naderbij te bestuderen, is het moeilijk om vergelijkingen te maken met het Münchense werk. Het lijkt me evenwel niet uitgesloten dat Rubens ook in de bovenste helft van deze compositie meer aan het werk is geweest dan algemeen aangenomen. Zelfs op reproducties lijken de rosse bladeren van de bomen die het tafereel begrenzen, opvallend los en ongeremd geschilderd. Er is geen moeite genomen om de spitse vorm van de bladeren met accurate penseelbewegingen te imiteren. In plaats daarvan zijn het vlekken en toetsen, die optisch vanop afstand werken. De luchtpartij is mogelijk een tweede zone die Rubens verder is beginnen uitwerken. Rechtsbovenaan in de hemel treffen we namelijk opvallend streperig penseelwerk aan, dat niet strookt met Snayers' brave en verzorgde manier van schilderen.

Of Rubens ook retouches aanbracht op het (afgeknipte en spoorloze) Snayersgedeelte in *De slag bij Ivry* in het Rubenshuis, valt moeilijk te achterhalen.⁴¹⁴

We hebben gezien dat het aandeel van Snayers in de drie rechtopstaande werken duidelijk gescheiden kan worden van Rubens' penseelwerk. Het werk dat Rubens aan Snayers uitbesteedde, is minutieus uitgevoerd en verschilt stilistisch erg van de vlot geschilderde eigenhandige zones. Bovendien heeft Snayers de achtergrondpartij onderaan vrij abrupt afgebakend. Er zijn aanwijzingen dat de meester ook voor de twee grote doeken in Florence beroep heeft gedaan op medewerkers. Naar alle waarschijnlijkheid waren dit echter assistenten uit het eigen atelier. Dit werk van anderen is vaak haast onmerkbaar in Rubens' doodverf geïntegreerd en doorgaans moeilijk als dusdanig te herkennen. Omdat Rubens bij de schilderijen uit de Hendrik-cyclus nooit aan de eindretouche is toegekomen, treft de aandachtige toeschouwer in sommige van deze werken grotere kwaliteitsverschillen aan dan in de meerderheid van de schilderijen, die door de meester werden opgeschilderd of geretoucheerd. Vooral in de *Veldslag* zijn er zones die wellicht aan ateliermedewerkers moeten worden toegeschreven. Met name de steigerende en vallende paarden, de afgeworpen ruiters en het van zijn kleding beroofde slachtoffer op het voorplan zijn anders geschilderd dan de autografe zones op het schilderij. Zo zijn ondermeer de vormen van het paard, helemaal links (V3), vrij stuntelig gepenseeld. Ze worden slechts aan de aandacht onttrokken door de schemerzone waarin het dier zich beweegt. De rosbruine tot grijze verflaag is dunner en vlekkeliger aangebracht dan bij de andere donkere paarden op het schilderij. Ook de omtrek van de vallende ruiters (V5 en V12) is weinig gedefinieerd. De figuren lijken opgebouwd uit vage kleurvlakken in weinig uitgesproken lokaaltinten (V12). De orangerode naakte bovenarm van de middelste figuur (V12) vloeit haast onmerkbaar over in een grijze mouw (een dergelijke overgang treffen we overigens ook aan in de arm van de ruiter op het witte paard (V9). In de incarnaten van deze personages bespeurt men nergens de grijze *imprimatura*, die in eigenhandige partijen doorgaans maximaal wordt benut. Het ontbreken van transparantie werd overigens al door Descamps gezien als een kenmerk van atelierparticipatie in Rubens' schilderijen.⁴¹⁵ Dit geldt bijvoorbeeld voor het hoofd van de gevallen man in het midden (V12, ill. 46), waarvan de schaduwen, de mond, het neusgat en de ogen werden gepenseeld met donkerbruine verf, de lichte delen met okergeel en de tussentint met een dof grijze kleur. De verfhuid maakt een gladde, versmolten indruk, zonder individueel herkenbare penseelstreken. Evenmin treft men de *imprimatura* aan in het naakte slachtoffer, onderaan rechts (V19). De weinig gekleurde lichtaccenten op de neus en bovenlip werden spaarzaam aangebracht. Doffe roze en

onbestemde mengkleuren duiken op in de halftinten. Het witte lendendoek is pasteuzer geschilderd en vertoont duidelijker zichtbare penseelstreken dan de huidtinten. Ook de schaduwen van dit textiel kwamen tot stand zonder gebruik te maken van de grijze *imprimatura*. Ze bestaan uit een lokale grijze tint, waarop de witte en donkergrijze verfbanen nat in nat zijn geborsteld.

Het aangezicht van de ruiter tussen de twee hoofdrolspelers (V13, ill. 56) op de *Veldslag* werd ingesausd met bruine tonen, waarvan de opaciteit werd gewijzigd door het meer of minder toevoegen van bindmiddel. De toets is vlekkerig en de uitwerking is braver en nauwkeuriger dan bij andere hoofden op het schilderij. Een minimale roze kleurnuance treffen we op de wangen en de neus aan. De helm werd geschetst met behulp van grijze verf. De *imprimatura* bleef daarbij uitgespaard voor de middentint.

Samenvattend kunnen we stellen dat de inbreng van Rubens' medewerkers wordt verraden door de gelijkmatige, vlakke verfbehandeling, door het weinig of niet benutten van de *imprimatura* en door onduidelijke of slappe omtreklijnen. Nochtans beschikken we over aanwijzingen dat de meester zijn assistenten juist aanspoorde om contouren exact weer te geven: op de kopieën, die Willem Panneels van originele Rubenstekeningen maakte (het 'Kopenhaags Cantoor') treffen we immers talrijke opschriften aan, die op de kwaliteit van de omtreklijnen betrekking hebben.⁴¹⁶

Penseeltekeningen, inwassingen en uitsparingen

Het blijft een onbeantwoorde vraag op welke wijze Rubens of (meer waarschijnlijk) zijn assistenten de composities van de kleinschalige modellen op de grote doeken overbrachten. Om de vergroting makkelijker te laten verlopen kon van een kwadraatnet (*graticula*) gebruik worden gemaakt.⁴¹⁷ Uit schriftelijke en visuele bronnen blijkt dat de vergrote aanlegtekening vaak in wit krijt werd aangebracht, maar in het geval van Rubens' Hendrik IV-schilderijen ontbreekt hiervoor elk bewijs (wit krijt zou trouwens oplossen in het bindmiddel van de opeenvolgende verflagen).⁴¹⁸

Restanten van de eerste penseeltekening treffen we aan in de ruiterfiguur, rechts op het Antwerpse doek (A14, ill. 57). De helm, het profiel van de neus, de schouder en de rechterarm werden met bindmiddelrijke grijsbruine verf geschetst. De linkerarm en rechterhand van de ruiter overlappen de voltooide achtergrondpartij. Andere sporen van dit met penseel geschetste

stadium zijn zichtbaar in het gevallen paard (A4, ill. 58) en de afgeworpen ruiter (A7, ill. 59) op het voorplan. Het betreft onderliggende constructielijnen, waarvan het verloop werd gewijzigd en gecorrigeerd door ze opnieuw te overtekenen. Een soortgelijke manier van werken treffen we aan in de summiere krabbels op papier, die Rubens bij de ontwikkeling van nieuwe concepten placht te maken.⁴¹⁹ Het zoeken naar de juiste vorm is niet beëindigd. De partij op de voorgrond van het Antwerpse schilderij laat goed zien hoe het stadium van de penseeltekening evolueert naar een schilderstadium. In deze scharnierfase worden schaduwpartijen en restvormen tussen de diverse volumes met dunne bruine verf ingewassen, een ingreep die het lot van de onderliggende, zoekende lijnen definitief bezegelt. Vormen worden daarbij ook voor de toeschouwer duidelijk en krijgen opeens betekenis.

Een dergelijke penseeltekening moet ook aan de basis van de andere werken hebben gelegen: de gezichten van sommige ruiters op de *Veldslag* in Florence werden met dunne bruinrode lijnen getekend en doorheen de witte verflagen van het paard rechts op de voorgrond van het schilderij in München (M10-M12, ill. 60) kunnen we de constructielijnen bespeuren, waarmee het dier in eerste instantie vorm kreeg.

In dit vroege stadium tekende Rubens niet alleen met bruingrijze verf. Infraroodonderzoek van de werken in Göteborg⁴²⁰ en München (ill. 61)⁴²¹ maakte een aantal onderliggende penseellijnen zichtbaar, die in dit licht sterk reflecteren. Deze rode verflijnen (menie, vermiljoen?) blijven zichtbaar doorheen de relatief transparante verflagen, die hen bedekken. In het schilderij te München lijken de contourlijnen diverse paardeledematen en de bodem op de voorgrond aan te geven (M7 en M10, ill. 62, 63). In een latere fase bleek Rubens niets meer met deze vormen te kunnen beginnen. De rode penseelondertekening valt eveneens in het schilderij in Göteborg waar te nemen. Ze schemert op verschillende plaatsen door: ter hoogte van de arm van de soldaat, helemaal links op het doek (G2, ill. 64), boven de staart van het paard van de koning (G7, ill. 65) en in diens bovenlichaam. Deze vroege constructielijnen reflecteren in het infraroodspectrum erg sterk en worden op die manier mogelijk uit hun verband gerukt. De interpretatie blijft vooralsnog onduidelijk. Sommige van de onderliggende rode lijnen corresponderen met de uiteindelijk uitgevoerde contouren van mensen en dieren. Andere wijken af van de huidige omtreklijnen en zijn moeilijk te interpreteren. Buiten een rode penseellijn, die aanvankelijk het rechterbeen van de voorovergebogen soldaat (A11) omschreef, is er op het Antwerpse doek geen spoor te bekennen van een rode ondertekening. Dit is evenmin het geval bij de twee grote doeken in Florence.

Tijdens het doodverven van de Hendrik IV-schilderijen concentreerde Rubens zich op bepaalde partijen, terwijl hij andere haast onaangeroerd liet. Dat laatste gebeurde vooral in minder prominente zones, zoals achtergrond- of luchtpartijen. Soms is de zichtbaarheid van de *imprimatura* enkel het gevolg van een bevroren ontstaansmoment en moest ze later nog worden weggekwest (dit is bijvoorbeeld het geval met de zone, links van de heup van Hendrik IV op het Antwerpse schilderij, tussen A3 en A5).

Met betrekking tot het uiteindelijke resultaat spaarde Rubens de *imprimatura* soms uit als lokaalkleur of als grondtoon voor een glacislaag. Die optische functie wordt door de *imprimatura* vervuld in het uitgespaarde bovenlichaam van een soldaat op het Antwerpse doek (A12, ill. 66). Daarop bracht de schilder enkele rake hoogsels aan, herkenbaar als glimlichten van een nog uit te werken harnas en lichte delen van een mouw. Als verwijzing naar de definitieve kleur van de mouw werd deze zone met een zeer transparant laagje groen ingewassen. De *imprimatura* bleef overigens in tal van andere partijen onbedekt, zoals in de gepantserde soldaten, links op het middenplan van het schilderij in München (M1, ill. 67) of in de uitrusting van de ruiter, rechts op het werk in Antwerpen (A14). Ongetwijfeld zou de *imprimatura* op de meeste plaatsen overschilderd zijn geworden, indien Rubens de reeks had kunnen voltooien: in de schilderijen van de Medici-cyclus komt de grondlaag maar heel occasioneel aan de oppervlakte, zelfs in secundaire zones. Net als de soldaten op het doek in München bestaan de geharnaste ruiters op het schilderij in Antwerpen (A1, ill. 68) uit nauwelijks meer dan enkele zwarte omtreklijnen en raak geplaatste lichthoogsels voor de metaalreflecties. Met dit minimum aan middelen suggereert Rubens al snel een illusie van driedimensionaliteit. Maar het concept van het werk in Antwerpen was door Rubens voorafgaandelijk niet grondig uitgewerkt en het zoekproces naar de beoogde vorm werd verdergezet op het grote doek: de *inventio* verliep hier duidelijk moeizamer dan in de andere werken uit de Hendrik-reeks. Door het *ad hoc* bedenken van oplossingen en het schetsen en insauzen van vormen, was het hier niet mogelijk om de *imprimatura* te ontzien, ze uit te sparen en te gebruiken voor optische doeleinden. Onder de contouren ligt een chaos van onbruikbaar geworden penseelssporen en -schilderingen, resten van het creatieve proces. Daarbij komt dat het Rubensdeel op het schilderij in het Rubenshuis het Snayersdeel in grotere mate overlapt dan op de schilderijen in München en Göteborg (het gevechtstafereel is hoger in het beeldformaat weergegeven). Dat zorgt er ondermeer voor dat men in Hendriks gezicht en helm nog een lans van Snayers ziet, die door Rubens nog niet was weggeschilderd (ill. 69).

We treffen de koelgrijze tint van de *imprimatura* aan als schaduw- of middentoon voor de uitbeelding van wit textiel. Dit is het geval met de rechtermouw en de sjerp van Hendrik IV op het schilderij te Göteborg (G6) en met een witte vlag in het midden op de *Triomf* in Florence (T). Ook in anderskleurige stukken textiel wordt de *imprimatura* in de stofweergave benut. Dit is het geval in het changeantkleurige kleding van de paardenbegeleidster links, op de *Triomf* (T4), waar de grijze ondertoon slechts door enkele roze en witte hoogsels en een dunne bruine glacislaag wordt bedekt. Eenzelfde rol speelt de *imprimatura* in de lichten van de blauwe pofbroek van Hendrik IV (G6), in de karmijnrode pofbroek van de ruiter (G12, ill. 70) en in een handschoen van een officier op het schilderij te Göteborg (G3).

De *imprimatura* komt verder aan bod in de koele schaduwen van de menselijke incarnaten. Ze wordt ondermeer benut in de oogholtes van Hendrik IV op het werk in Göteborg (G6, ill. 71). Rondom het oog van een vrouw (T2), onderaan links op de *Triomf*, werd de grijze *imprimatura* nauwelijks bedekt met een dunne vleeskleur, die, aangebracht op de grijze *imprimatura*, oogt als een optisch koude toon (dit noemt men ook het *turbid medium*-effect). Bovendien liet Rubens de *imprimatura* doorschemeren in de vacht van paarden. Dit is het geval met het hoofd van het centrale witte paard in de *Veldslag* (V10, ill. 72). De schaduwpartijen van dit dier zijn erg dun geschilderd en maken in mindere of meerdere mate van de *imprimatura* gebruik. Rubens werkt hier met genuanceerde witte, grijze en bruine tinten in wisselende opaciteit. Een gelijkaardige, ondersteunende rol speelt de *imprimatura* in de schaduwpartijen van het witte paard, rechts op het werk in München (M10). Ze komt verder aan de oppervlakte als grijze middentoon in een paardenachterwerk op het schilderij in Göteborg, dat voorzien werd van gele en bruine vlekken (G11).

Chiaroscuro-ondermodellering

Over de *Veldslag* in de Uffizi schreef de Franse restaurator Goulinat dat Rubens de compositie in grisaille doodverfde of liet doodverven naar een voorbereidende olieverschets, zonder zich te verdiepen in het koloriet. De kunstenaar bracht het werk in een stadium dat de totaliteit van de compositie gestalte gaf. Daarna werkte hij elke zone stelselmatig uit met behulp van gesatureerde kleuren (een praktijk die hem eerder zou verbinden met Veronese dan met Titiaan. Die laatste zou volgens Goulinat slechts grisaille-onderschilderingen hebben gebruikt bij portretten).⁴²² Goulinats hypothese met betrekking tot Rubens' werkwijze wordt inderdaad geïllustreerd door de zwevende godin bovenaan op de *Veldslag* (V24), die duidelijk in een

chiaroscuro-stadium is blijven staan (ill. 73). De grijze tot zwarte verf, die de meester gebruikte om haar lichaamscontouren vorm te geven, werd soms meer en soms minder met bindmiddel verdund. Voor helm en gezicht verkoos hij donkerbruine in plaats van grijze verf en sausde hij de schaduwen lichtjes in. Enkele roze toetsen accentueren neus en wangen. Witte verfhoogfels geven de reflecties op het harnas weer. Sommige van deze droge penseelstreken eindigen met een grotere ophoping van verf. Naast de grijze contourlijnen van de buik treffen we parallel verlopende witte pasteuze verfstroken aan, die de aangrenzende wolkenpartijen en een lichtere achtergrond moeten suggereren.

Van de vijf composities verschaft het Antwerpse doek ons echter het best inzicht in het chiaroscuro-stadium van de doodverf, dat in de andere werken reeds grotendeels aan het oog werd onttrokken. Het schilderij toont deze fase in volle ontwikkeling en kan geenszins worden beschouwd als een afgerond hoofdstuk. In vergelijking met de andere partijen bleven de gevallen soldaat (A7), het paard (A4) op de voorgrond en de ruiter rechts (A14) minder ver uitgewerkt. Het skelet van de penseelondertekening blijft in deze figuren erg zichtbaar en ook aan hun reliëfweergave lijkt minder aandacht te zijn besteed. Bij nadere beschouwing treffen we verschillende overblijfselen aan van het voorafgaandelijke creatieve zoekproces. Onopgehelderd is de anatomie van de soldaat in het centrum van de compositie (A9, ill. 74), die in één hand een zwaard draagt, met een tweede een lans beetgrijpt, en met een derde hand een metalen schild vasthoudt. Zijn tegenstrever (A 11, ill. 75) grijpt de lans of het zwaard vast (een wat doelloze bruine penseelstreek kruist de richting van het wapen). In het dijbeen van deze figuur treffen we een vroegere omtreklijn aan in rode verf, een overblijfsel van het eerste zoekproces naar de juiste vorm. Zijn beschaduwde rechterbeen (A 11) werd ingewassen met een dunne, donkerbruine verf, die het onderliggende lijnenspel nog laat doorschemeren; dat de inwassing met een bindmiddelrijke verf gebeurde, blijkt uit de druipsporen die we in deze partij aantreffen.

Als getuige van een eerdere opzet, die van de huidige afwijkt, vermelden we verder een paardenbeen, dat in de buik van Hendriks witte paard (A6) ontspringt en maar weinig aansluiting lijkt te vinden bij de rest van het dier. Andere restanten werden gewoonweg overschilderd. Dit is het geval met enkele pasteuze verfbanen ter hoogte van de achterbenen van het paard en van de ruiter, rechts (A15). Vermoedelijk vormden deze lange gebogen penseelstreken oorspronkelijk hoogfels van vormen (paardenbenen?), nadien door Rubens uitgewist en bijgevolg onleesbaar.

Restanten van de chiaroscuro-ondermodellering vinden we ook terug op de *Triomf*.

De hand van de man met de rode mantel (T18) op de rechterkant van het doek, bestaat uit witte hoogsels, die slechts voor een deel bedekt zijn met de roodbruine verf, die ook de voorarm van deze figuur kleurt. Rubens heeft de grisaille-onderschildering op die plaats enigszins nonchalant met de donkerdere mannelijke incarnaatkleur overschilderd, waardoor een getuige van de eerdere arbeidsfase zichtbaar bleef. Met het blote oog kan men waarnemen dat onder de transparante afwerkingslagen van enkele blauwe (T10)⁴²³, rode (T17) en roze (T13) mantels op de *Triomf* onderschilderingen in chiaroscuro schuilgaan, waarbij de *imprimatura* als middentoon wordt aangewend. Het grisaille-stadium wordt ook goed geïllustreerd door de voeten van Victoria (T26, ill. 75). Ze bestaan slechts uit enkele rake witte vlekken, die hun schaduwen vinden in de grijze *imprimatura*, waarop ze werden aangebracht. De vlekken blijven als dusdanig herkenbaar: de kunstenaar maakt hier nog geen aanstalte om licht en schaduw met elkaar te versmelten.

Rubens' eerste doodverfstadium in witte, grijze, bruine en zwarte verf komt verder eveneens aan de oppervlakte in diverse zones in het schilderij te München. Een stukje van de rode broek van een ruiter laat de onderliggende grisailleschildering onbedekt (M14, ill. 76). Pas na het uitwerken van deze grauwschildering kleurde de kunstenaar de kledij van de ruiters in met rode (M5, M12) of blauwe (M3) verf. Dat deze lokaaltinten pas in tweede instantie werden aangebracht, blijkt uit het feit dat hun contouren de omringende partijen vaak overlappen, of er juist niet helemaal bij aansluiten.

Haast onmerkbaar sluipen in dit schilderystadium kleuren binnen. Die manifesteren zich voornamelijk in huidtonen door middel van lichtroze en -gele pasteltinten. Zo werden Victoria's gezicht, armen en borst op de *Triomf* (T26, ill. 77, 78) geschilderd met behulp van rosbruine omtreklijnen en met een lichtroze verf die plaatselijk opaker of transparanter werd aangebracht. Haar witte gewaad bestaat uit bruine, grijze en zwarte tonen, waarbij de bindmiddelrijke verf soms kleine druipspoorjes heeft veroorzaakt. Een gelijkaardige manier van werken treffen we ook aan in de figuur van de boven de triomfstoet vliegende godin (T28) en haar collega in de *Veldslag* (V25). Rubens heeft hun vleestinten al tijdens het vroegste schilderystadium met lichte roze en bleke gele tinten gedoodverfd. Van grisaille in stricte zin is hier dus geen sprake meer. De toekomstige kleuren worden al voorzichtig aangekondigd. De monden van de personages werden met roodbruine lak aangegeven en hun ogen met zwarte verf. Enkele penseelstreken in rode lak en roze of gele verf suggereren wapperend textiel. De hardos van de godin op de

Triomf (T28) bestaat uit een tot op de *imprimatura* uitgespaarde zone, die vorm krijgt door een fijn lijntje en door een lichtgele tot witte contourzone, die als een halo rond haar hoofd zindert.

Hoewel de aangehaalde figuren op grote schaal werden geschilderd, vertoont de techniek grote overeenkomsten met de even spaarzame als virtuoze manier waarop Rubens enkele kleine olieverfschetsen uitvoerde. Bedoeld worden enkele *bozzetti* ter voorbereiding van de plafondschilderingen in de Antwerpse Jezuiëtenkerk.⁴²⁴ Op de vrij donkere strepige *imprimatura* van de betreffende werkjes penseelde de kunstenaar nauwelijks meer dan de teer getinte lichten van de personages. Door deze kalligrafische handeling creëerde hij een maximum aan ruimtelijkheid, een eigenschap die ook de bovenvermelde passages in de *Triomf* kenmerkt.

Herdoodverven / pentimenti

Er zijn visuele aanwijzingen dat Rubens de gedoodverfde *Veldslag* alvast op één plaats herdoodverfde. Meer dan andere zones in deze compositie valt de partij met het gevecht om de vlag (V4, V6 en V7, ill. 79) op door de levendige, brutale penseeltoetsen, die bovendien pasteuzer van aard zijn dan de penseelstreken waarmee andere ledematen op het schilderij werden weergegeven. In een aantal gevallen kunnen we doorheen deze pasteuze toetsen een dunne onderliggende verflaag bespeuren, mogelijk geschilderd door een medewerker. Dit is het geval bij de armen van de man die naar de vlag grijpt (V7). Deze waren oorspronkelijk in roodbruine lokaaltinten gesausd, maar hun positie werd gewijzigd door het aanbrengen van nieuwe roodbruine contourlijnen en ellebogen in felrode verf. Ook de positie van de vingers werd met roodbruine verf verduidelijkt. Gele pasteuze hoogsels aan de rechterkant verbreden de oorspronkelijke arm van de ruiters met de vlag (V4), die eerder in een oranje-roze tint was aangebracht. Op hetzelfde moment corrigeerde de kunstenaar met behulp van pasteuze gele verf 's mans hand, waarbij de schaduwen van de vingers met rode toetsen werden gesuggereerd. In de restzone, rechts van de arm (tussen V4 en V6), tekende Rubens het profiel van een soldaat op de donkergrijze achtergrond, een personage dat op de voorafgaandelijke olieverfschets nog ontbreekt. In de nieuw ontstane restzone tussen hand, vlag en helm bracht de kunstenaar twee okergele verftoetsen aan om diepte te suggereren. Bij het bestuderen van deze partij valt ook op dat het rode vaandel tijdens het herdoodverven werd vergroot. De oorspronkelijk kleinere vorm tekent zich af door een meer gesatureerde rode kleur en werd naar onderen toe uitgebreid. Met een penseel vol gele verf vulde Rubens de restvormen tussen het vaandel en de armen van de verschillende soldaten in, waarbij hij de rookwolken van de strijd

op de achtergrond suggereerde. Deze gele vlekken sluiten niet naadloos aan bij de positieve vormen, maar worden gescheiden door bredere grijze of donkerdere stroken, waarin onderliggende verflagen worden benut. Op die manier verkreeg de partij een atmosferischer karakter, een meer overtuigende dieptewerking. Het erg ruwe en smeüige penseelwerk van de betreffende correctie stemt overeen met de manier waarop Rubens gestalte gaf aan een aantal gezichten (A5, A8, A9, A11) en handen (A12 en A13) op het Antwerpse schilderij. In deze huidtinten verraadt de verfmaterie elke penseelbeweging en zijn de verschillende tinten nergens verdreven. Het herdoodverven gebeurde echter niet enkel met opake, vigoreuze verftoetsen, maar ook met transparante glacislagen. Zo verbreedde en versterkte Rubens het hoofd van het paard van de koning op het Münchense doek (M7) met behulp van bindmiddelrijke zwarte verf (ill. 80).

Bij de *Triomfi* is het moeilijker om zich een beeld te vormen van de op elkaar volgende doodverfstadia, omdat het schilderij al iets meer werd uitgewerkt. Dit geldt zeker voor de optocht van soldaten, trofeeëndragers en spelers van blaasinstrumenten op de voorgrond (T10-T14), die meer nog dan andere partijen op het schilderij Rubens' aandacht genoten (zelfs de figuur van de triomferende koning bleef in een bleker stadium steken: ill. 81, 82). Indien we het schilderij vergelijken met de olieverfschets in New York, kunnen we stellen dat zich tussen deze twee ontwikkelingsstadia geen noemenswaardige wijzigingen hebben voorgedaan. Enkel een trompet, schuin onder Hendrik IV (en boven figuur T13) werd ingekort en weggeschilderd. Verder werd de blauwe tuniek van een standaarddrager (T10) verlengd tijdens een latere fase in het schilderproces. De kortere versie, die met de tuniek op de olieverfschets overeenstemt, tekent zich in het huidige kledingstuk af. De bekroning van de standaard boven figuur T9 was aanvankelijk lager geschilderd, zoals op de olieverfschets. De oorspronkelijke cirkel, die in de luchtpartij doorschemert, moest plaats ruimen voor de omvangrijke trofee met wapenrusting. De meest complexe opeenstapeling van verflagen treffen we aan in de kleding van de muzikanten en standaarddragers, die Hendrik in zijn triomftocht begeleiden. De okergele kleding van de blazende muzikant op de voorgrond (T14) bestaat uit roze en gele componenten. Op sommige plaatsen ligt de bruine schaduw en detaillering bovenop de gele verf, soms eronder. Men kan spreken van een doorwrochte verfmaterie, waaraan Rubens meer aandacht heeft geschonken dan aan gelijk welke andere partij in de cyclus. De opeenvolging van in rijkelijke gewaden gehulde processiegangers bood de schilder immers een mooie gelegenheid om zijn hernieuwde interesse in Titiaans penseelvoering in zijn eigen werk te uiten.

Kwasten

Bij het schilderen van dergelijke grote composities moeten de kunstenaar en zijn medewerkers van diverse types kwasten en penselen gebruik hebben gemaakt. Dit valt af te leiden uit de breedte van de penseelsporen, die door de stugge borstelharen werden nagelaten en als dusdanig herkend kunnen worden. De breedste kwastsporen, die we op de schilderijen van de Hendrik IV-reeks aantreffen, bedekken drie tot vier centimeter. Ze duiden de bruine contouren aan van de bovenarm van figuur V12 en de schaduwpartij onder het linker voorbeen van het bruine paard (V11) op de voorgrond van de *Veldslag*. De staart van het grijze paard V8 op hetzelfde schilderij en het rechterachterbeen van het paard (M4), vooraan links op het schilderij te München werden eveneens geschilderd in brede, vloeiende kwastsporen. Deze verfbanen hebben gemeenschappelijk dat ze met veel bindmiddel werden aangebracht, donker zijn van kleur en zich in perifere zones van de composities situeren.⁴²⁵ Tijdens de latere fases van het doodverven, het herdoodverven en het detailleren van partijen worden borstels en penselen gebruikt met een breedte van 2,5 tot 0,5 cm. Dit valt af te leiden uit talrijke zichtbare en dus meetbare verfsporen.⁴²⁶

Bewaringstoestand

De bewaringstoestand van de vijf schilderijen van de Hendrik-IV reeks is ongelijk. Dit bemoeilijkt de onderlinge vergelijking. Behalve het doek in München vertonen alle schilderijen sporen van sleetsheid, waarbij de toppen van het weefsel vrij kwamen te liggen. Vermoedelijk vindt dit schadepatroon zijn oorzaak in het transporteren en het op- en ontrollen van de werken.

Het schilderij te Antwerpen was reeds van zijn bovenhelft ontdaan en op spaanderplaat gekleefd, vooraleer het door het Rubenshuis werd aangekocht. De toestand van het werk lijkt echter stabiel. Door vergelijking van de huidige staat van het schilderij met de foto voor verminking, kunnen we vaststellen dat een gedeelte van Snayers' achtergrondpartij (gelegen tussen A1, A2 en A5), werd overschilderd. De weggeschilderde ruiters schemeren evenwel door de verf heen en kunnen bestudeerd worden met behulp van IRR.

Het doek te München verkeert in vrij goede staat. Van de hele Hendrikreeks heeft dit werk het minst te lijden gehad (ill. 83).

Blaasvormige oneffenheden in de drager, talrijke lacunes, opstaande verf en oude, nagedonkerde overschilderingen zorgen ervoor dat het schilderij te Göteborg moeilijk leesbaar is. Ook de sterk vergeelde vernislaag maakt dat het werkelijke koloriet van de compositie moeilijk kan worden ingeschat.

De recente restauratiecampagne van de werken in Florence naar aanleiding van een bomaanslag bracht de slechte bewaringstoestand aan het licht. Het aantal lacunes in de *Veldslag* is groot en ligt over het hele oppervlak verspreid (ill. 84). De *Veldslag* te Florence werd op een vrij behoedzame manier gereinigd. De meeste transparante bruine en zwarte verflagen hebben de recente reiniging zonder schade doorstaan.

Dat kan niet worden gezegd van de *Triomf*. Het valt niet te ontkennen dat de laatste restauratie-ingreep de *Triomf* van een flink aantal overschilderingen heeft verlost. De harde reiniging heeft het werk echter onmiskenbaar ook van originele dunne verflagen beroofd. Uit vergelijking van de foto's voor en na restauratie leren we ondermeer dat de schaduwpartijen in het wapperende kleed van Victoria (T26) bijna helemaal zijn verdwenen. Deze figuur neemt een fractie in van het volume dat ze bezat vóór de reiniging. Dit geldt ook voor de figuur, rechts van Victoria (T27). Op de foto voor restauratie zien we dat deze schimmige vrouwenfiguur voor een groot deel bestaat uit schaduwpartijen. Van haar resten nauwelijks enkele hoogsels, die het verpoetsen hebben weerstaan. Bij de andere zones die te drastisch gereinigd werden, rekenen we het kleed van de man met de lier (T20), het kleed van de toeschouster rechts onderaan (T19), de hond op het voorplan (rechts van groep T3), een paardenhoofd op het achterplan (T8, ill. 85, 86), de geharnaste ruiters links (T2) en de zones tussen de stappende benen onderaan op het doek (ill. 86). Door het wegvallen van de originele schaduwen, die de stoet op de grond werpt, heeft de compositie aan diepte verloren en lijken de personages eerder uitgeknipt dan dat ze een eenheid vormen met hun omgeving (de schaduwen werden door de kunstenaar van in het begin gepland, zoals de voorbereidende olieverschetsen aangeven). In zijn huidige verschijningsstoestand moet men de *Triomf* als historisch document kritischer benaderen dan de andere schilderijen van de Hendrik IV-cyclus.

Typologie van Rubens' doodverf in de Hendrik IV-cyclus:

Na onderlinge vergelijking van diverse zones op de Hendrik IV-schilderijen is het mogelijk om volgende doodverftypologie op te stellen. We onderscheiden vier types doodverf:

1. Teken met verf. Een pril stadium dat snel overgaat in het doodverven van vlakken en dat wordt uitgevoerd in bruine, zwarte en rode verf. Deze fase geeft gestalte aan de vormelijke aspecten van de compositie en functioneert als een skelet voor al wat komen moet. In dit stadium organiseert Rubens de compositie op groot formaat en voltrekt zich een zoekproces naar de juiste positie van de voornaamste lichaamsvolumes. Door bepaalde zones met verf in te sauzen of uit te sparen maakt de kunstenaar in zijn penseeltekening een onderscheid tussen positieve vormen en restvormen (A7, A13). De verf waarmee de eerste opzet wordt gerealiseerd is doorgaans erg bindmiddelrijk en transparant. Naarmate omtreklijnen concreter en definitiever worden, krijgt de verf een opaker karakter.

2. De doodverf in *chiaroscuro* (grisaille of brunaille). In dit stadium worden de vormen van de monochrome doodverffase herbevestigd of gewijzigd, maar alleszins ook verduidelijkt. Opake witte verf wordt in het schilderproces geïntroduceerd. Soms wordt de grijze *imprimatura* benut als schaduw, soms als middentoon. In het laatste geval worden de schaduwen met aardkleuren geformuleerd. (dit stadium laat zich het best bestuderen in het werk te Antwerpen, in de hand van T18, T27, T28, V24, V25 en de pofbroek van M14). Stelselmatig worden in dit doodverfproces bleke tinten geïntroduceerd, die een flauwe voorafspiegeling vormen van het finale koloriet (T26).

3. Een wat zorgvuldiger uitgevoerd doodverfstadium, waarbij vormen en kleuren relatief ver en met behulp van gedempte kleuren worden uitgewerkt. De verfmassa vertoont slechts een geringe transparantie en is vrij uniform. Individuele penseeltoetsen zijn nauwelijks herkenbaar. Dit doodverfstadium heeft zowel betrekking op grotere compositieschema's als op kleinere elementen, die er deel van uitmaken en soms letterlijk uit andere Rubenscomposities werden overgenomen (T23, V5, V12, V13). Over het algemeen laat deze doodverf kwalitatief een zwakkere indruk na. Daardoor rijst het vermoeden dat dit het werk van een medewerker is. Het is wellicht niet zonder betekenis dat dit type doodverf voornamelijk wordt aangetroffen in de twee schilderijen te Florence, composities die het resultaat vormen van het succesvol recycleren van bestaande Rubensformules. In de werken te Antwerpen, München en Göteborg lijkt deze fase in het Rubensgedeelte te ontbreken.

4. Een gedreven, assertieve en impulsieve manier van doodverven (A8-A13) en herdoodverven. Bij dit laatste wordt een door andere handen uitgevoerde doodverf (type 3) door de meester eigenhandig gecorrigeerd (V2, V4, V6, V7, armen V13) en worden nieuwe elementen toegevoegd (het profiel van een man in de restzone boven V4, de rechterhand van Hendrik IV met de bliksemschicht: V14). Tijdens deze herziening suggereert de meester een impressie van vormen, zonder de onderliggende schildering dicht te verven: naast de *imprimatura* wordt ook de tonaliteit van eerdere doodverfstadia op vernuftige wijze in de nieuwe context opgenomen. De onderliggende verfconfiguratie vormt alleszins nooit een belemmering om de gewenste veranderingen door te voeren.

IV. 2. Schildertechnische observaties op andere werken van P.P. Rubens

Onderhavige schildertechnische observaties op Rubensschilderijen werden geordend volgens de nummering in Michael Jaffés *Rubens, Catalogo Completo*, Milaan, 1989. Dit repertorium is het meest volledige overzicht van Rubenswerken dat momenteel beschikbaar is. De indeling van mijn observaties volgens de nummering van Jaffé betekent niet dat ik het eens ben met alle toeschrijvingen en dateringen die deze auteur voorstelt.

Jaffé 7

De Amazonenslag

Potsdam, Bildergalerie Schloss Sanssouci, inv. nr. GK I 10021

Studie van dit schilderij met infraroodreflectografie bracht een krijtondertekening aan het licht in de figurenpartij (ill. 88). De ondertekening verloopt enigszins discontinu: de welvingen van de menselijke anatomie worden met golvende, soms zelfs krullende omtreklijnen aangeduid, die her en der onderbroken zijn. Niet zonder moeite tekende Rubens de oogleden, schouderbladen, gewrichten en draperingen van de talrijke personages. De ondertekening werd vrij getrouw gevolgd in de verflaag: afwijkingen zijn nauwelijks te bespeuren.

Jaffé 13

Het Oordeel van Paris

Londen, National Gallery, inv. nr. NG 6379

Paneel, 134 x 174,5 cm

Een aantal van de groene halfschaduwten werden met een lichtgroene verf aangebracht, die het resultaat is van vermenging. Het aantal halfschaduwten is erg beperkt: slechts een aantal felrode

accenten, die bovenop een bruine schaduw werden geschilderd. Onder de gekleurde verflagen ligt een dunne bruine saus.

Jaffé 41AB

De Familie Gonzaga aanbidt de Heilige Drievuldigheid

Mantua, Palazzo Ducale

Doek, 381 x 477 cm (oorspronkelijk ongeveer 430 x 700 cm)

Onderzoek naar aanleiding van de restauratie van dit doek wees uit dat het illusionistische tapijt met de Heilige Drievuldigheid in het midden van de compositie werd geschilderd op een dun laagje bladgoud, waardoor het makkelijker was om goudweefsel te imiteren.⁴²⁷

Jaffé 41F

Portret van Margherita Gonzaga

Privé-verzameling (tijdelijk bruikleen, Londen National Gallery 2003)

Het kleed van de prinses bestaat uit een laagje bladgoud met daaroverheen een dun glacis in roodbruine verf. Het bladgoud schemert intentioneel door in de lichtere zones van de kleding. Rubens bracht dikke verfhoogtes aan om een parelsnoer te suggereren. Het gezicht werd erg opaak geschilderd. Nergens in de vleestint komt een grondlaag aan de oppervlakte.

Jaffé 43

De Transfiguratie

Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. nr. 233

Doek, 420 x 680 cm (onderaan werd een strook van 8 cm toegevoegd).

Naar aanleiding van de restauratie van dit werk in 1988 door het Laboratoire de Recherche des Musées de France werd het schilderij aan een wetenschappelijk onderzoek onderworpen dat zijn neerslag vond in een publicatie.⁴²⁸

Het ingelijmde doek werd eerst bestreken met een roodbruine grondlaag. Daarop kwam een grijze *imprimatura*, bestaande uit loodwit en lampenzwart. Deze *imprimatura* bedekt het doek niet helemaal: het kleed van de profeet Elias in de luchtpartij bleef uitgespaard tot op de bruine grondlaag (p. 99, ill. 9). De contourlijnen van de compositie werden eerst geschetst met behulp van verdunde okerkleuren. Ook werden tijdens dit stadium van onderschilderen reeds pasteuze hoogtes in loodwit aangebracht, die duidelijk op röntgenbeelden registreren. Deze monochrome onderschildering zal tijdens het schilderproces met kleuren worden overtrokken.

Doorgaans bleef de verflaagopbouw in de *Transfiguratie* vrij eenvoudig. Enkel in de draperingen is er sprake van een meer complexe superpositie van lagen: indigo, geglaceerd met indigo, rode en gele lokaalkleuren, overschilderd met transparante bruinen. De figuur van de Heilige Mattheus werd tijdens het schilderproces gewijzigd evenals enkele details. Het landschap en de wolkenlucht bleef slechts in het doodverfstadium staan.

Jaffé 62

De Heilige Gregorius, Maurus, Papianus en Domitila

Berlijn, Gemäldegalerie, Kat. nr. 1040

Doek, 146,5 x 120 cm.

De *imprimatura* van dit modello op doek is grijsbruin. Zij komt aan de oppervlakte in de achtergrondpartij. De incarnaten hebben een doffe, enigszins koele metaalachtige kleur, die ontstaat doordat de transparante lichte verf optisch wordt beïnvloed door de donkere ondergrond. De hoogsels werden in een opakere verf aangebracht. De lichtpurperen mantel van Domitila bestaat uit een doodverf in chiaroscuro, die lichtjes met een rode lak werd geglaceerd. Deze grijsblauwe onderlaag bleef ongewijzigd in de hemdpartij van de Heilige.

Jaffé 69

Heilige Joris verslaat de Draak

Madrid, Prado, inv. nr. 1644

Doek, 304 x 256 (een strook van enkele cm langs linker- en bovenkant lijkt niet origineel).

De haren in de paardenstaart werden met de achterkant van een penseel in de donkere verf ingekrast. Door de inkrassing komt een beige ondertoon aan de oppervlakte. Om meer afstand te creëren tussen de Heilige en de bedreigde prinses kortte de schilder diens rode mantel in evenals het achterwerk en -been van het paard.

Jaffé 70

Suzanna en de Ouderlingen

Rome, Museo Borghese

Doek, 94 x 66 cm.

De *imprimatura* komt nergens aan de oppervlakte. De schaduwpartijen van Suzanna's incarnaat werden pas in het laatste schilderstadium aangebracht. Ze werden weergegeven met een transparante donkerbruine verflaag die over de opake vleestinten werd geglaceerd. Een aantal

pentimenti zijn met het blote oog zichtbaar: een wijziging in de positie van Suzanna's bovenarm zorgt voor een *turbid medium* effect, rechts van haar borst. De bovenkant van haar linkerbeen werd ingekort met behulp van de donkere verf van de achtergrond. Rechts boven de schouderpartij treffen we eveneens een onduidelijke, gecorrigeerde zone aan.

Jaffé 75

Heilige Sebastiaan

Rome, Palazzo Corsini, Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. 388

Doek, 155 x 119,5 cm.

Door de schaduwpartijen van de vleestinten schemert een dunne roodbruine verflaag heen. In de halfschaduw treffen we rode accenten aan. De mantel van de engel rechts bestaat uit een roodbruine middentoon, die voor de schaduwpartijen werd gediëpt met een opake rode lak en die voorzien werd van hoogsels in gele verf. In tegenstelling met de transparante schaduwpartijen is de achtergrondpartij opgevat als een opake donkere zone. De engel links lijkt enigszins verpoetst.

Jaffé 84

Heilige Hiëronymus

Potsdam, Bildergalerie Schloss Sanssouci, inv. nr. I 7578

Paneel, 185,5 x 135,5 cm.

Infraroodonderzoek van dit schilderij bracht aan het licht dat de plooien van de rode mantel van de Heilige in eerste instantie anders verliepen (ill. 89). Het textiel bedekte aanvankelijk Hiëronymus' linkerschouder en liet enkel diens linkervoorarm naakt. Bovenop het textiel schilderde Rubens een blote schouder en hij kortte de omtrek van de mantel in door de achterliggende luchtpartij uit te breiden. Aan de rechterzij werd de torso verbreed. Het bovenlichaam werd daardoor een stuk forser. Op het infraroodopname treft men rondom de zwevende rechervoet een contourzone aan, die er de vormen van begrenst.

Jaffé 88

Het Dispuut van het Heilig Sacrament

Antwerpen, St. Pauluskerk

Paneel, 309 x 241,5 cm.

De hoofden van de Kerkvaders kregen gestalte door middel van een smeuijge en opake verfsuubstantie, die *alla prima* op een onderschildering werd aangebracht. Transparante verflagen

vinden we in dit werk nauwelijks (ill. 90). De doodverf komt nauwelijks aan de oppervlakte: zij wordt nagenoeg volledig aan het oog onttrokken door de afwerkingslagen. Enkel een aantal achtergrondfiguren in groene, okergele en bruine kleuren bleven in het doodverfstadium staan (ill. 91). Ze werden met vrij snelle penseeltoetsen neergezet. Het gedempte en wijkende koloriet van deze onderlaag zorgt voor een groot contrast met de gesatureerde kleuren die de Kerkvaders meer op de voorgrond doen komen.

Jaffé 90

Samson en Dalila

Londen, National Gallery, inv. nr. NG 6461

Paneel, 185 x 205 cm.

Dit schilderij werd in 1983 door J. Plesters onderworpen aan een grondige technische studie.⁴²⁹

Een strepige *imprimatura*, bestaande uit een mengeling van een geelbruin aardpigment en loodwit, komt aan de oppervlakte in sommige zones waar partijen niet volledig aansluiten. Zij verloopt meestal van rechtsboven naar linksbeneden. Het strepige patroon is voor een deel zichtbaar doorheen de transparante verflagen. Er werden nauwelijks sporen van ondertekening gevonden. In infrarood licht zijn enkele zwarte lijnen te zien rond de pols van Samson, in de beschaduwde zijde van zijn biceps en in de vouwen van Delila's mouw.

Uit pigmentanalyse leren we dat Rubens het paneel schilderde met een beperkt aantal pigmenten: loodwit, houtskoolzwart en beender- of ivoorzwart, okergele, rode en bruine aardpigmenten en een rode lak, wellicht kermes, vermiljoen, loodtingeel.

Rubens ontwikkelde de compositie op voorhand in een tekening en olieverschetsen. Op het schilderij zelf zijn geen merkbare wijzigingen van het oorspronkelijke concept merkbaar. Er is ook geen sprake van een monochrome bruine ondermodellering, zoals we dit zouden verwachten. De in duisternis gehulde achtergrond werd geschilderd met een verf, die is samengesteld uit een complex mengsel van houtskoolzwart, aardkleuren, rode lak, vermiljoen en groene en blauwe pigmenten. De vleeskleur van Delila bestaat uit loodwit, waaraan minder of meer vermiljoen werd toegevoegd. De rode schaduwen en de vleeskleur werden in elkaar verdreven. Zachte, vloeiende overgangen werden gerealiseerd met behulp van een daskwast. De onderliggende *imprimatura* speelt optisch een rol. Delila's karmijnrode kleed bestaat uit opake middentonen in een mengeling van vermiljoen en rode lak, die genuanceerd werden met loodwit en houtskoolzwart. Voor de schaduwen gebruikte Rubens enkel glaxis in rode lak. De sterkste lichthoogsels bestaan uit loodwit, geglaceerd met rode lak. De middentoon van de

goudgele mantel van Delila bestaat uit een gele oker, met lichthoogsels in loodtingeel, waaraan Rubens een weinig vermiljoen, rode lak en een transparante gele verf toevoegde. De donkerste schaduwen bestaan uit het complexe bruine verfmengsel dat Rubens in de achtergrond gebruikte. De purperen drapering bestaat uit een opake onderschildering in een mengsel van loodwit, rode lak en houtskoolzwart (dit zwart neigt naar het blauwe) in diverse proporties, nadien geglaceerd met rode lak. In deze partij werd geen blauw pigment teruggevonden. Dat geldt ook voor de mantel van de man die Samson's haar afsnijdt. Het bruingroene kleed van de oude vrouw is niet met een groen pigment geschilderd, maar bestaat uit een mengeling van loodtingeel en houtskoolzwart. De bruine transparante laag die hieroverheen werd aangebracht is een glacia in koperresinaat die nadien verkleurd is.

Jaffé 91

Studie van een man met baard

St. Petersburg, Hermitage, inv. nr. GE 4745

Paneel, 63,5 x 50,2 cm.

Deze tronie werd nat in nat geschilderd. De pupillen werden aangegeven met puur zwarte penseeltoetsen. Dit is ook het geval met de krullen van het haar, de neusgaten en de mond. De brutale penseelstragen bleven staan en werden niet ineengedast.

Jaffé 100

Portret van Mulay Ahmed

Boston, Museum of Fine Arts, M. Theresa B. Hopkins Fund 40.2

Paneel, 99,7 x 71,5 cm.

Veelal *alla prima* geschilderd met behulp van penseelstraken in een vette, boterachtige verfs substantie. De hoofddoek en de mouwen bestaan naast witte hoogsels uit grijze schaduwen en bruine diepsels. Deze laatsten zijn vaak iets transparanter en worden gebruikt als halfschaduwen.

Jaffé 108

Het Geitenloofpriël

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 334

Doek, gekleefd op paneel, 178 x 136,5 cm. (het schilderij werd aan de bovenkant ingekort.)

Het paneel is beplakt met een erg fijn geweven doek. Het textiel vertoont echter ook heel wat horizontaal en verticaal verlopende oneffenheden. Het lijkt erop dat op dit weefsel een

oranjebruine grondlaag werd aangebracht. Deze komt aan de oppervlakte onderaan Rubens' mantel, boven zijn zwevende voet. Een lacune op de linkerrand van het schilderij toont een oranjebruine toon op een witte grondlaag (misschien een bruine *imprimatura* op een witte krijtgrond?)

De diverse partijen van het schilderij lijken in meerdere arbeidsfasen te zijn geschilderd. Isabella's kleed en borststuk waren al droog vooraleer de kunstenaar de versierselen penseelde. In de plooival van Isabella's blauwe onderkleed treffen we een bruine ondermodellering aan.

Jaffé 110

De Aanbedding van de Koperen Slang

Londen, Courtauld Institute, Princes Gate Collection, inv. nr. 355

Paneel, 161,2 x 146,1 cm.

Wanneer we het schilderij in scheerlicht bekijken, wordt duidelijk dat het schilderij bovenaan oorspronkelijk tondo-vormig was (grijze penseelstreken langs de bovenkant van het kernstuk volgen deze boog). Het kernpaneel werd tijdens het ontstaansproces langs links en rechts vergroot. De verflagen op de aangezette planken hebben een lichtere tonaliteit dan het kernstuk. De optische verschillen van de vergroting kunnen duidelijk worden waargenomen in het rode kleed aan de linkerzijde. Op het kernstuk is de rode partij eerder karmijnrood, terwijl het kleed op de aangezette plank vooral bestaat uit vermiljoenrood. De koudroze hoogsels in het rode kleed op het kernstuk lijken gelijktijdig aangebracht met de vermiljoenrode partij op het aangezette stuk. Op enkele plaatsen in het kernstuk (onder meer in de slang) komt een horizontaal en verticaal verlopende grijze strepige *imprimatura* aan de oppervlakte. Nergens op het schilderij lijkt de opake verf te zijn ineengedast. Krachtig penseelwerk.

De groenblauwe verf van de luchtpartij overlapt de rode mantel van Mozes en het witte doek van de vrouw, links van de paal. De schaduwen van de met een slang worstelende man op de voorgrond werden erg dun ingesaud en zijn ingesloten door dikkere bruine penseelstreken die de achtergrond suggereren. De draperingen op het schilderij werden vlug en *alla prima* geschilderd. Dit geldt ook voor de meeste huidtinten. Enkel de koudroze lichten in de incarnaten van de vrouw met het rode kleed, links, werden geschilderd toen de rest van de huidtinten reeds droog was.

Jaffé 112

Suzanna en de Ouderlingen

Madrid, Academia de San Fernando, inv. nr. 688

Paneel, 198 x 218 cm.

Een lichte, al dan niet strepige *imprimatura* schemert door in Suzanna's witte doek, in de aangrenzende zone tussen de buik en het witte doek; rechts onderaan de fontein en in de zone tussen de linkervoet van de ouderling rechts, diens purperen kleed en de baluster van de borstwering. Tot de dunst geschilderde partijen rekenen we Suzanna's haar, de schaduwzone onder haar arm en de halfschaduw van de balusters. Haast alles lijkt te zijn geschilderd met een minimum aan droogtijden.

Koele huidtinten (zoals in de rechterbovenarm, boven de navel en in het rechteronderbeen) ontstonden wellicht door bijmenging van een donker pigment. In tegenstelling met deze van de ouderlingen werden de incarnaten van Suzanna flink ineengedast tot een homogene verfhuid. Ter versterking werden sommige omtreklijnen van de incarnaten geaccentueerd met bruinzwarte lijntjes (bijvoorbeeld om de rechter voorarm van de rechter ouderling te scheiden van het aangrenzende witte textiel). De schaduwen van de figuren zijn over het algemeen vrij dun, maar toch overwegend opaak geschilderd.

De rode mantel bestaat uit een rode laklaag, met daarin nat in nat witte hoogsels (die door handeling van het penseel tot een roze tint verworden) en zwarte diepsels. Het penseelwerk is erg krachtig. Het blauwe pak van een van de ouderlingen bestaat uit een blauwe verf, waaraan wit is toegevoegd in wisselende proporties.

Het purperen kleed van de ouderling werd nat in nat geschilderd met behulp van zwarte en witte verf en een rode lak, in wisselende proporties. De linkercontour van het gele kleed sluit niet onmiddellijk aan op het donkergrijs van de balustrade. Op die plaats komt een rosbruine verf aan de oppervlakte, mogelijk een lokaalkleur, waarmee de zone van het kleed werd voorbereid.

Onderaan links zorgt zigzagvormig penseelwerk voor de suggestie van rotsen en grond.

Jaffé 114

De Moord op de Onschuldige Kinderen

Toronto, verzameling Thomson (Geveild bij Sotheby's, 10 juli 2002, nr. 6)

Paneel, 142 x 182 cm.

Naar aanleiding van de veiling van dit schilderij werd een onderzoeksrapport samengesteld en verscheen een artikel.⁴³⁰ Rubens bracht tijdens het schilderen meerdere wijzigingen aan. In de zone onmiddellijk boven het tumult is in zichtbaar licht een wat dofkleurige zone te zien. Het röntgenbeeld van deze partij leert ons dat op die plaats aanvankelijk een Romeinse militair was afgebeeld met een commandostaf in de rechterhand. De kunstenaar besloot ten slotte dat deze figuur in de compositie overbodig was en overschilderde het personage met de architectuur op het achterplan. Een ander röntgenbeeld toont dat de schilder de tenen van een soldaat onderaan op het paneel overschilderde met een stuk van het rode kleed van de vrouw in het midden. Verder veranderde de helm van de soldaat in wapenrusting van vorm en onderging de zuilbasis rechts onderaan een correctie.

Met behulp van infraroodreflectografie werden behalve een strepige *imprimatura* enkele *contourzones* ontdekt in restvormen tussen diverse ledematen op het schilderij en rondom een voet.⁴³¹ Een ondertekening werd niet gevonden.

Verfmonsteronderzoek bracht aan het licht dat Rubens in de *Moord op de onschuldige kinderen* gebruik maakte van complexe verfmengelingen en een meervoudige verflaagopbouw (tot 7 lagen).⁴³² De ultramarijnblauwe lucht kwam tot stand in een tweetal lagen (van 20 en 25 μ) die werden gedoodverfd met lagen in loodwit en houtskoolzwart (40 μ elk). Eenzelfde onderschildering werd ook gebruikt in de grijze drapering. De rode drapering is opgebouwd uit een dikke roze onderschildering die vooral loodwit en rode lak bevat (200 μ), een dieprode laag, bestaande uit vermiljoen, rode lak en houtskoolzwart, en een lichtoranje laag (voor de hoogsels), bestaande uit vermiljoen, rode lak, orpiment, loodwit en houtskoolzwart (50-100 μ). Enkele transparantbruine lagen bovenop deze stratigrafie moeten wellicht worden gezien als glacislagen. In de vleestinten wordt behalve loodwit en rode lak ook azuriet teruggevonden, houtskoolzwart en ijzeroxiden

Aan deze onderzoeksresultaten wil ik graag observaties toevoegen. Een fijne strepige grijze *imprimatura* komt accidenteel aan de oppervlakte in de plooien van het hemd onder de borst van de middelste vrouw en in de zone tussen de huidtinten en het witte textiel van het kind dat ze verdedigt. (Dat Rubens de *imprimatura* hier nog erg spaarzaam benut, zou een argument kunnen zijn om het werk vroeger te dateren dan Jaffé 90.) Het penseelwerk is krachtig en kwam tot stand met behulp van een vette opake verf, ook voor de bruine schaduwpartijen. De energieke penseeltoetsen suggereren verschillen in de textuur van de afgebeelde materialen. De steen

waarop de kinderen worden geslactofferd, toont zwalpende penseelbewegingen die het harde materiaal verlevendigen.

Huidtinten van oudere personages vertonen meer impasto dan van jongere en werden nauwelijks ineengedast: we kunnen elke penseelbeweging onderscheiden. Lichthoogsels suggereren rimpels, glibberige vingers en glanzende haren. De incarnaten van jongere mensen werden iets meer ineengedast, maar niet overdadig. Het achterste van het dode kindje rechts vooraan bestaat uit groene verf en een lichtgeel hoogsels, die met één haal van de daskwast werden versmolten. De koele doodverf op dit schilderij is duidelijk zichtbaar in de hand van de man met het zwaard. Een pasteuze groene onderlaag met lichtgele hoogsels werd in een volgende fase gedeeltelijk overschilderd met warmere oranjeroze en bruine tinten.

Jaffé 125

Ecce Homo

St. Petersburg, Hermitage, inv. nr. GE3778

Paneel, 125,7 x 96,5 cm.

In raaklicht is te zien dat de schouders en armen van Christus aanvankelijk breder, gespierder waren. De brede lichaamsvormen werden ingekort tijdens het schilderen van de achtergrond. De lendendoek was oorspronkelijk iets kleiner opgevat. In sommige plooien van deze doek komt een lichtjes naar rechts aflopende, strepige *imprimatura* aan de oppervlakte. Rubens heeft de incarnaten van Christus met een daskwast in elkaar gewreven, zodat een haast emailachtig, spiegelend oppervlak ontstaat. Twee soldaten flankeren Christus. In hun expressieve hoofden bleven de penseeltreken staan zoals ze in eerste instantie werden aangebracht, zonder de verfsporen met een daskwast te bewerken.

Jaffé 131

De Kruisoprichting

Parijs, Louvre, inv. nr. MNR 411

Middenpaneel, 68 x 51 cm; zijluiken elk 67 x 25 cm.

Deze ontwerpschets toont een belangrijke tussenstap in het complexe ontstaansproces van het beroemde drieluik. De achtergrondfiguren op het midden- en rechterzijluik werden in het uiteindelijke altaarstuk opgeofferd ten gunste van de figuren op het voorplan, waardoor de compositie aan kracht won. Die achtergrondfiguren – Christus en andere veroordeelden die door Romeinse soldaten hardhandig naar hun plaats van terechtstelling worden gevoerd –

bleven staan in het summier geschetste doodverfstadium, waarin het hele ontwerp een tijdlang heeft verkeerd. Ze werden ruwweg gepenseeld in okergele, gele en bruine tinten. De volumes werden niet versmolten. In dit *modello* op groot formaat werkte Rubens de voorgrondfiguren meer uit: de volumes van de lichamen werden met meer zorg weergegeven, het koloriet werd meer genuanceerd en de contrasten tussen licht en donker werden vergroot.

Jaffé 135

De Kruisoprichting

Antwerpen, O.-L.-V. Kathedraal

Middenpaneel, 459,5 x 339,6 cm; zijluiken elk 459,5 x 150 cm.

Tijdens de restauratie tussen 1987 en 1991 door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium werd dit belangrijke triptiek aan wetenschappelijk onderzoek onderworpen.⁴³³

De krijt-lijmgrond (dikte minstens 300 μ) op de panelen werd bedekt met een dunne grijze *imprimatura*, bestaande uit loodwit, koolstof, oker en krijt, gebonden in een medium op basis van olie en proteïne. In tegenstelling met de *imprimatura* op heel wat andere Rubenspanelen is deze isolatielaag op de *Kruisoprichting* niet strepig. In een verfmonster dat op het centrale paneel werd genomen, treffen we een zwart laagje aan dat mogelijk overeenstemt met een ondertekening in een koolstofhoudende materie. Dit laagje bevindt zich op de grijze *imprimatura*.⁴³⁴ Op een infraroodfoto (ill. 55, p. 126) zien we verscheidene met het penseel getrokken contourlijnen die zich bevinden onder de rugpartij en het lendendoek van de gehurkte figuur, vooraan op het middenpaneel. Uit monsters blijkt dat Rubens' verflaagopbouw zelfs binnen eenzelfde kleurgroep kan variëren: sommige blauwe draperingen, bestaande uit azuriet, ultramarijn en loodwit, bleken onderschilderd met een grijze of roze grondtoon. Andere werden geschilderd met behulp van ultramarijn en indigo, al dan niet geglaceerd met dezelfde pigmenten. Een andere variant bestaat uit een doodverf in azuriet en ultramarijn, gevolgd door een transparant laagje van indigo en een beetje ultramarijn. Groene draperingen werden *alla prima* geschilderd met loodwit, gemengd met loodtingeel, azuriet met sporen van rode en gele oker alsook houtskool. Andere groene kledingstukken werden onderschilderd in loodwit met houtskool en een weinig rode aarde en azuriet. Deze onderschildering werd nadien geglaceerd met koperresinaat. Ook in het gebladerte is er meermaals sprake van een roze getinte onderschildering. Gele draperingen werden opgebouwd uit een lichte onderschildering in loodwit en loodtingeel, gevolgd door transparante gele okers, lakken of aardkleuren.

Rode en roze partijen bestaan doorgaans uit een onderschildering in vermiljoen met een beetje rode lak of aarde, gevolgd door één of meerdere lagen rode lak. Anders: een onderschildering in oker, loodwit, een beetje rode lak en houtskool, gevolgd door een transparante laag rode lak en aarde. Vleestinten werden opgebouwd in maximaal twee lagen: een onderschildering in loodwit, een weinig rode aarde of oker en vermiljoen, vervolgens geglaceerd met een dunne bruine laag. Soms ook een onderschildering in gele en rode okers, omber en houtskool, met daarop een dunne laag oker met sporen van houtskool. In de verven waarmee hij de *Kruisoprichting* schilderde, mengde Rubens soms tot vijf pigmenten. Het aantal verflagen blijft beperkt: drie tot vier.

Jaffé 139

Heilige Sebastiaan

Berlijn, Gemäldegalerie, Kat. nr. 798H

Doek, 200 x 128 cm.

Het weefsel vertoont een visgraatverband. De grijze *imprimatura* schemert door in de koele tussentinten in de onderbenen van de Heilige, vooral in zijn linkerkuit, de dijbenen, aan de rechterzijde en in de borstpartij. De schaduwpartijen bestaan uit een dunne bruinrode saus, die onmiddellijk over de *imprimatura* werd uitgestreken. De schaduwen van de linker knie bestaan uit een rode lak, de belichte vleestinten bestaan uit een opake oranjekleurige tint met koele gele hoogsels. De halfschaduwen werden aangebracht met een haast zuiver vermiljoenrood.

Jaffé 141

Venus en Adonis

Düsseldorf, Kunstmuseum, inv. nr. 2300

Doek, 276 x 183 cm.

Rondom het hoofdje van de putto tekent zich een gedoodverfde donkere contourzone af, die doorheen de dunne opperste verflaag merkbaar is.

Jaffé 142

Juno en Argus

Keulen, Wallraf-Richartz Museum - Fondation Corboud, inv. nr. WRM 81

Doek, 250 x 300 cm.

Naar aanleiding van de restauratie in 2004 werd dit schilderij in het restauratie-atelier van het Wallraf-Richartz Museum onderworpen aan onderzoek in UV, infrarood en röntgen.⁴³⁵

Het doek bestaat uit drie stukken textiel. Aan de bovenkant werd het centrale stuk vergroot met een strook van 40 cm breed. Aan de linkerkant werd over de hele hoogte een iets grover geweven strook van ongeveer 51 cm aangehaaid. Uit verfmonsters blijkt dat de linkerstrook werd aangehaaid zonder dat deze van een grondering was voorzien, terwijl dit op het kernstuk en de bovenste strook wel het geval was. De niveauverschillen ter hoogte van de verticale naad werden met verfspecie opgevuld en bedekken het kernstuk tot vijf centimeter. Uit het feit dat op de linkerboord van het kernstuk geen spanguirlandes werden aangetroffen, leidt men af dat het oorspronkelijke formaat aan de linkerkant aanzienlijk werd ingekort, alvorens het opnieuw te vergroten. Het oorspronkelijke formaat wordt geschat op 270 x 322/328 cm.

Op het kernstuk bevindt zich een dikke okerkleurige grondlaag die gevolgd wordt door een dunne witte *imprimatura*. De linkerstrook heeft uit een oranje tot bruinrode grondlaag die wordt bedekt door een dik aangebrachte, licht okergele *imprimatura*.

Onder de figuur van Argus en het kleed van Juno kon met behulp van infraroodreflectografie een uitgebreide ondertekening in een droog medium (houtschool of krijt) worden gedetecteerd (ill. 92). De korrelige structuur, de verschillende zwarting en zwellen van de lijnen wijzen in die richting. Ook een enkele zigzaglijn is op het beelddocument te zien. Op enkele plaatsen, zoals in de armcontouren van Argus, lijkt deze ondertekening met een waterig medium te zijn nagetrokken. In de anatomie van Juno en Iris treffen we een geringere hoeveelheid ondertekening aan. De putti op de aangezette strook, links, werden helemaal niet ondertekend. Het verloop van de krijtlijnen is nog erg zoekend en het lijkt erop dat het concept van de compositie niet vaststond toen Rubens voor het grote doek stond: 'Die wiederholten überarbeitungen und Korrekturen innerhalb der zeichnerischen Anlage deuten darauf hin, dass die Komposition weitestgehend auf dem Malgrund entwickelt wurde.'⁴³⁶ Tijdens het schilderen week de kunstenaar overigens van de ondertekening af: hij verschoof Juno's pauw naar links en het wiel van haar wagen naar rechts, waardoor de godin meer ruimte kreeg. De anatomie van Argus was oorspronkelijk meer gedrongen. Geen van de talrijke getekende plooien van Juno's kleed werd ook daadwerkelijk geschilderd.

De lichtwerking van de volumes in de compositie werden in eerste instantie geschilderd met een transparante bruinrode verf. Tegelijkertijd plaatste Rubens pasteuze lichthoogsels, die de

onderschildering reliëf moesten geven. Op een aantal plaatsen waar het verfoppervlak geleden heeft, wordt deze pasteuze onderschildering ongewild zichtbaar.

De huidtinten bestaan uit een versmolten geheel van transparante schaduwen en opaak tot pasteus aangebrachte lichten (de onderzoekers sluiten niet uit dat Rubens sommige incarnaten met behulp van de handpalmen in elkaar heeft verdreven). Slechts in de rode huidtinten van de putti op de linkerstrook zijn individuele penseelstreken zichtbaar.

Vaak is te zien dat de pasteuze onderschildering van de draperingen anders verloopt dan de uiteindelijke plooiwal. Daaruit blijkt dat de brokaten mantel van Juno aanvankelijk niet was gepland, dat de rechterschouderpartij van Iris volledig was uitgewerkt, toen Rubens besloot om haar met een blauwe mantel te bedekken en dat de zone onder Juno's rechterarm in een latere fase wat meer bloot toont. In tegenstelling met de penseelvoering van de huidtinten is die van de draperingen uitgesproken zichtbaar.

De luchtpartijen en voorgrondzones werden in een vroeg stadium geschilderd en werden op het einde van het schilderproces dikker overschilderd om contouren van lichaamsvormen of draperingen te corrigeren.

De verflaagopbouw van Juno en Argus bestaat voor een groot deel uit een vrij eenvoudige superpositie van maximum twee verflagen.

Jaffé 211

Portret van de Familie van Jan I Brueghel

Londen, Courtauld Institute Galleries, inv. nr. 362

Paneel, 125 x 95 cm.

De linkerhand van Jan Brueghel is in het duister gehuld en werd door Rubens slechts gesuggereerd met behulp van enkele ruwe penseelvlakken, die haast in de ongedefinieerde achtergrond lijken op te lossen.

Jaffé 213

Het toilet van Venus

Wenen, Liechtensteinmuseum, inv. nr. GE 120

Paneel, 124 x 98 cm.

Een schuin verlopende strepige *imprimatura* (van linksboven naar rechtsonder) komt aan de oppervlakte in de schaduwpartij van het witte textiel dat het achterwerk van de godin bedekt (ill. 93). De strepige *imprimatura* schemert bovendien door in de golvende haarlokken van Venus, in het haar van de putto met de spiegel en in het aangezicht van de zwarte dienstmeid, rechts. De huidtinten zijn dun geschilderd en werden met een daskwast versmolten tot een gladde, emailachtige verfmassa. Een aantal sporen van dit ineendassen zijn zichtbaar in de rugpartij van Venus.

Jaffé 221A

Rockox-triptiek

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 307-311

Paneel, middenluik 143 x 123 cm; zijluiken 145 x 56 cm.

Een infraroodfoto van de Christusfiguur (ill. 94) geeft ons een goed beeld van de strepige *imprimatura*, die op het paneel verloopt van boven links naar beneden rechts. Het hoofd en de torso van Christus bleven in de donkere achtergrondpartij uitgespaard (de strepige *imprimatura* verdwijnt enkel daar, waar ze geen functie heeft te vervullen: in de opake duisternis op de achtergrond). Nadien modelleerde Rubens de torso van Christus met behulp van een subtiele en transparante *chiaroscuro*-schildering, die de strepige *imprimatura* nauwelijks aan het oog onttrok. Daarbij voorzag Rubens Christus van een te brede neusvleugel en een te grote baard. In de schilderfase daarop kortte de schilder neus en baard in.

Op de infraroodfoto van Thomas en de oudere, bebaarde discipel naast hem (ill. 95) is te zien dat Rubens de donkere zone tussen hen beiden in de fase van het onderschilderen voor een deel met donkere verf invulde en de omtrek van het voorhoofd van de bebaarde discipel afbakende. Diens donkerblauwe gewaad wordt in het infrarode licht volledig transparant (het vermoeden rijst dat we hier eerder met een gemakkelijk penetreerbare kleurstof als indigo hebben te maken dan met een blauw pigment). Net als de gestalte van Christus bleven ook de hoofden van de discipelen als negatieve vormen tijdens het onderschilderen tot op de *imprimatura* uitgespaard. Rubens bracht tijdens het schilderproces nadien een wijziging aan: de lange haarlokken van Thomas werden in een laat stadium ingekort. Dat kan men beter in zichtbaar licht zien dan met behulp van infrarood licht.

Op de infraroodopnames van het middenpaneel tekenen zich rondom de linkerhand van Christus en de rechterhand van Thomas opvallend donkere *contourzones* af, die met het blote oog hoogstens kunnen worden vermoed (ill. 95, 96, 97).⁴³⁷ Een andere donkere *contourzone* vinden

we rond de linkerhand van Thomas (ill. 98, 99). Rubens zette de afbakeningen neer in kleine penseeltrekjes, zo blijkt uit inspectie van de infrarooddocumenten. Ze zijn dus niet het resultaat van één beweging. De handgebaren van de personages spelen in dit werk een grote rol en vermoedelijk daarom vond de kunstenaar het belangrijk om hun plaats al in de onderschildering duidelijk te formuleren. De handen verschijnen als negatieve vorm, als uitsparing. Dat deed Rubens met het oog op een transparante incarnaatschildering, waarbij de krijtgrond en de daarop liggende strepige imprimatuur een belangrijke optische rol zouden spelen. Door de zones errond donkerder in te sauzen, lichten de handen zelf sterker op. Het overschilderen van de contourzones met de definitieve verflagen zou dit effect wel temperen, maar niet ongedaan maken. Door het transparanter worden van de olieverflagen doorheen de tijd zijn de contourzones wellicht iets meer zichtbaar geworden dan aanvankelijk de bedoeling was.

Jaffé 235

Cupido snijdt zijn boog

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 1304

Doek, 142 x 108 cm.

Op enkele licht beschadigde plaatsen is te zien dat zich onder de grijze *imprimatura* een rode onderlaag bevindt. Voor de koude halfschaduw van de figuur spaarde Rubens de grijze *imprimatura* uit. De diepste schaduw glaceerde hij met een donkerrode lak. Voor de incarnaten glaceerde hij de grijze ondertoon met een verdunde vleestint. Op de lichtste plaatsen van het achterwerk, de heupen en de elleboog plaatste Rubens lichtgele hoogrels. De *imprimatura* functioneert dus als middentoon voor alle tinten. Daardoor ontstond een verhouding in blauw, rood en geel.

Jaffé 237

De Bewening van Christus

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 319

Paneel, 55 x 73 cm.

Dit paneeltje (ill. 100) wordt beschouwd als een replek van een eigenhandige, gesigneerde en 1614 gedateerde compositie, nu in het Kunsthistorisches Museum te Wenen.⁴³⁸ Op de infraroodfoto van het schilderij (ill. 101) zijn enkele contourzones in de onderschildering waar te nemen, met name rond het hoofd en de rug van Maria Magdalena en rond het aangezicht van de omhoogkijkende vrouw, uiterst rechts. Kleinere contourzones bakenen ook de omtrek af van Christus' linkerschouder en –arm. De donkere vlek die boven het hoofd van Johannes

registreert, is misschien slechts het resultaat van bijmenging van zwart pigment in de opperste bruine verflaag (de randen van deze zone zijn vrij wazig en lijken in de verf verdreven te zijn). Opvallend is de transparantie die de rode mantel van Johannes evenals de blauwe mantel van Maria in infrarood licht vertonen.

Jaffé 241

De Tenhemelopneming van Maria

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 518

Paneel, 458 x 297 cm.

De drager bestaat uit (19?) horizontale planken, die door middel van deuvels met elkaar werden verbonden. Deze deuvels tekenen zich duidelijk af aan weerskanten van elke voeg.

Röntgenonderzoek bracht tal van pentimenti aan het licht.⁴³⁹ In eerste instantie droeg Maria een sluier op het achterhoofd, wapperde er een stuk mantel rond haar linkerschouder en hield zij haar rechterhandpalm naar boven gericht (zoals op het modello van de *Tenhemelopneming* in Buckingham Palace). Bij een reiniging in de jaren 1950 werd onderaan in het midden een voet door verpoetsing vrijgelegd (ill. 102). Dit lidmaat behoorde aanvankelijk tot een apostel op het achterplan en werd nadien door Rubens weggeschilderd om ruimte te creëren voor een doorkijkje tussen de twee figurengroepen aan weerszijden van het altaarstuk. Rond de hand van de apostel met het groene kleed uiterst links, schemert een contourzone door. Een andere contourzone begrenst de rechervoet van de apostel op het voorplan links.

Jaffé 271

Bekering van de Heilige Paulus

Londen, Courtauld Institute, inv. nr.

Paneel, 56 x 79 cm.

In de *Bekering van de Heilige Paulus* van het Courtauld Institute te Londen (volgens Held een “unusually tentative bozzetto”⁴⁴⁰) formuleerde Rubens een aantal groepen van ruiters en paarden, zonder dat hij een definitieve oplossing vond. Die bereikte hij pas door een nieuwe tekening te maken, waarin deze entiteiten tot een betere compositie werden versmolten.⁴⁴¹ Nr. 271 zou het ontwerp zijn van een groter schilderij (95,2 x 120,7 cm) met hetzelfde onderwerp, eveneens in het Courtauld Institute (Jaffé 272). Doorgaans vormen ontwerpschetsen bij Rubens een conclusie van voorafgaandelijke denkprocessen. Dat is hier echter niet het geval, want behalve de personages op het voorplan, die de van zijn paard geworpen Paulus verzorgen, zijn de figurengroepen elders in de compositie nauwelijks gedefinieerd. Partijen werden

weggeschilderd. Het is daarom niet uitgesloten dat deze olieverfschets eigenlijk een schilderij in doodverf is dat Rubens terzijde schoof toen hij merkte dat de compositie niet zou werken of dat het paneel al te veel met verf beladen was om nog wijzigingen door te voeren.

Jaffé 286

Het feest van Acheloüs

New York, Metropolitan Museum of Art, inv. nr. 45.141

Paneel, 107,9 x 163,8 cm.

Een strepige *imprimatura* die van linksonder naar rechtsboven loopt, schemert door in haast alle naaktpartijen. De vleestinten werden met een daskwast in elkaar verdreven en ogen erg glad. De bruine partijen hebben geleden onder reinigingen.

Jaffé 295

De Amazonenslag

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 324

Paneel, 121 x 165 cm.

De blauwe lucht op de achtergrond overlapt op verschillende plaatsen de figuren van het middenplan. Vaak sluit de blauw ingeschilderde tint van de luchtpartij ook niet helemaal aan bij de omtrek van de mensen en paarden, waardoor de krijtgrond als een aureool rond de vormen ligt. De compositie werd voor een groot deel *alla prima* geschilderd.

Jaffé 298

Boreas en Orytheia

Wenen, Akademie der Bildenden Künste, inv. nr. 626

Paneel, 146 x 140 cm.

Boreas en Orytheia werden erg dun en *alla prima* geschilderd. Het schilderij kwam klaarblijkelijk tot stand zonder doodverfstadium. De strepige *imprimatura* komt in tal van plaatsen – soms zelf storend – aan de oppervlakte. De vleestinten werden in elkaar gedast met een kwast, waardoor een email-achtig verfoppervlak ontstond.

Jaffé 302

De Vier Werelddelen

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 1685

Doek, 208 x 283 cm (aan alle zijden ingekort).

De krokodil op de voorgrond bleef grotendeels tot op de grijze *imprimatura* uitgespaard (ill. 103). De geschubde huid werd gedetailleerd met dunne bruine verf. De *imprimatura* schemert ook door in de schaduwpartij van de vaas, in de naakten en in de twee putti, links op de voorgrond. Tijdens het schilderproces werd de houding van de tijger gewijzigd: een voorpoot werd overschilderd en doorheen de schouderpartij schemert een bek met tanden. In de vacht van het dier tekent zich bovendien een horizontale, lichtoranje vorm af.

Jaffé 336

De Graflegging

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 59

Paneel, 83,7 x 66,2 cm.

Het achterplan in deze olieverfschets werd door Rubens veel minder uitgewerkt dan de hoofdrolspelers op de voorgrond. Enkele bruine lijnen en donkere, gebroken tinten volstaan om de waterdragende vrouwen en rotspartijen in het duister uit te beelden.

Jaffé 340

Nijlpaarden- en krokodillenjacht

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 4797

Doek, 248 x 321 cm.

De grijze *imprimatura* bleef als lokaaltint uitgespaard in de krokodil. De geschubde huid werd gemodelleerd met behulp van dunne bruine en donkergrijze verf en van witte, lichtgele en rode hoogsels. De huidtinten van de rechteronderarm van de man onderaan links werd eerst dun ingeschilderd met een vleeskleur. Vervolgens werden bruine contourlijnen aangebracht, die daarna weinig zorgvuldig werden afgebakend met de grasgroene verf van de achtergrondpartij. Deze manier van werken verleent de arm een harig karakter. De oranjeroze incarnaatkleur van de vertrappele man op de voorgrond schemert door in de schaduwpartijen van zijn witte lendendoek.

De achtergrondpartijen en luchtdoorkijkjes tussen de dieren lijken eerst te zijn geschilderd met een lichtblauwe verf (die aan de oppervlakte komt in randzones). Na droging werden de luchtpartijen met een meer gesatureerd blauw overschilderd. Voorbereidende omtreklijnen werden bij deze operatie aan het zicht onttrokken. De lichtgele nevelslierten en de palmboom op de achtergrond volgden in een later schilderstadium.

Jaffé 345

Wolvenjacht

New York, Metropolitan Museum of Art, John Stewart Kennedy Fund, inv. 1910 (10.73)

Doek, 245,4 x 376,2 cm.

In de buik van het witte paard en in het lichaam van de hond eronder, schemert een erg vrij aangebrachte ondertekening in een droog medium. Een aantal van deze lijnen zoeken naar de beste vorm. Daaruit kan men afleiden dat het concept van de compositie zo niet helemaal, dan toch voor een deel tot stand kwam op het definitieve doek.

Jaffé 347

Romulus en Remus

Rome, Capitolijnse musea, inv. nr. 67

Doek, 212 x 213,4 cm.

Roze vleespartijen met nat in nat aangebrachte gele hoogsels. De incarnaten werden nadien bewerkt met een daskwast. De grijze *imprimatura* van het doek komt in het geschilderde witte textiel aan de oppervlakte als schaduwpartij. De kwaliteit van het penseelwerk is niet optimaal en doet de hand van een medewerker vermoeden.

Jaffé 349

Het 'grote' Laatste Oordeel

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 890

Doek, 602 x 452 cm.

Een warmbruine *imprimatura* komt aan de oppervlakte in de wolken. Dit is duidelijk waarneembaar in de partij rondom het hoofd van Maria. De *imprimatura* werd ook nauwelijks aangeroerd in sommige incarnaten en schaduwpartijen (onder meer in de naar links kijkende engel met het blauwe kleed, links boven het midden). Verschillende pentimenti zijn zichtbaar. Zo werd het rode kleed links onderaan de voet van Christus ingekort door het te overschilderen met een grijze wolk. Opvallend is dat de bovenste partijen worden gekarakteriseerd door een meer virtuoze penseelvoering. De toetsen zijn er erg onvermengd en weinig ineengedast. De incarnaten op de onderste helft van het doek zijn daarentegen erg ineengewreven. Daardoor rijst het vermoeden dat de inbreng van het atelier bij de totstandkoming van dit enorme schilderij aanzienlijk is. De mate van eigenhandigheid wordt groter in de bovenste helft van de compositie: wellicht heeft Rubens zelf meer aandacht besteed aan de uitwerking de hoofdpersonages. De pasteuze lichteffecten in de lucht overlappen doorgaans de omtrekken

van de figuren. De verre figuren in de hemel bevinden zich in een licht en schetsmatig doodverfstadium. Vermoedelijk schetsen ze ons een beeld van het doodverfstadium dat onder de overige (verder uitgewerkte) figuren schuilgaat.

Jaffé 368

De Heilige Familie met Johannes de Doper en Sint Anna

Londen, Wallace Collection, inv. P 81

Paneel, 127 x 92 cm.

Rubens schilderde de incarnaten op dit schilderij nat in nat. De *imprimatura* komt in dit werk haast nergens aan de oppervlakte: enkel in de rechterknie van het Jezuskind, op enkele plaatsen in het pelsje, onder de elleboog van Johannes de Doper en in diens achterwerk. Nergens vallen er glacislagen te bespeuren. De hoogsels van de incarnaten werden met een kwast uitgedast.

Deze actie liet sporen na, vooral in de vleespartijen van Johannes.

Het blauwe kleed werd in eerste instantie ingeschilderd met een lichtblauwe lokaalkleur, die nog zichtbaar is op de linkerrand van het schilderij en in de zone onder de rechtervoet van Johannes. In functie van de lichtval werd deze eerste laag overschilderd met een meer dekkende of meer transparante laag ultramarijnblauw.

Het rode kleed bestaat uit een lokaalkleur in vermiljoen met een rode lak. De lichtere partijen van dit kleed werden aangebracht met hetzelfde rood met bijmenging van wit. De diepsels bestaan uit een dieprode lak, waaraan soms zwart werd toegevoegd.

Het purperen kleed van Elizabeth bestaat uit een purperen lokaalkleur, die ruim als middentoon aan de oppervlakte komt. De schilder bracht hierop licht purperen hoogsels aan en zwarte schaduwen.

Jozefs mantel bestaat uit een groene lokaaltint, nat in nat gehoogd met okerkleurige en witte toetsen en gediept met zwart.

Jaffé 381

Sint Franciscus ontvangt de Stigmata

Keulen, Wallraf-Richartz Museum - Fondation Corboud, inv. nr. WRM 1043

Doek, 382 x 243 cm.

De grijze *imprimatura* schemert door in vele partijen van dit dun geschilderde werk. Overal treffen we sporen aan van het plamuurmes dat voor het aanbrengen van de *imprimatura* werd gebruikt. De doodverf lijkt in dit schilderij te ontbreken: de bruine pijen van Sint Franciscus en de broeder op het voorplan werden dunnetjes ingesausd en ook de huidtinten lijken *alla prima* te

zijn geschilderd. Een pentiment is zichtbaar in het linkerbeen van de broeder vooraan. Dit been toonde aanvankelijk meer naakt, maar dit werd nadien met een dunne bruine verf weggeschilderd. Bovendien werd de rechterknie van deze figuur vergroot. Met zigzagvormige penseeltoetsen suggereerde Rubens de textuur van planten en boomschors. Pasteuze verfhooogsels geven de lichtreflecties weer en de stralenkrans rond Christus.

Jaffé 391

Portret van Hendrik van Thulden

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 316

Paneel, 123,6 x 105 cm.

De krijtgrond van het paneel werd bedekt met een bruingrijze strepige *imprimatura*, die in alle richtingen verloopt. De *imprimatura* schemert door in de dunne rosbruine architectuur op de achtergrond. Deze partij en de blauwe lucht in het doorkijkje zijn erg summier en schetsmatig geschilderd. Rondom de kraag en de rechtercontour van de geportretteerde treffen we zwarte omtreklijnen aan, die nadien met de lichtere bruingrijze verf van de achtergrond werden oversausd.

Jaffé 403

De Devotie van Rudolf van Habsburg

Madrid, Prado, inv. nr. 1645

Doek, 198 x 283 cm.

Een passage op *De devotie van Rudolf van Habsburg* laat toe om Rubens' penseelondertekening met het blote oog bestuderen. Het betreft hier de afgebakende zone van Rudolfs kleding, die tot op de lichtgrijze *imprimatura* lijkt te zijn uitgespaard (ill. 104, 105). In deze partij bemerken we uitgewiste sporen van een zwarte ondertekening en dunne bruinrode lijnen, die het verloop van de plooiën aangeven. Men kan zich afvragen waarom net deze centrale zone in het voor de rest homogeen geschilderde werk onafgewerkt zou zijn gebleven. Bij het bestuderen van de bewuste partij met behulp van een loep vonden we evenwel sporen terug van blauwe verf. Dit doet vermoeden dat we met een plaatselijke verpoetsing te maken hebben, een stelling die wordt ondersteund door het maken van een vergelijking met een atelierkopie van de compositie, bewaard in de St. Waldetrudiskerk te Herentals (ill. 106). Op deze kopie draagt Rudolf namelijk een donkerblauw kledingstuk.

Jaffé 404

De Dochters van Leukippos

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 404

Doek, 222 x 209 cm.

Dit doek werd in de loop van zijn ontstaan aan de rechter- en bovenkant vergroot (de bovenkant van het kernstuk loopt doorheen het oog van het schimmelpaard op de achtergrond en de rechterboord bevindt zich ter hoogte van de knie van het dier). Dit paard is dus in een latere fase aan de compositie toegevoegd. De naden werden toegesmeerd met een plamuur, dat het oorspronkelijke doek voor een stuk overlapt.

De incarnaten van de dochters bestaan uit een dunne roze vleeskleur, die als een transparante lokaaltint over de grijze *imprimatura* werd gewassen en daardoor een turbid medium-effect veroorzaakt. Op deze koudroze onderlaag bracht Rubens nat in nat opakere roze huidtinten aan. De incarnaten werden voltooid door het schilderen van witte en lichtgele hoogsels. De huidtinten van de onderste dochter vervloeien volledig met de rode drapering: beiden werden gelijktijdig geschilderd. De grijze *imprimatura* duikt ook op als middentoon in de haren van de blonde dochter (bruine diepsels, okerkleurige en gele hoogsels). Het rode kleed bestaat uit een rode lak die transparanter of opaker op de *imprimatura* werd aangebracht.

Jaffé 422

De Steniging van Heilige Stefanus

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, inv. nr. P 46.1.10

Van paneel overgebracht op doek. Midden, 437 x 280 cm; zijluiken 400 x 126 cm.

Onder de linkerarm van de stenigende man links, treffen we een weggeschilderde figuur met tulband aan, die onder de grijze, transparanter geworden verflaag doorschemert (ill. 107). De penseeltoetsen, waarmee de halfschaduwten werden aangeduid, werden op een reeds droge ondergrond aangebracht.

Jaffé 424

Heilige Ambrosius en keizer Theodosius

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 524

Doek, 362 x 246 cm.

Het witte kleed van de misdienaar was oorspronkelijk kleiner geschilderd, maar werd nadien langer gemaakt.

Jaffé 428

Dronken Silenus

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 319

Paneel, 205 x 211 cm.

De vreemde optische effecten die we met het blote oog waarnemen ter hoogte van de knieën van Silenus zijn het gevolg van de vergroting van het paneel aan de onderzijde. In het onderbeen van Silenus treffen we nauwelijks koele schaduwen aan, dit in tegenstelling met zijn dijbenen. De transparante verflagen laten de witte verfspecie doorschemeren die werd gebruikt om de voeg op te vullen. Aan de vergroting van het kernstuk, dat de figuren aanvankelijk ten halven lijve toonde, zonder de omstaanders aan de linker- en rechterkant, werd door enkele auteurs aandacht besteed.⁴⁴² Vermoedelijk dateert het kernstuk uit 1618 en werd het in het midden van de jaren twintig op het huidige formaat gebracht. De verflagen op de aangezette stroken zijn dunner dan deze op het kernstuk. De lichthoogsels in de incarnaten van de zogende Bacchante werden zorgvuldig uitgedast. De omtrekken van Silenus' voeten worden grotendeels bepaald door het verloop van de penseelstreken van de aangrenzende partijen.

Jaffé 429A

Venus in de Smidse van Vulcanus ('Sine Cerere et Baccho friget Venus')

Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 1372

Paneel, 179 x 199 cm.

Deze Rubenscompositie heeft een ingewikkelde ontstaansgeschiedenis en *nachleben* achter de rug. Dat blijkt uit radiografisch onderzoek van het werk.⁴⁴³ Het schilderij ontstond als een vereniging van twee afzonderlijke composities. De grootste nam de drie rechterplanken van het paneel in beslag en toonde de vrouwenfiguren en de Sater. Bij het vergroten van deze compositie langs de linkerkant met drie planken zou een reeds bestaand dunner en kleiner paneel met een vrouw en twee kinderen bij een kolenvuurtje in de compositie zijn opgenomen. Op een later ogenblik zou dit deel opnieuw zijn verzaagd tot een zelfstandig werk, dat uiteindelijk werd opgenomen in de Staatliche Kunstsammlungen te Dresden (inv. nr. 958; Jaffé 429B). De ontstane leemte in het oorspronkelijke paneel werd opgevuld met een afbeelding van Vulcanus (dit deel is wellicht achttiende-eeuws). Het röntgenbeeld toont aan dat de compositie op de drager diverse wijzigingen onderging, hoogstwaarschijnlijk om de vereniging van de twee afzonderlijke delen tot een geheel te vergemakkelijken. Zo stak Ceres haar rechterhand oorspronkelijk vooruit, waarbij haar hand mogelijk rustte op het hoofd van een kind, dat niet verder werd uitgewerkt. De rechterhand van de Sater was eerst meer vooruitgestoken

geschilderd en enkele onderschilderde vruchten werden niet verder uitgewerkt. Het hoofd van Venus werd voorafgegaan door twee andere gezichten in diverse houdingen, waarvan de loodwijdensiteit duidelijk op het röntgenbeeld registreert.

Jaffé 430

Oude vrouw en jongeman met kaarsen

Den Haag, Mauritshuis, inv. 1150

Paneel, 74 x 59,5 cm.

Het paneel bestaat uit vier horizontale planken en onderaan een horizontale. Het gehele schilderij heeft schade opgelopen als gevolg van een harde reiniging, waarbij de dunste verflagen erg sleets zijn geworden. Een horizontaal verlopende *imprimatura* schemert door in het voorhoofd van de oude vrouw. Door de verpoetsing is de oorspronkelijke, hogere plaatsing van de hand van de vrouw zichtbaar geworden.

Jaffé 446

Cimon en Iphigenia

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 532.

Doek, 208 x 282 cm.

Het blauwe kled van Cimon bestaat uit een een dun gesausde grauwbauwe onderlaag met witte hoogsels, die werd opgeschilderd met een felblauwe verflaag. Deze laatste verflaag verkeert in verpoetste toestand.

Jaffé 447

Slapende Nimfen en Saters

Londen, Hampton Court Palace, Koninklijke Verzameling

Paneel, 214 x 308 cm.

In samenwerking met Frans Snijders. De nimf in het centrum leek oorspronkelijk iets in de hand te houden (een verguld object). Dit object schijnt door de lichtroze hoogsels van de purperen drapering heen. De grijze *imprimatura* wordt in de incarnaten volop benut als halfschaduw. De huidtinten bestaan uit een roze lokaaltint, gehoogd met lichtgeel. Tepels, oksels, liezen en voeten werden geaccentueerd met felrode toetsen.

Jaffé 463

Heilige Franciscus ontvangt het Jezuskind uit de handen van Maria

Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. nr. P.59

Doek, 234 x 184 cm.

De hand van de monnik achter Franciscus bleef in een bruine schetsmatige doodverf staan.

Jaffé 473

Portret van Karel de Stoute

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 704

Paneel, 118,5 x 102 cm.

In tegenstelling met de overige delen van het schilderij maakt de drapering achter Karel de Stoute een onaffe indruk. De mantelpartij en de wapenrok zijn erg summier weergegeven.⁴⁴⁴

Mogelijk werd het eindglacis nooit aangebracht of is deze in de loop der tijden verpoetst geworden.

Jaffé 474

Portret van aartshertog Maximiliaan I

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 700

Paneel, 140,5 x 101,5 cm.

Net als in Jaffé 473 lijkt de drapering op dit schilderij uit de toon te vallen. De vermiljoenrode lokaaltint en de vlug en schetsmatig gepenseelde schaduwpartijen passen niet bij het historisch personage, dat in een meer uitgewerkte staat verkeert. Vermoedelijk ontbreekt het de drapering aan een eindglacis, die misschien werd verpoetst of nooit aangebracht.

Jaffé 480

De Mirakelen van Heilige Ignatius van Loyola

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 517

Doek, 535 x 395 cm.

De omtrek van het blauwe kleed van de vrouw, rechts op de voorgrond, sluit niet naadloos aan bij de contouren van het kind. Een licht ingesausde grijsblauwe doodverf komt er aan de oppervlakte.

Jaffé 481

De Mirakelen van Heilige Franciscus Xaverius

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 519

Doek, 535 x 395 cm.

Voor de weergave van de fakkels op dit schilderij gebruikte Rubens bladgoud.⁴⁴⁵

Jaffé 484

De Jacht van Meleager en Atalanta

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 523

Doek, 257 x 416 cm.

De compositie werd aan alle kanten vergroot. De aangezette stroken vertonen een weefpatroon, dat afwijkt van dat van het kernstuk. Rondom de naad onderaan tekent zich in scheerlicht een ongelijkmatig aangebrachte gronderingsspecie af.

Jaffé 501

De Laatste Communie van Heilige Franciscus

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 305

Paneel, 420 x 225 cm.

Dit altaarstuk werd door Rubens aangevat met een dunne bruine insauzing, die de personages (Ill. 108-109)

Jaffé 542

Heilige Dominicus en Heilige Franciscus beschermen de wereld tegen de toorn van Christus

Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. nr. A 194

Doek, 555 x 361 cm.

Naar aanleiding van de restauratie van dit gigantische altaarstuk werd een kleine publicatie met enkele onderzoeksresultaten uitgegeven.⁴⁴⁶ De boogvormige bekroning van dit oorspronkelijk rechthoekige schilderij is een latere (wellicht eind zeventiende-eeuwse) toevoeging. De studie maakt melding van okerkleurige onderschilderingen onder de groene mantelpartij van de Heilige Augustinus. Er zijn slechts weinige pentimenti aanwijsbaar: een aantal veranderingen treffen we aan rondom het hoofd van de Heilige Dominicus. De figuur werd tijdens het schilderen enigszins naar links verschoven. Dit is ook het geval bij de globe. De mantel van de heilige werd vergroot en zijn rechtermouw gewijzigd. De blauwe rechtermouw van de Heilige Catharina werd eveneens vergroot.

De grijze *imprimatura* speelt een rol in heel wat partijen. De toets van het penseel is vlug en duidelijk zichtbaar. Nadat hij de vleestinten modelleerde, accentueerde Rubens de ogen, wenkbrauwen, lippen en haren met zwarte, rode, bruine en grijsblauwe omtreklintjes. De purperen schaduwen van het changeant-kleed van de Heilige Catharina bestaat enkel uit een dunne rode laklaag met een beetje zwart, die onmiddellijk op de grijze *imprimatura* werd aangebracht.

Jaffé 546

Dronken Silenus en twee Satyrs

Londen, National Gallery, inv. nr. NG 853

Doek, 133,5 x 197 cm.

Een warmgrijze *imprimatura* komt aan de oppervlakte in de vacht onder Silenus en links van de vrouwenborst. De luchtpartij was in eerste instantie ingevuld met een groenblauwe kleur, maar werd nadien grosso modo met een purperachtig lichtblauw en met de lichtgele nevelslierten van de achtergrond overschilderd. Alle partijen (baard, hemden) die wit moesten worden, bleven tot op de *imprimatura* uitgespaard. Enkel de lichte delen werden vervolgens met opake verf vormgegeven.

Jaffé 548

Madonna in een bloemenkrans

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 331

Paneel, 185 x 209,8 cm.

De halfschaduwen van de engelen en het Christuskind werden gedoodverfd met behulp van rode lak. De koudgroene smalle overgangstinten zijn het resultaat van een turbid medium-effect dat ontstond door het overtrekken van de rode onderlaag met een transparante vleeskleur. Vervolgens werden de lichtgele hoogsels aangebracht en enkele oranje en vermiljoenen accenten in de halfschaduwen. Deze handelingen gebeurden in één enkele arbeidsfase. Op het einde van het drogingsproces werden de incarnaten zachtjes met een daskwast versmolten. De bloemenkrans werd door Jan I Brueghel geschilderd nadat Rubens het centrale medaillon en de engelen aan weerszijden had ingevuld. Het werk werd vergroot. De aangezette stukken hebben een lichter gekleurde grondlaag en geven daarom een meer heldere impressie.

Jaffé 675

De Aanbidding door de herders

Soissons, Kathedraal

Doek, 322 x 237 cm.

Naar aanleiding van de restauratie van dit werk in de vroege jaren 1990 werden monsters genomen. Deze werden in 1993 gepubliceerd.⁴⁴⁷ Het ingelijmde doek kreeg eerst een krijtgrondlaag, die vervolgens met een grijze *imprimatura* werd bedekt, bestaande uit loodwit, calciumcarbonaat en zwart. De stroken doek die in de achttiende eeuw aan onder- en bovenkant werden toegevoegd, hebben een oranjekleurige onderlaag. De incarnaten werden bekomen met behulp van loodwit, gemengd met rode lak of met vermiljoen. Maria's kleed bestaat uit een drietal lagen: een dikke, somberkleurige laag rode lak; een dunne transparante laag rode lak en een laatste dikkere laag rode lak. De blauwe mantel van de maagd werd onderschilderd met een dikke laag smalt, die werd gemengd met loodwit. In de lichte partijen komt deze laag aan de oppervlakte. De schaduwpartijen werden geglaceerd met één tot drie blauwe lagen ultramarijn.

Jaffé 697

Portret van Maria de'Medici

Madrid, Prado, inv. nr. 1685

Doek, 130 x 108 cm.

Dit schilderij wordt vermeld in de sterfhuisinventaris van Rubens (nr. 166: "Een portret der Koningen moeder van Vrankrijk op doek"). De achtergrond van het portret bleef onafgewerkt. Op de plaats waar men monumentale architectuur verwacht, treffen we slechts een vlekkerige okerbruine grondlaag aan. Links zien we reeds een schematische aanduiding van de plooi van een gedrapeerd gordijn. Rond de geplooid kraag van de koningin merkt men een zwarte contourlijn, die vermoedelijk tot de opzet van het schilderij behoort.

Jaffé 721

De Uitwisseling van de ringen te Florence (5 oktober 1600)

Parijs, Louvre

Doek, 394 x 295 cm.

De fakkels op dit werk werden met bladgoud belegd of met goudverf geschilderd en met verftoetsen opgewerkt. Rubens is niet de enige schilder die goud heeft gebruikt om het lichteffect van fakkels te versterken: In zijn *Judith en Holofernes* in het Palazzo Corsini te Rome

schilderde Gerard Seghers een enorm verfhooysel, waarvan de ronding werd bedekt met gepolijst bladgoud.⁴⁴⁸

Jaffé 741

De Uitwisseling van de Franse en Spaanse Prinsessen te Hendaya (9 november 1615)

Parijs, Louvre

Doek, 394 x 295 cm.

De vlammetjes die uit de hoorn des overvloeds schieten evenals de vlammen van de toortsen aan weerskanten van de compositie lijken in goudverf te zijn geschilderd. Het kleed van de prinses in het purper bestaat uit een grijze onderschildering met witte hoogsels, die nadien werd geglaceerd met een rode lak. De wapperende changeant-kleurige mantel van de allegorische figuur die Frankrijk voorstelt, bestaat uit een lichtgrijze lokaalkleur met witte, roze en gele hoogsels en bruinrode schaduwen.

Jaffé 749

De Vlucht uit Blois (21-22 februari 1619)

Parijs, Louvre

Doek, 394 x 295 cm.

De vlammen van de toortsen op dit werk lijken in goudverf te zijn aangebracht.

Jaffé 752

De Vrede te Angers (10 augustus 1620)

Parijs, Louvre

Doek, 394 x 295 cm.

Het fakkellicht op de voorgrond, ter hoogte van de helm en de wapenrusting bestaat uit bladgoud of goudverf, dat gedeeltelijk werd opgeschilderd met pasteuze rode en witte verftoetsen. Dit geldt ook voor de andere toorts op dit schilderij.

Jaffé 757

Perseus bevrijdt Andromeda

Berlijn, Gemäldegalerie, Kat. nr. 785

Paneel, 100 x 138,5 cm.

De strepige *imprimatura* op het paneel komt aan de oppervlakte in de rotspartijen, rechts van het zeemonster en onder het paard en in de staart van dit dier. De blauwachtige schaduwpartijen in

de incarnaten werden verkregen door bijmenging van een (zwart?) pigment. Enkele rode accenten werden nat in nat aangebracht om de huidplooien te accentueren. De incarnaten werden ineengedast tot een zacht versmolten substantie. Enkel twee pasteuze verfhogsgels onder Andromeda's linkerborst en in haar linkerschouder blijven in raaklicht zichtbaar.

Jaffé 768

De wijding van Heilige Bavo

Gent, St.-Baafskathedraal

Doek, 475 x 280 cm.

Het KIK publiceerde een behandelings- en onderzoeksrapport naar aanleiding van de restauratie van dit altaarstuk.⁴⁴⁹ Een foto in deze publicatie geeft de sleetse incarnaatpartijen weer van twee dienaren.⁴⁵⁰ In de slijtagezones ter hoogte van neus en wangen komt de onderliggende, gedoodverfde groenroze huidtint aan de oppervlakte, die een gradatie bleker is dan de oranje- of afwerkingslaag.

Jaffé 770

Madonna en kind met een missaal

Berlijn, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 917

Doek, 151 x 108 cm.

De koude tussentonen van de incarnaten op dit schilderij (schaduw onder de hals, rond de lippen, ogen, Christus' rechteronderbeen, dijbeen, hoofdje) werden bekomen door de grondlaag te laten meewerken in het eindresultaat. Er is geen bijmenging van een zwart of blauw pigment. In de publicatie over de schilderijen van Rubens in Berlijn uit 1978 staat een infraroodfoto van dit werk afgebeeld.⁴⁵¹ Daarop is duidelijk merkbaar dat het linkeroog van Maria aanvankelijk hoger in het gezicht stond ingeplant en werd vergezeld van een enigszins gefronste wenkbrauw, die nadien werd afgezwakt. Ook de linkerarm en de beentjes van het Christuskind, oorspronkelijk meer naar de moeder neigend, werden tijdens het schildersproces gewijzigd.

Jaffé 780

Aanbidding door de Koningen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 298

Paneel, 447 x 336 cm.

Op tal van plaatsen in het altaarstuk komt een bruine *imprimatura* aan de oppervlakte. Het schilderij is erg transparant geschilderd en heeft een eenvoudige verflaagopbouw. *“There is*

nothing sketchy or indeterminate about the altarpiece, but it is painted in scarcely more than two layers of paint: undermodelling and finishing. Both small and large forms are defined by optical means, shapes and juxtaposed patches of colour which help the eye to read the form”, zo stelde Downes.⁴⁵² Van op een afstand mag Rubens dan een geslaagde illusie creëren, van dichtbij bekeken kan men niet anders vaststellen dat de schildertechniek juist wél een erg vrij en schetsmatig karakter heeft. De meester stemde zijn summiere manier van schilderen duidelijk af op de aanzienlijke afstand tussen de gelovige en het altaarstuk, dat zich op het hoofdaltaar van de St.-Michielsabdijkerk in Antwerpen bevond. Daarom vond Rubens het bijvoorbeeld ook niet nodig om de te grote uitsparing voor het hoofd van koning Gaspar nadien netjes bij te werken (ill. 110). Nu is er een ruime leemte tussen het profiel van de vorst en het groene kleed van koning Balthasar op het achterplan, waarin de neutrale kleur van de imprimatura aan de oppervlakte komt. Deze nonchalance wordt in de theatrale compositie echter onzichtbaar.

Doorheen de transparante verflagen kan men een onderliggende donkere insauzing vermoeden die op infraroodbeelden duidelijker zichtbaar worden. Deze monochrome onderschildering stemt overeen met wat Van Dyck in zijn notities over schildertechniek omschreef met de termen *stelsel* en *omstreck* (zie bijlage XXIII). Dat Rubens deze laag aanbracht met een vrij bindmiddelrijke verf, blijkt uit de verschillende druipsporen die we op het schilderij aantreffen (ill. 111, 112). Die zones bakenen hier geen ledematen af (zoals de *contourzones*: zie hoofdstuk V), maar duiden ruwweg schaduwpartijen aan. Het rafelige einde van een dergelijke donkere insauzing treffen we aan onder het karmijnrode kussen, waarop Gaspar – de koning met de witte mantel – knielt (ill. 113, 114) en de nabij gelegen zone waar die mantel op de grond hangt (een andere donkere onderschildering schemert door in de schaduwpartij, links van het Christuskind). Dit wordt nog duidelijker zichtbaar op de infraroodbeelden (ill. 115, 116).

Rubens gebruikte hier een zeer efficiënte manier van schilderen. Met een minimum aan middelen trachtte hij een maximaal effect te bereiken. Dat is duidelijk in de ossenkop, onderaan links (ill. 117). Die kop is nat in nat met enkele spaarzame donkerbruine, witte, roze en groene toetsen weergegeven. Rubens liet de lichtbruine imprimatuur meespelen als een onbestemde middentoon in de witte vacht, de neus en de horens. Vanop een afstand versmelten deze wat vage verfvlekken tot een verbluffend levensecht dier. Rubens’ efficiënte schildertechniek wordt ook mooi geïllustreerd in de stofweergave van de gewaden, mantels en rekwisieten. Raaklichtopnamen van de brokaten stoffen van Gaspar (ill. 118) en Melchior (ill. 119) maken duidelijk hoe pasteus de lichthoogsels op de doorgaans dunne en egale schildering werden

aangebracht. Rubens schilderde heel wat zones *alla prima*. Penseelstreken doorkruisen andere verfbanen. Dat is bijvoorbeeld zichtbaar in de knie van de os en het hooi ernaast (ill. 120). Hij realiseerde de gezichten en huidtinten in een beperkt aantal schildersfasen. Ze zijn nauwelijks dikker en opaker geschilderd dan de mantelpartijen (ill. 121). Het kleed van Maria lijkt nog een transparante karmijnrode afwerkingslaag te kunnen gebruiken. De hoogsels in deze zone staan in een ietwat neutrale warme tint en vinden weinig aansluiting met de rode middentoon (een toplaag zou eventueel doorheen de tijd verpoetst kunnen zijn, hoewel de rest van het schilderij weinig schade lijkt te hebben ondervonden). Een changeant-effect lijkt niet bedoeld te zijn geweest.

Jaffé 781

Portret van abt Mattheus Yrsselius

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. nr. P121

Paneel, 120 x 102,5 cm.

Met het blote oog kan men rondom het hoofd en de schouders van de geportretteerde duidelijk een donkere halo waarnemen. Door het transparanter worden en/of verpoetsen van de rode laklaag van de achtergrond is deze onderliggende contourzone sterker zichtbaar geworden.

Jaffé 790

Portret van Catherine Manners, Hertogin van Buckingham

Dulwich, Dulwich Picture Gallery, inv. nr. 143

Paneel, 79,7 x 65,7 (waarschijnlijk ingekort aan de onderkant).

Doorheen de uitgespaarde polsmouwen en de halsschaduw schemert een strepige *imprimatura*. Zowel de hand als de mouwen zijn onafgewerkt. Toch staan er al kleine rode accentjes op de knokel van de duim. Het hoofd werd wel volledig uitgewerkt.

Jaffé 902

Madonna met Heiligen

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (depot Stad Antwerpen)

Doek, 564 x 401 cm.

(observaties gemaakt tijdens het verplaatsen van de Rubenswerken in het KMSKA op 16-17 augustus 1995) Plamuursporen van de *imprimatura* komen voor op het gehele oppervlak en eindigen soms in een rij hoogseltjes. We treffen ze aan ter hoogte van de ornamentenfries onder de troon, boven de kromstaf; in het zitvlak van de Madonna, boven het hoofd van St. Jozef en

boven het zitvlak van de kronende engel. Pentimenti: de kromstaf van de Heilige Augustinus stond aanvankelijk naar links geschilderd. De rode drapering rondom de zuil was eerst hoger gepland. De rode drapering werd bovenaan rechts gedeeltelijk met de luchtpartij overschilderd. De omtrek van de kazuifel van de Heilige Augustinus is gewijzigd van een convexe naar een concave contourlijn.

Jaffé 948

Aanbidding der koningen

Madrid, Museo del Prado, inv. nr. 1638

Doek, 346 x 488 cm.

Tijdens de restauratie van dit schilderij werden diverse verfmonsters geanalyseerd.⁴⁵³ De blauwe mantel van één van de koningen bestaat uit een dikke laag ultramarijn over een dunnere onderschildering op basis van azuriet. Een dwarsdoorsnede van het blauwe kostuum van een page toont een onderschildering van loodwit en indigo, waarop een dun laagje ultramarijn werd geglaceerd. De mantel van Maria had in de eerste toestand van het schilderij een grijsviolette toon, die door Rubens nadien werd herwerkt door het kledingstuk te overschilderen met een mengeling van smalt, azuriet en indigo. Het groene gewaad van de jongen met het juwelenkoffertje in het midden bestaat uit twee lagen met een mengeling van azuriet en loodtingeel. De vleeskleur van Christus is samengesteld uit een mengeling van rode lak, vermiljoen, loodtingeel en loodwit. De purperen mantel van Rubens' kostuum bestaat uit een mengeling van aardpigmenten, purperlak, zwart en loodwit.

Jaffé 969

Oorlog en Vrede

Londen, National Gallery, inv. nr. NG 46

Doek, 203,5 x 298 cm.

Dit schilderij vormde het onderwerp van wetenschappelijk onderzoek in 1969 en van een restauratie in 1984-87. De resultaten van beide onderzoeken werden gepubliceerd.⁴⁵⁴ Het oorspronkelijke doek mat 136 x 213 cm en werd tijdens het schilderproces tot de huidige afmetingen vergroot met behulp van vijf stroken textiel. De twee centrale stukken textiel waarop de originele compositie tot stand kwam, werden bedekt met een grondlaag die bestaat uit calciumcarbonaat en rode aarde met daarbovenop een warmgrijze *imprimatura* (loodwit en aardpigmenten). De aangezette stroken doek werden voorzien van een roodbruine grondlaag, gevolgd door een beige *imprimatura* (loodwit, lampenzwart, rode aarde en gele oker).

De huidtinten werden vrijwel *alla prima* geschilderd. De lichthoogsels bestaan uit loodwit met kleine hoeveelheden vermiljoen, terwijl rode aarde werd toegevoegd voor de bruinere halfschaduw. Koele schaduw ontstond door vleeskleur te mengen met geringe hoeveelheden zwart pigment, Kasselse aarde en soms azuriet.

De rode draperingen werden opgebouwd uit een onderschildering in vermiljoen, geglaceerd met een oranjerode lak. Een gedempter rood werd bekomen door een onderlaag in rode aarde en rode lak te overschilderen met vermiljoen. In het kleed van Pax treft men twee soorten rode lak aan.

Het purperen kleed van de bacchante, links, bestaat uit een mengeling van loodwit, houtskoolzwart en een rode lak. Een blauw pigment werd niet teruggevonden.

Oranje-gele draperingen kwamen tot stand door middel van loodtingeel in de hoogsels. Voor oranje-okerkleurige tinten werd vermiljoen toegevoegd. Donkere transparante tonen werden bekomen met gele lak, goudoker en Kasselse aarde.

Hoogsels in groene draperingen bestaan uit een menging van loodwit, loodtingeel en azuriet. Blauwgroene zones werden onderschilderd met een groene middentoon, die werd gevolgd door een laagje azuriet. De diepste blauwgroene schaduwpartijen bevatten indigo en houtskoolzwart. De lichtpartij bestaat uit een onderschildering in loodwit, gemengd met zwart en azuriet, die nadien werd overschilderd met een laag ultramarijn.

Jaffé 974

Venus, Mars en Cupido

Dulwich, Dulwich Picture Gallery, inv. nr. 285

Doek, 195 x 133 cm.

In 1995 werd het onderzoek en de restauratie van dit werk gepubliceerd.⁴⁵⁵ De röntgenopname van *Venus, Mars en Cupido* laat zien dat het rechterdijbeen van de godin aanvankelijk meer door het blauwe lendendoek werd bedekt en haar rechterbovenarm meer door haar hemd. Wellicht om te verhinderen dat de pasteuze hoogsels van het hemd te veel zouden storen onder het penseelwerk van de huidpartij, besliste de schilder om de opstaande verfranden weg te schrapen. Deze actie is op het röntgenbeeld te zien als een zwarte vlek. Het linkeronderbeen van Cupido was oorspronkelijk naar onderen geplooid.

Aan deze vaststellingen wil ik graag volgende observaties toevoegen:

De grijze *imprimatura* komt aan de oppervlakte, onderaan de trede en in de vleugel van Cupido. Links van het rechterbeen van Venus treffen we sporen aan van een contourlijn in bruine verf.

Het blauwe kleed van Venus bestaat uit een dun geschilderde, licht gemodelleerde doodverf in een grijze groenblauwe tint. De dag werd opaak geschilderd met behulp van een felle ultramarijnblauwe verf, die de vleespartijen op bepaalde plaatsen overlapt.

Het rode gordijn bestaat uit vermiljoenrood, gemengd met lak voor de schaduwen en vermiljoen, gemengd met variërende hoeveelheden wit voor de dag. Deze partij werd geschilderd rondom het hoofd van Venus.

Het purperen doek op de bank is opgebouwd met een doodverf, die bestaat uit een dunne aardkleurige aanzet met zigzagsporen en een lichtgrijs geschilderde dag, die nadien werd geglaceerd met rode lak.

De huidtinten van Venus bestaan uit roze halfschaduwen, die in grotere mate aanwezig zijn dan de eigenlijke groene en blauwe schaduwpartijen. De hoogsels zijn citroengeel. Af en toe treffen we okerkleurige accenten aan. Tenen, navel, enkels en de ruimte tussen de vingers werden aangeduid met accenten in een oranjebruine lak.

Jaffé 976

Portret van de Familie Gerbier

Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Fund 1971.18.1

Doek, 165,8 x 177,8 cm.

Dit om zijn auteurschap en bewaringstoestand problematische werk vormde reeds het onderwerp van enkele uitvoerige studies.⁴⁵⁶ Vermoedelijk was dit schilderij van Rubens onvoltooid gebleven en werd het afgewerkt door een andere hand. De donkere kleding van het oudste zontje en de oudste dochter staat nog in het doodverfstadium. Op die plaatsen is de verf dun aangebracht (veel schraler dan de kledingstukken van de overige personages) en tekenen de bewegingen van het penseel zich duidelijk af op de lichtere grondlaag. Vermoedelijk vond de tweede hand het niet noodzakelijk om deze secundaire partijen te overschilderen.

Jaffé 989

Heilige Familie met Sint Anna

Madrid, Prado, inv. nr. 1639

Doek, 115 x 90 cm.

In dit werk zijn er twee zones die veel schetsmatiger zijn geschilderd dan de overige partijen. Het betreft de lichtgekleurde sjaal, die over de schouders van Maria hangt en een strook van de mantelpartij onder haar rechterarm. Mogelijk bleef de sjaal in doodverf staan omdat het dunne textiel niet meer uitwerking behoefde. De sterke belichting en de koele changeant-tinten van de

mantelpartij onderaan staan ook in schril contrast met de gesatureerde lokaaltinten van de compositie. Het lijkt erop dat de kunstenaar hier plaatselijk de blauwe afwerkingslaag in ultramarijn is vergeten aan te brengen of dat deze de tand des tijds niet heeft doorstaan. Dat dit effect intentioneel bedoeld is, lijkt minder waarschijnlijk.

Jaffé 994

Hélène Fourment in Bruidskleed

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 340

Paneel, 163,5 x 136,9 cm.

De strepige grijze *imprimatura* komt zelden aan de oppervlakte (enkel in sommige gedeelten van Hélènes satijnen kleed. Dit satijnen kleed werd onderschilderd met een grijze lokaalkleur. Op deze lokaalkleur bracht Rubens vervolgens dunne okerkleurige versierselen aan met witte en lichtgele hoogseltjes. De modellering van het kleed gebeurde in een derde fase met behulp van grijze tot zwarte glacislagen. De mantel daarentegen werd met een zwarte lokaalkleur ingeschilderd, waarin vervolgens nat in nat geschilderd donkergrijze lichten werden geplaatst. De achterkant van de zwarte mantel overlapt de rode stoelleuning.

Hélènes rechtermouw bestaat uit een licht warmgrijze verflaag met nat in nat gepenseelde witte hoogsels en zwarte diepsels. Een oranje tint schemert door in deze partij. De rechterhand werd eveneens *alla prima* geschilderd met behulp van roze verf, waarin lichtgele en grijze hoogsels werden aangebracht en een enkel blauwgrijs accent. De omtreklijnen van de hand werden nadien met enkele accenten in Engels rood afgewerkt.

Hélènes linkermouw bestaat uit een donkergrijs gemodelleerd substraat dat reeds droger was toen de lichtreflecties werden geschilderd. Uit de onderliggende en afwijkende pasteuze verfpatronen kunnen we bovendien afleiden dat de houding van de linkerhand doorheen het schilderproces werd gewijzigd.

De rode drapering op de achtergrond bestaat uit een dun rosbruin substraat, met daarop een modellerende rode laklaag. In laatste instantie bracht de kunstenaar de lichtroze lichtreflecties aan, die door een *turbid medium-effect* eerder koel overkomen.

De incarnaten lijken ineengedast te zijn (behalve de mond en enkele rode accenten op de neus die op het laatste moment werden ingetoetst). Dit is niet het geval in de textielpartijen, waar de penseelslag in al zijn kracht bleef staan.

Jaffé 998

Ildefonso-triptiek

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 678/698

Paneel, 352 x 236 cm, zijluiken, 352 x 109 cm.

Op de voorgrond in zijluiken komt meermaals een verticaal verlopende, grijze, strepige *imprimatura* aan de oppervlakte. Doorheen het blauwe onderkleed van de heilige in het witte kleed vooraan, schemert een dunne bruine insauzing. Hetzelfde geldt voor het onderkleed van de heilige met het rode kleed. Naar alle waarschijnlijkheid ving Rubens de hele compositie aan met deze bruine ondermodellering. In raaklicht zijn onder het kleed van de heilige in het wit verfbanen te zien, die anders verlopen dan het plooienspel van de opperste verflaag.

Het voorplan van de Heilige Familie die bezocht wordt door Johannes en zijn ouders, is erg dun geschilderd. Keien en gewassen werden nauwelijks ingesausd.

Jaffé 1040

Achilles doodt Hector

Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, inv. nr. 1760d.

Paneel, 44,5 x 53,2 cm.

Anders dan de overige schetsen uit de Achillesreeks verkeert dit paneeltje in een prille ontstaansfase (ill. 122). Daarbij ging Rubens nauwelijks verder dan het bevestigen of wijzigen van de vorm van de krijtondertekening door middel van fijne transparantbruine penseellijntjes. Die ondertekening kan vollediger worden bestudeerd op de infraroodopname (ill. 123). Deze weinig uitgesproken lijnen werden vervolgens vooral in de figuren van de strijders verder gedetailleerd met donkergrijze, bruine en zwarte penseelstreken. Enkele zuinige hoogsels duiden de lichtweerkaatsingen van de wapenrustingen aan. In deze schets treffen we nauwelijks kleur: een dof rood kleurt Achilles' mantel en die van Hector werd slechts ingewassen met wat gele en bruine verf. De vormen van de versiering op de onderste boord van de compositie bleven vaag en zouden nauwelijks hebben volstaan als aanwijzing voor een verdere uitwerking van het concept door een andere hand.

Jaffé 1058

Landschap 'nabij Mechelen'

Birmingham, Barber Institute of Fine Arts

Paneel, 90 x 134 cm.

Langs de onderzijde is het werk sterk verpoetst, beschadigd (deze delen werden opnieuw ingetoetst met een dunne en neutrale bruine verf). De overige, goed bewaarde delen van het paneel doen vermoeden dat we hier hebben te maken met een onafgewerkt schilderij. Buiten enkele hoogsels in de wolkenlucht is het schilderij vrij dun geschilderd. Een boer met twee paarden werd reeds lichtjes ingeschetst. Grote delen van de velden zijn nauwelijks gedifferentieerd qua kleur. De aandacht van de beschouwer wordt verspreid over het gehele oppervlak, zonder dat een bepaalde menselijke actie of weerfenomenen het oog treffen.

Een uitgebreide ondertekening is zichtbaar met het blote oog en in IR. We treffen ze vooral aan op het rechterdeel van het schilderij. Onder de schaapherder en zijn kudde staat een tekening van een man te paard en andere figuren. Er zijn ook lijnen zichtbaar in de luchtpartij rechts en elders. Mogelijk heeft Rubens een paneel herbruikt waarop reeds een ondertekening voor een ander onderwerp was aangebracht.⁴⁵⁷

Jaffé 1066A

Het Laatste Avondmaal

Milaan, Brera, inv. nr. 679

Paneel, 304 x 206 cm.

De compositie werd gedoodverfd in een bruine verf, waarop de kleurpartijen onmiddellijk werden geglaceerd. In het stadium van de *afwerking* heeft de kunstenaar de plooi van enkele gewaden veranderd ten opzichte van de monochrome onderschildering. Door het transparanter worden van de verflagen zijn deze wijzigingen duidelijker zichtbaar geworden. Een strepige *imprimatura* is zichtbaar in de onderarm van de apostel, vooraan links. In het oor van de wijnkoeler treffen we een verf-druipspoor aan.

Jaffé 1075

De Rust op de vlucht naar Egypte

Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, inv. nr. 78

Paneel, 48,4 x 64 cm.

Dit paneeltje (ill. 124) werd opgenomen in de olieverfschetsencatalogus van Held.⁴⁵⁸ De classificatie van het werk als voorbereidende studie voor een schilderij werd blijkbaar nooit ter discussie gesteld. Nochtans bezit het alle kenmerken van een onafgewerkt kabinetstuk. De

relatief kleine afmeting van het werk alleen vormt geen argument om het te rangschikken bij Rubens' olieverfschetsen. De compositie is een variant op een schilderijtje met hetzelfde onderwerp dat Rubens in 1614 schilderde (Jaffé 233) en dat zich nu in Kassel bevindt.⁴⁵⁹ Het werk in Lissabon werd door Pohlen beschouwd als een eerste ontwerp voor de gravure van Marinus van der Goes.⁴⁶⁰ Die prent volgt echter niet de hier besproken compositie, maar een tekening in het British Museum.⁴⁶¹ Als voorontwerp voor een gravure bevat het werk trouwens nog te veel onduidelijkheden. Andere olieverfschetsen die prenten voorafgaan zijn veel gedetailleerder uitgewerkt.⁴⁶² Held observeerde terecht dat Rubens zijn aandacht in het paneel van Lissabon vooral vestigde op de hoofdpersonages en veel van het landschap en de wolkenwegduwende engelen weglief. Een strepige *imprimatura* die loopt van linksboven naar rechtsonder schemert in alle huidtinten door. De Heilige Jozef, de ezel, de twee engelen en de omringende natuur werden weergegeven in streperige en vrij wazige donkerbruine, donkergroene en zwarte penseelstreken. Om het hele oppervlak van de achtergrondpartij donker te maken heeft Rubens zijn volle penseel leeggekwast. Opvallend is de afwezigheid van kleur in Jozefs kleding. De door het maanlicht beschenen partijen bleven uitgespaard tot op de *imprimatura*. De boom links werd op een haast gequarelleerde manier geschilderd. Enkel Maria, het Jezuskind en de engel die de ezel begeleidt, werden gedetailleerder uitgewerkt. Het verschil in afwerking wordt duidelijk indien we de benen en handen van deze laatste engel vergelijken met de ledematen van Jozef. De rode en blauwe kleding van Maria vormt trouwens de enige gekleurde partij in het schilderij. Dat Rubens al van bij de aanvang van zijn composities meer aandacht besteedde aan de hoofdfiguren dan aan bijkomstigheden, wordt aangetoond in andere onafgewerkte schilderijen van de meester.

Jaffé 1077

De Ontdekking van Erichthonius

Oberlin (Ohio), Allen Memorial Art Museum, R. T. Miller, Jr. Fund, 1944, inv. nr. 1944.96

Doek (fragment), 109,3 x 103,4 cm.

Het onderzoek naar aanleiding van de restauratie in 1976-77 van dit schilderijfragment werd gepubliceerd door Sarah Fisher in 1980-81.⁴⁶³ De witte grondlaag bevat calciumcarbonaat en loodwit. Daarbovenop bevindt zich een dunne grijze *imprimatura*. De enige aanduiding van een ondertekening in het schilderij zijn enkele gebogen lijnen, die men met behulp van IRR kan bemerken in de gele drapering en rond de linkerarm van Aglauros. Deze ondertekening lijkt op sommige plaatsen zwart en op andere roodachtig. De lucht, het landschap en de achtergrond werden geschilderd na de voornaamste vormen. De grijze *imprimatura* komt meermaals aan de

oppervlakte in de randen van deze vormen. Het gele kleed van Aglauros bestaat uit een schaduwpartij in een dunne okerkleurige glacislaag, die de grijze *imprimatura* laat doorschemeren. De middentoon werd geschilderd met dezelfde okerkleur, maar dan opaker. Met loodtingeel werden vervolgens de hoogsels aangebracht. Het rode kleed van Aglauros bestaat uit een lichtrode onderlaag, die voor de schaduwpartijen werd geglaceerd met een karmijnrode laklaag.

Jaffé 1084

Het Oordeel van Paris

Londen, National Gallery, inv. 194

Paneel, 144,8 x 193,7 cm.

Onderzoek met röntgen- en infraroodstralen evenals een vergelijking met een atelierrepliek van dezelfde compositie in Dresden brachten aan het licht dat twee putti die Minerva en Venus aanvankelijk hielpen bij het ontkleden, door Rubens in tweede instantie werden weggeschilderd. Op het schilderij is een veelheid aan kleine pentimenti waarneembaar.⁴⁶⁴

Jaffé 1095

Aanbidding door de Koningen

Cambridge, King's College Chapel

Paneel, 328 x 246,5 cm.

Rubens maakte dit altaarstuk voor Anna van Zeverdonck, overste van de Witzusters in Leuven en familie van de kunstenaar. De opdrachtgeefster betaalde hem 920 gulden. Volgens een orale traditie zou Rubens het altaarstuk in acht dagen hebben geschilderd. De verfbehandeling lijkt de vlugge ontstaansperiode van het werk te bevestigen. De architectuur van de stal op de achtergrond, de lucht en de voorgrond werden zeer snel ingesausd met bindmiddelrijke verven. Een veelal horizontaal verlopende strepige *imprimatura* schemert veelvuldig door in tal van partijen: in het blauwe kleed van Maria, in de zone rondom het gevallen kapiteel, rechts op de voorgrond, in de engelfiguur onderaan links. Opvallend dun geschilderd is ook het rode kleed van koning Casper, dat bestaat uit een vermiljoenrode lokaaltint, waarin nat in nat accenten in rode lak en mengelingen van rode en zwarte verf werden aangebracht. Enkel in de blauwe mouw van Balthasar is sprake van een gelaagde verflaagopbouw: een blauwe eindglacis overlapt de omliggende zones en werd vermoedelijk pas in een laat stadium geschilderd. De goudbrokaten mantel van deze koning staat iets dikker in de verf en vertoont onderaan krimpscheuren. Behalve de hoogsels zijn de meeste partijen van het schilderij erg glad geschilderd. Het voorbereidende werk beperkte zich tot het inwassen van schaduwpartijen en

het invullen van contouren. In de luchtpartij boven de tulband van Melchior schemert een donkere omtreklijn door van een hoofd. In deze *Aanbidding door de Koningen* krijgen volumes vorm door middel van kleurvlakken die naast elkaar worden geplaatst en in elkaar worden verdreven. Omtreklijnen zijn er nauwelijks. Twee pentimenti zijn duidelijk zichtbaar. Het wieroekvat van Casper zweefde eerst meer naar links. Deze eerste versie werd met een bruine verf overschilderd en meer naar rechts geplaatst. De schouderpartij van de soldaat met vederhelm werd ingekort tijdens het invullen van de luchtpartij.

Jaffé 1111

Hélène Fourment met haar zoon Frans

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 315

Paneel, 146 x 102 cm.

In een mondelinge mededeling bevestigden medewerkers van het Doerner Instituut te München dat dit werk in het verleden erg geleden heeft door onoordeelkundige reinigingen. Het paneel bestaat uit een kernstuk, waarvan de onderkant zich net onder de voeten van het kind bevindt en de rechterkant zich in de zuil aftekent. De fysionomie van moeder en zoon kreeg alle aandacht van Rubens' penseel. Dit kan niet worden gezegd van de luchtpartij, de zuil met trapleuning, de rode drapering (nauwelijks meer dan een rode lokaalkleur), het witte kleed en de zetel. Deze zones werden geschilderd nadat het kernstuk werd vergroot tot het huidige formaat. De penseelvoering in de betreffende zones is erg vlot en is nauwelijks meer dan een doodverffase. Met een stijfharige kwast gaf de kunstenaar een rijkelijke textuur aan het purperen kleed van zijn echtgenote. De onderliggende *imprimatura* speelt bij dit optisch effect een grote rol. De beschaduwde zetel werd even suggestief met een dunne *frottis* geschilderd. De incarnaten en Hélènes groene mantel vertonen brede kripscheuren, die mogelijk het gevolg zijn van een overmatig gebruik van droogmiddelen of van een te snel overschilderen van een nog niet gedroogde onderlaag.

Jaffé 1160

Voorzijde van de Muntboog

Paneel, 104 x 73 cm

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 316.

Zoals bij de andere olieverfschetsen die Rubens maakte voor de decors van de Blijde Intrede van kardinaal-infant Ferdinand, krabbelde hij zijn eerste idee voor de Muntboog onmiddellijk

op het paneel en niet op een vel papier. Een flink deel van deze krabbels is met het blote oog onder de verflagen waarneembaar. Tijdens dit krabbelen, probeerde Rubens een aantal ideeën uit op onbenutte ruimte vooraleer hij het penseel ter hand nam: linksboven zien we een gedeeltelijk profiel van de poortopening, rechtsboven de omtrek van één van de Herculeszuilen met wapperende banderol en onderaan in het midden, het sluitstuk van de poortopening in de vorm van een Leeuwenkop met ring in de muil. Vooraleer Rubens deze losse krijtschets maakte, duidde hij een middellijn in krijt aan, wellicht om meer vat te krijgen op de symmetrie van het architecturale ontwerp. Op de onbeschilderde partijen van de olieverfschets komt de strepige *imprimatura* aan de oppervlakte.

Een vollediger beeld van de ondertekening van de *Voorzijde van de Muntboog* werd verkregen met behulp van infraroodtechnieken. Een aanzienlijk deel van deze ondertekening bestaat uit een kluwen van fijne lijntjes, dat groeide vanuit Rubens' basisconcept. In heel wat gevallen blijkt het onmogelijk om dit kluwen te ontwarren en is de interpretatie van het prille ontwerpstadium geenszins eenduidig. In een aantal gevallen stellen de infraroodbeelden ons echter wel in staat om het verloop van Rubens' gedachten te reconstrueren. Zo wordt onder meer duidelijk dat de godin Moneta aanvankelijk hoger stond getekend, maar dat ze door de meester nadien lager werd geschilderd (ill. 125). Een gelijkaardige verschuiving ondergingen de koninklijke wapenschilden aan weerskanten van de poortopening, die in eerste instantie gepland waren ter hoogte van de kubusvormige basissen van de Herculeszuilen. Verder tonen de infraroodbeelden van de *Voorzijde van de Muntboog* aan dat het linkerbeen van de Herculesfiguur oorspronkelijk meer naar voren stond geplaatst en dat onder het rode kleed van de allegorische figuur *Hispania* het in krijt geschetste silhouet van haar benen en achterwerk schuilgaat (ill. 126). De krijtlijnen vormen als het ware een skelet voor de bovenliggende verflagen, zonder dat deze de ondertekening slaafs volgen. Met behulp van lichtgrijze verf veranderde Rubens de architecturale poortomlijsting op de *Voorzijde van de Muntboog* en corrigeerde hij het profiel van *Hispania* en Hercules en van de linker Herculeszuil.

Jaffé 1161

Achterzijde van de Muntboog

Paneel, 104,8 x 73 cm

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 317.

Het hoofd van de god Vulcanus op de *Achterzijde van de Muntboog* werd ruwweg ondertekend met twee ovalen, waarbij de ene lager en meer naar rechts staat dan de andere. Dat wordt duidelijk op het infrarooddocument van dit detail (ill. 127). Door deze verschuiving heeft Rubens Vulcanus een meer voorovergebogen houding gegeven. Op die manier kreeg de smedende god meer armslag bij het hameren en ontstond een levendiger beeld.

Jaffé 1178

Ruiterportret van Kardinaal Infant Ferdinand

Madrid, Prado, inv. nr. 1687

Doek, 335 x 258 cm.

De voorbenen van het paard stonden aanvankelijk meer naar links geschilderd. Het krijgsgewoel op de achtergrond (de slag bij Nördlingen) bestaat uit een donker ingesausde grondlaag, waarop zwarte harnassen werden geschilderd (haast even summier als op de onvoltooide werken van de Hendrik IV-reeks), lichte metaalreflecties en rozerode en lichtgele geweesalvo's. In enkele gevallen krijgen silhouetten van soldaten vorm door de pasteuze verftoetsen waarmee de stofwolken werden weergegeven.

Jaffé 1179

Landschap na een storm

Londen, Courtauld Institute Galleries, Princess Gate Coll., inv. nr. 5

Paneel, 49 x 64,5 cm.

In zijn boekje over Rubenslandschappen beschouwde Brown dit paneeltje (ill. 128) als een olieverfschets.⁴⁶⁵ Het is echter vrij ongewoon dat Rubens zijn ideeën voor een landschap ontwikkelde door middel van een olieverfschets. Hiervoor prefereerde de kunstenaar doorgaans studies in krijt op papier. De vraag rijst of we hier niet te maken hebben met een gedoodverfd schilderijtje. Dit is ook de mening van de auteur van de catalogus van de Princess Gate Collection.⁴⁶⁶ Niet enkel olieverfschetsen, maar ook voltooide schilderijen kunnen immers kleine afmetingen hebben. De boompartijen en oevergewassen op het voorplan bestaan uit vrij ruwe donkerbruine en –groene penseelstreken. De luchtpartij en de beek hebben een vlekkerig karakter. De lichte grondlaag komt op vele plaatsen aan de oppervlakte. Enkel de figuurtjes links en het de groene heuvels op de horizon kregen iets meer detaillering. Het doffe koloriet, de geringe afwerking en de strepige penseeltoetsen in het gebladerte zijn kenmerken die we ook terugvinden in de *Hertenjacht* in het Koninklijk Museum te Antwerpen (Held, *Oil sketches*, A 18, ill. 152).

Jaffé 1181

De Sabijnse Maagdenroof

Londen, National Gallery, inv. nr. NG 38

Paneel, 170 x 236 cm.

Een strepige *imprimatura* komt aan de oppervlakte of schemert door ter hoogte van de ronde tempel op de achtergrond. De achtergrondpartij werd geschilderd in een directe en losse manier van schilderen, die we ook in Rubens' olieverfschetsen aantreffen. De meester tekende de hoofden van de soldaten met roodachtige (lak?)contouren. De reflecties op hun helmen kwamen tot stand met behulp van erg pasteuze hoogsels. De grijze architectuur is onmiddellijk op de *imprimatura* gesausd, rondom de figuren. De blauwe lucht werd erg opaaak aangebracht en pas ingevuld nadat de architectuur gestalte had gekregen. De vrouwelijke incarnaten bestaan veelal uit een roze lokaalkleur, die reeds droog was toen de gele lichthoogsels werden geschilderd. Het groene kleed van een van de maagden bestaat uit een doodverf van okergeel voor de dag en bruin voor de schaduwen, die werd overschilderd met een transparantgroene glacislaag. Het zwart van het kleed werd in een keer geschilderd met behulp van grijs voor de dag en zwart voor de schaduw. Deze partij werd enigszins nonchalant gepenseeld, met als gevolg dat de grondlaag op tal van plaatsen aan de oppervlakte komt. Het witte changeant-kleed van de vrouw in het midden bestaat uit een oranje-okerkleurige verflaag, die met een groene glacislaag overschilderd werd. Nadien werden witte hoogsels aangebracht.

Jaffé 1185

Meleager en Atalanta

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 355

Doek, 199 x 153 cm.

De grijze *imprimatura* komt aan de oppervlakte langs de contouren van Meleagers benen. Dit effect zorgt voor wazige omtreklijnen en overgangen. De *imprimatura* werd ook gebruikt als lokaaltint in de vleugels van de putto. Aan de onderzijde van Atalanta's linkervoet is eveneens een warmgrijze tussenzone zichtbaar. Het is echter niet helemaal duidelijk of het hier een te grote uitsparing voor de voet betreft of dat de achtergrondpartij niet nauw bij de voet werd aangesloten. Het changeant-kleed van Meleager bestaat uit een zwart en blauw gemodelleerde verflaag waarin nat in nat roze hoogsels werden gepenseeld.

Jaffé 1194

Het Slotpark

Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 696

Paneel, 52,7 x 97 cm (verkleind langs alle zijden).

Reeds in de catalogus van de Rubenstentoonstelling te Wenen in 1977 werd opgemerkt dat *Het Slotpark*⁴⁶⁷ opvallend schetsmatig geschilderd is en dat het aandeel van de figuren als het ware ondergeschikt is aan de grotere samenhang van het landschap. In die catalogusnotitie sprak men van een “niet leicht datierbare Malweise”.⁴⁶⁸ In zijn werk over Rubens’ landschappen omschrijft Adler het werk als “entirely painted in a thin, *alla prima* style, almost like a modello”, maar om verder niet gespecificeerde redenen voegt hij eraan toe dat “Rubens no doubt intended it as a finished work in its present form”.⁴⁶⁹ Zowel de voor- als achtergrondpartijen van dit schilderij vertonen inderdaad eenzelfde summier uitgevoerd penseelwerk, zonder enige vorm van detaillering (ill. 129). De aandacht van de toeschouwer wordt haast gelijk verdeeld over het totale oppervlak van de compositie, terwijl men zou verwachten dat het galante gezelschap op de voorgrond toch extra in de verf zou worden gezet. Het waterkasteel op de achtergrond en zijn omgeving bleef in een uiterst schetsmatige toestand staan. In haar huidige vorm kan men de compositie weliswaar harmonieus noemen, maar door de karige manier van schilderen en het ingehouden koloriet is het, in tegenstelling met andere Rubenslandschappen uit dezelfde periode, geen eye-catcher. De kans is daarom reëel dat we hier, in tegenstelling met wat Adler beweert, wél met een gedoodverfd schilderij te maken hebben.

Jaffé 1199

De Moord op de Onschuldige Kinderen

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 349

Paneel, 96,6 x 69,3 cm.

De strepige *imprimatura* speelt in dit schilderij geen grote rol. Zij komt aan de oppervlakte in het hoofd van de zwarte vrouw, rechts onderaan en in de architectuur, links op het achterplan.

Ter hoogte van de voeten van de zwarte vrouw treffen we verschillende eerder geplande omtreklijnen aan die het voltooiingsproces van het schilderij hebben overleefd. Een gelijksoortige zwarte contourlijn geeft aan dat de kunstenaar de voet van de vrouw in het midden van de compositie aanvankelijk meer in profiel had getekend.

De huidtinten van de twee moordenaars en het kind, uiterst links, bestaan uit okergele, lichtroze en lichtgele hoogsels, die op een reeds droge roze of okerkleurige lokaalkleur werden aangebracht. De verfmaterialen in dit werk is erg doorwrocht. Vaak werd nat in nat geschilderd.

Uit de vlotte en zichtbare penseelstreken kunnen we afleiden dat zones zoals de achtergrondpartij vrij snel werden uitgevoerd.

Jaffé 1203

Deianira en de furie

Turijn, Galleria Sabauda, inv. nr. 1060

Doek, 245 x 168 cm.

Deianira's rechteronderbeen is in een later schilderstadium meer naar links geplaatst. Deze wijziging blijkt uit onderhuidse turbid medium-effecten. De poten van de tafel werden verlengd. Dit schilderij vormt het pendant van *Hercules in de Tuin der Hesperiden* (Jaffé 1362) maar is merkkelijk dunner geschilderd.

Jaffé 1208

Heilige Dominicus

Dublin, National Gallery of Ireland, inv. NGI 427

Doek, 183 x 91,5 cm

De linkerhand van de Heilige bestaat uit een okerbruine middentoon met nat in nat okergele hoogsels en rode accenten op de knokels van de vingerkootjes.

Jaffé 1209

Heilige Franciscus van Assisi

Dublin, National Gallery of Ireland, inv. NGI 513

Doek, 183 x 91,5 cm.

De figuur van de heilige werd eerst gedoodverfd in donkerbruine verf. Het geheel is dun geschilderd. In de vacht van het schaap dat de heilige begeleidt, komt een grijze onderlaag – wellicht de grondlaag – aan de oppervlakte. Het dier kreeg volume met behulp van grijze tot zwarte diepsels en okerkleurige tot witte hoogsels, die erg vlekkelig werden aangebracht.

Jaffé 1213

De Boerendans

Parijs, Louvre, inv. nr. 264

Paneel, 149 x 261 cm.

Deze ingewikkelde compositie met vrijende, dansende en drinkende boeren en boerinnen werd door Rubens voorbereid in een groot blad dat hij aan beide kanten vulde met schetsen, voorzien

van kleurnotities en andere indicaties.⁴⁷⁰ In deze ‘*crabbelingen*’ werkte de kunstenaar de pose uit van diverse koppels. Een olieverschets waarin deze houdingen in de totale compositie worden opgenomen is ons niet bekend en heeft mogelijk zelfs nooit bestaan. Studie van het schilderij in het Louvre met infrarood bracht erg summiere en vlugge onderkrabbelingen aan het licht in een droog tekenmedium (ill. 130).⁴⁷¹ Wellicht vormen deze vlotte lijnen een organisch vervolg in de ontstaanschronologie van het schilderij. Het werk lijkt ook nauwelijks gedoodverfd, want onder heel wat verftoetsen komt de dun ingesausde grondlaag aan de oppervlakte. Het penseelwerk is erg vrij en schetsmatig en in grote mate *alla prima* aangebracht. Het landschap en de voorgrondpartij zouden niet van de hand van Rubens zijn, maar wordt door sommige auteurs in verband gebracht met Herman Saftleven.⁴⁷²

Jaffé 1222

De Mirakelen van de Heilige Benedictus

Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 4063

Doek, 164 x 262 cm.

Uit de manier waarop de drager is samengesteld, blijkt dat de huidige toestand van het schilderij in verschillende stadia tot stand kwam.⁴⁷³ Dat wordt duidelijk in een schema over de ontstaanschronologie van het werk (ill. 131). Aan de linkerkant van het kernstuk (A), dat ongeveer 157 x 194 cm meet, werd een smalle strook (B) van 9 tot 11 cm breedte toegevoegd, terwijl de uitbreiding aan de rechterkant met twee stroken textiel van ongeveer 30 cm en 23-24 cm breed (C en D-D’) geschiedde. In raaklicht valt op dat het verloop van de draden in de diverse aangezette weefsels afwijkt van de structuur van het kernstuk (ill. 132). Op elk van de stukken textiel treffen we een grijze *imprimatura* aan, waarvan de tonaliteit verschilt van deze op de andere weefsels. Een infraroodfoto (ill. 133) maakt duidelijk dat de *imprimatura* van strook C meer koolstof bevat dan de andere panden. De verfspecie van de *imprimatura* werd gebruikt om de doeknaden *grosso modo* op te vullen. De ontstaansgeschiedenis van de compositie kan worden gereconstrueerd door het bestuderen van deze slordig aangebrachte verfophopingen.

Het oorspronkelijke tafereel op het kernstuk (A) was verre van voltooid, toen dit in de grotere compositie werd geïncorporeerd. De zuilenportiek op de achtergrond is daarvoor nog veel te schetsmatig en een aantal fijne verflijntjes in deze zone kregen nog geen betekenis (ill. 134). De vormen van de architectuur worden slechts door summiere lichtreflecties en bruine schaduwen weergegeven. Rubens spaarde de grijze *imprimatura* grotendeels uit en benutte haar als steenkleur.

Mogelijk tijdens dezelfde campagne waarbij de aangezette stukken (B en C) werden gedoodverfd, begon de kunstenaar het kernstuk doortastend te retoucheren. We merken dat de vogel, die rechts van de Heilige Benedictus vloog, werd weggeschilderd en vervangen door een exemplaar, dat rustte op een metalen leuning. Die kraai werd op zijn beurt vervangen door een derde vogel (ill. 135). De figuur van de Heilige Paulus, die zich in de wolken bovenaan de compositie bevindt, werd gerepositioneerd (ill. 136). De oorspronkelijke drapering van zijn kleed werd aan de linkerkant opgeofferd aan de wolkenpartij. Aan de rechterkant werd het lichaamsvolume van de heilige uitgebreid met behulp van een dunne zwarte verf, die de wolkenpartij laat doorschemeren. De arm van de man, die de Heilige Benedictus bedriegt, werd in een lagere stand herschilderd. Tussen de achterovertuimelende soldaat, rechts van hem en de soldaat die het rode vaandel vasthoudt, overschilderde Rubens een gehelmde soldaat met een schimmige figuur in okerbruine tinten. Het lijkt er sterk op dat Rubens de hele luchtpartij en de aangrenzende delen op eenzelfde moment corrigeerde en met behulp van blauwe, witte en gele verftoetsen transformeerde in de mistige achtergrond, zoals die nu op het schilderij te zien is. Daarbij sneuvelde ook een enkele engelfiguur, waarvan de roze restanten in de wolkenzone doorschemeren. De herwerking gebeurde op sommige plaatsen erg nonchalant. Verftoetsen van de luchtpartij overlappen bijvoorbeeld de uitgestoken handen van de Heilige Benedictus, die door de kunstenaar eerder geschilderd waren (ill. 137).

De groep invalieden op het voorplan lijkt op het eerste gezicht in een verder gevorderd stadium te verkeren. De verflagen zijn vrij opaak geschilderd en er is ook sprake van een zekere mate van detaillering. Toch vinden we in deze zone ook tal van weggeschilderde partijen en vlot gepenseelde, maar onafgewerkte elementen, zoals het opkijkende gezichtje met uitgestrekte hand, links naast de in een lijkwade gehulde man in het midden (ill. 138). Een deel van deze lijkwade werd weggekwest met een transparante bruine verf die een beschaduwde oksel en een rechterzij moet suggereren. De lijkwade nam aanvankelijk meer ruimte in beslag en werd langs verschillende kanten ingekort met zwarte verf. De blonde vrouw die de aandacht van St. Benedictus vraagt, droeg in eerste instantie een karmijnrood kleed, dat eveneens met zwarte verf werd overschilderd.

De laatste personages in de stoet Ostrogothen, helemaal aan de rechterkant, op strook D, bevinden zich in een erg pril schilderstadium. Het aangezicht van de figuur met opgestoken arm, ter hoogte van de naad tussen de aangezette stroken linnen C en D (ill. 139), werd door Rubens geschilderd met vrij stroperige verf. De kunstenaar creëerde een indrukwekkend

chiaroscuro-effect door de donkergrijze *imprimatura* in schaduwpartijen uit te sparen en de lichten met een stroperige roze verf te schilderen. De vleestint nestelde zich voornamelijk op de hoogste punten van de onderliggende weefselstructuur en de met specie opgevulde naad, hetgeen deze partij een erg korrelig karakter verleent. Hetzelfde geldt voor de opgestoken arm, die nauwelijks uit meer bestaat dan enkele gele lichthoogsels en een transparante bruine lijn. De mantel van dit personage bestaat uit een bleekroze lokaaltint, die met lichtgele hoogsels werd gemodelleerd. De twee personages op strook D werden erg vlot gepenseeld in bleke tinten, die erg contrasteren met het meer gesatureerde koloriet op het kernstuk A (ill. 140). Tijdens het doodverven van deze passage vertaalde Rubens de verschillen in lichtwerking onmiddellijk in kleuren, die reeds de tonaliteit van het eindresultaat voorafspiegelen. Een onderschildering in grisaille of brunaille, zoals men die aantreft in de schilderijen van de Hendrik IV-reeks, lijkt hier te ontbreken. De grijze *imprimatura* functioneert hier weer als bindende toon en blijft op een aantal plaatsen uitgespaard (bijvoorbeeld in de muts van de man, helemaal rechts).

Het lijkt heel onwaarschijnlijk dat Rubens een dergelijk onderwerp enkel en alleen voor zijn eigen plezier zou hebben geschilderd. Gezien de thematiek stelde Vlieghe dat de enige mogelijke opdrachtgever of koper van het schilderij een Benedictijnerabdij moet zijn geweest, meest waarschijnlijk die van Affligem.⁴⁷⁴

Jaffé 1224

De Dansende Drie Gratiën

Londen, Dulwich Picture Gallery, inv. DPG264

Paneel, 39,9 x 39,9 cm.

Dit grotendeels in bruinrijze tonaliteiten geschetste werk (ill. 141) werd opgenomen in de olieverfschetsencatalogus van Held.⁴⁷⁵ Van de compositie is geen enkel schilderij bekend op groot formaat. Dat het paneeltje een ontwerp zou zijn voor een prent of voor edelsmeedwerk, lijkt onwaarschijnlijk.⁴⁷⁶ De manier van schilderen, de lichaamsvormen zijn te weinig precies om te kunnen functioneren als een werkdocument. De grauwe grijsbruine penseelstreken in de luchtpartij en op het voorplan vertonen veel overeenkomsten met de manier van schilderen op het onvoltooide *Landschap na de Storm* in het Courtauld Institute te Londen (Jaffé 1179). Daarom ben ik ook geneigd om dit paneel te beschouwen als een kabinetschilderijtje dat bleef staan in doodverfstadium.

Jaffé 1228

Hélène Fourment en haar Kinderen

Parijs, Louvre, inv. nr. 1795

Paneel, 115 x 85 cm (verkleind, vooral aan de rechterkant).

Dit schilderij bleef onafgewerkt.⁴⁷⁷ In tegenstelling met de hoofden, die in focus staan en door de kunstenaar al erg gedetailleerd werden uitgewerkt, bleven accessoires, zoals de zetel of de zuil op de achtergrond, in doodverfstadia staan. In dit portret verschijnt de doodverf als een moment waarop de schilder zijn summiere penseeltekening met een bindmiddelrijke verf insaust. Resten van deze penseelondertekening treffen we ondermeer aan tussen de poten van de stoel en tussen de twee kinderhoofdjes, als omtreklijntjes van het uitgespaarde fladderende vogeltje. Maar ook in Hélènes kleed en in de achtergrondpartij links schemeren heel wat fijne onderliggende penseellijnen door de verflagen heen. Ze zijn ononderbroken en slingeren zich een weg over het gehele oppervlak. Wellicht gaat het om planmatige lijnen die het verloop van de plooiwal in de draperingen aanduiden. Onderaan rechts op het schilderij bespeuren we de met verf getekende hand van een derde kind, dat zelf – als gevolg van het inkorten van het schilderij langs de rechterzijde – helemaal ontbreekt (mogelijk werd de gedoodverfde toestand van dit kind als storend ervaren). Smallere en bredere penseelssporen schemeren ook door in Hélènes witte kleed. Dit kleed zelf is overigens al even dun en schetsmatig geschilderd als de randzones. Het lijkt onwaarschijnlijk dat men het kledingstuk in de huidige toestand als afgewerkt dient te beschouwen. Misschien moeten we de bruinrode schaduwpartijen en de lichtgele tot witte lichten lezen als een modellerende onderschildering, met het oog op een afwerking in meer gesatureerde tinten (de mouw zou in dit schema wellicht wit blijven).

Jaffé 1231

Tenhemelopneming van Maria

Wenen, Liechtensteinmuseum, inv. nr. GE 80

Doek, 504 x 352 cm.

De rond de lege tombe geschaarde omstanders zijn vrij vlak, dun en diepteloos geschilderd. In hun gezichten en haartooi treffen we pasteuze retouches aan. Het betreft lichten in de oogholten, hoogsels op neuzen en reflecties in ogen of op lippen. Een toeschouwer op de achterste rij, juist onder Maria, verheft zijn armen (ill. 142). Die ledematen bleven in een groenroze doodverf staan en zijn veel minder uitgewerkt dan de ledematen van de figuren op de voorgrond, die veel kleurrijker zijn. Naast deze man verdwijnt een grauwgrijs gezicht in een wolkenpartij. Maria zelf werd in sterkere mate overschilderd: de verf werd in deze figuur pasteuzer aangebracht dan elders op het doek en de penseelstreken zijn virtuozer, trefzekerder.

Jaffé 1272

Ganymedes

Madrid, Prado, inv. nr. 1679

Doek, 181 x 87 cm.

De koele tussentint in Ganymedes' rechterdijbeen werd bekomen met behulp van een roze glacis, die de grijze *imprimatura* laat doorschemeren.

Jaffé 1299

Mercurius

Madrid, Prado, inv. nr. 1677

Doek, 180 x 69 cm.

De koele huidtinten in de onderbenen en het rechter dijbeen van de godheid bestaan uit vleeskleurige glacislagen, die de grijze *imprimatura* laten doorschemeren.

Jaffé 1324

Saturnus eet één van zijn zonen op

Madrid, Prado, inv. nr. 1678.

Doek, 180 x 87 cm.

De koele huidtinten in het linkerarmpje van het onfortuinlijke kind bleven uitgespaard tot op de *imprimatura*. Dit is vooral merkbaar in de huidplooien, in de elleboog, de pols en de vingers. De *imprimatura* komt ook aan de oppervlakte in en rechts van de linkerwenkbrauw van Saturnus. De verftoetsen van de incarnaten zijn weinig versmolten.

Jaffé 1339

Het Venusoffer

Stockholm, Nationalmuseum, inv. nr. NM599.

Doek, 195 x 209 cm.

De grijze *imprimatura* komt in dit schilderij op tal van plaatsen aan de oppervlakte. De manier van schilderen sluit erg nauw aan bij *De Andriërs* (Jaffé 1340).

Jaffé 1340

De Andriërs

Stockholm, Nationalmuseum, inv. nr. NM600.

Doek, 200 x 215 cm.

In deze kopie (ill. 143) naar de beroemde compositie van Titiaan in het Prado komt de grijze *imprimatura* op heel wat plaatsen aan de oppervlakte. In enkele kleine lacunes is ook de daaronder liggende oranjebruine grondlaag zichtbaar (ill. 144). Dit is het geval in de boom op het linkervoorplan die de toeschouwer van enkele vrolijke drinkers scheidt (ill. 145). De illusie van berkenschors werd slechts gecreëerd met behulp van enkele dunne bruine lijntjes en enkele gele lichthoogsels. De grijze *imprimatura* bleef eveneens onbedekt in de strook tussen het witte hemd en het rode kleed van de zittende dame op het voorplan en in de schaduwpartijen tussen het gras en het water (ill. 146). De *imprimatura* schemert ook door in de aangrenzende halspartij en in de koele halftinten van de slapende bacchante rechts. Rubens wist ook handig gebruik te maken van de grijze *imprimatura* bij het suggereren van een reflecterende waterspiegel vooraan. De grijze laag komt verder aan de oppervlakte in halo's die hoofden en ledematen scheiden van het achterplan (ill. 147). Bij het schilderen van het vijgenblad dat het geslachtsdeel van de liggende vrouw op de voorgrond bedekt, kraste Rubens met de achterkant van het penseel enkele lijntjes in de natte verf om nerven te suggereren (ill. 148).

Rubens schilderde de meeste zones op dit doek *alla prima*. Er zijn nauwelijks pentimenti te bespeuren, wat niet zo verwonderlijk is: de meester behield Titiaans *inventio* en concentreerde zich volledig op het penseelwerk en het rijke koloriet. Net als in Jaffé 1339 is de verlaagopbouw van dit werk uiterst eenvoudig. Van een doodverf is hier geen sprake.

Jaffé 1344

De Drie Gratiën

Madrid, Prado, inv. nr. 1670

Paneel, 221 x 181 cm.

Onderzoek wees uit dat de compositie tijdens het schilderproces werd uitgebreid tot het huidige formaat.⁴⁷⁸ Op de lijm-krijtgrond (300 µdik) ligt een *imprimatura*, bestaande uit loodwit en organisch zwart (10-20 µ). Op de aangezette planken is deze grijze *imprimatura* niet aanwezig. Enkel de bovenste plank werd voorzien van een rode *imprimatura*, bestaande uit vermiljoen, vermengd met loodwit en een aardpigment.

Van alle partijen vertonen de huidtinten de meest complexe samenstelling en verlaagopbouw.⁴⁷⁹ Uit de genomen verfmonsters blijkt dat de *Drie Gratiën* doorgaans werden voltooid in twee tot vijf verflagen. De huidtinten werden onderschilderd met een dunne vleeskleur (25 µ dik), die naast loodwit vaak ook ijzeroxide, azuriet en organisch zwart bevat in

wisselende hoeveelheden. De lagen erboven bestaan uit dezelfde pigmenten, maar werden opaker (dikker) of transparanter (dunner) aangebracht.

De ultramarijnblauwe luchtpartij werd op het laatste ogenblik ingeschilderd. Doordat dit niet nauwkeurig gebeurde komt een onderliggende, licht groenblauwe onderlaag langs de omtrekken van de figuren aan de oppervlakte.

De grondlaag en *imprimatura* schemeren meer door in de achtergrondpartijen dan in de huidtinten. In het laatste stadium omljnde Rubens de omtrek van de beschaduwde volumes. Op die manier werden prominente en wijkende vormen van elkaar losgemaakt.

Jaffé 1346

Diana en de Nimfen verrast door Saters

Madrid, Prado, inv. nr. 1665

Doek, 128 x 314 cm.

In de dunst geschilderde partijen komt een blauwgrijze *imprimatura* aan de oppervlakte. Dit is het geval boven het oog van het everzwijn, rechts; in het landschap tussen de knie van de linker sater en de hond, rondom de linkervoet van de omhoogkijkende, zittende nimf en in het kapsel van de slapende nimf. De *imprimatura* blijft ook meermaals zichtbaar in de contouren en de koele tussentonen van de incarnaten. De huidtinten zijn weergegeven met brutale penseelstreken en versmelten maar weinig met elkaar. Ledematen worden niet zelden geaccentueerd met felrode omtreklintjes.

Het purperen kleed van de linkernimf bestaat uit een onderschildering in grisaille, overschilderd met een glacis in rode lak. Dit kleed werd aan de linkerkant ingekort ten gunste van het landschap op de achtergrond.

Jaffé 1347

Nimfen en Saters

Madrid, Prado, inv. nr. 1666

Doek, 136 x 165 cm (de compositie werd aan weerskanten en bovenaan uitgebreid tot het huidige formaat).

De *imprimatura* schemert nergens door. De verfpâte werd vrij dik op het doek aangebracht. Oorzaak hiervan is de incorporatie van een oudere compositie in een nieuw schilderij, waarbij het oorspronkelijke werk helemaal overschilderd werd. Sommige afwijkende kleurvolumes schemeren doorheen de opperste verflaag: zo treffen we bruinrode vleestinten aan in de luchtpartij onder de sater in de boom; de rechterarm en het textiel op de rug van de ons

aankijkende nimf werden weggeschilderd. Wellicht gebeurden deze overschilderingen tijdens de vergroting van de compositie. Het herwerken veroorzaakte jeugdbarsten in de opperste verflaag. Dit is vooral merkbaar in de zone boven de drie middelste nimfen, in de aangezette strook linnen bovenaan, in de boompertij en in de gele lichthoogsels op de incarnaten.

De blauwe tussentonen in de vleestinten werden veelal bekomen door bijmenging van een blauw pigment. De roze onderlaag van de incarnaten was reeds gedroogd toen de gele lichthoogsels werden aangebracht. Roodbruine halfschaduwten werden opaak geschilderd op dofkleurige schaduwpartijen die reeds waren gedroogd.

Jaffé 1362

Hercules in de Tuin der Hesperiden

Turijn, Galleria Sabauda, inv. nr. 1059

Doek, 246 x 168,5 cm.

Het doek bestaat uit één stuk. In de voeten van Hercules en in de achtergrondpartij, tussen de benen, treffen we grote krimpscheuren aan die een zeer donkere onderlaag aan de oppervlakte doen komen (ill. 149, zie ook Jaffé 1370). Door de buitengewone dikte van de verflagen rijst het vermoeden dat de huidige compositie niet de oorspronkelijke is en dat Rubens het schilderij heeft herwerkt. De vormen werden nauwelijks met omtreklijnen geschilderd, maar vooral gesuggereerd met pasteuze ruwe verfvlekken.

Jaffé 1366

Christus aan het kruis

Toulouse, Musée des Augustins, inv. nr. MPR 3375

Paneel, 295 x 190 cm.

Onder de onvolmaakte schilderijen van Rubens moeten we ook de *Christus aan het kruis* in Toulouse rekenen (ill. 150), een schilderij waarvan de ongelijkmatige uitvoering door Renger werd opgemerkt. Eerder werd het werk al in achttiende-eeuwse bronnen als onafgewerkt bestempeld.⁴⁸⁰ Infraroodfoto's van het schilderij leveren het bewijs dat het werk oorspronkelijk slechts een afbeelding vormde van Christus aan het Kruis (zonder Maria, Johannes en de twee Moordenaars). In tegenstelling met de figuur van Christus op het kernstuk bleven de personages op de aangezette planken in het doodverfstadium staan, zo wordt zelfs op reproducties duidelijk. Als gevolg van verpoetsingen zou het stadium van de onderschildering in haar huidige toestand meer aan het licht komen, dan dit aanvankelijk het geval was. Het paneel vormt thans het onderwerp van onderzoek in Frankrijk.⁴⁸¹

Jaffé 1368

Madonna met Heiligen

Antwerpen, St.-Jacobskerk

Paneel, 21 x 195 cm.

Een aantal partijen op dit altaarstuk bleven in erg schetsmatige toestand staan. Dit geldt voor minder in het oog springende onderdelen van de compositie zoals de vliegende engelen, de vlag van de Heilige Joris en de beschaduwde linkervoet van de Heilige Magdalena. De uitwerking en de licht- en kleurcontrasten in deze zones zijn geringer dan in de centrale figuren op het schilderij. De lichte *imprimatura* speelt in deze randzones ook een grotere optische rol.

Jaffé 1369

Andromeda

Berlijn, Gemäldegalerie, Kat. nr. 776C

Paneel, 189 x 94 cm.

De strepige *imprimatura* komt aan de oppervlakte in de rotsen op de voorgrond en in de schaduwpartij van het witte doek. Zij heeft een horizontaal verloop. De huidtinten werden ingeschilderd met een vrij roze verf, die plaatselijk meer neigt naar oranje, oker of bruin. Blijkbaar was deze verflaag reeds iets te veel gepolymeriseerd om er de lichtgele hoogsels volledig mee te doen versmelten. De lichtgele hoogsels werden wel uitgedast, maar de opeenliggende verfmassa's werden niet tot een geheel versmolten. Het fenomeen is duidelijk zichtbaar in de lichten op de borsten. Enkele bruine accenten werden nadien aangebracht om de schaduwen van de knieën aan te duiden. Ook merken we een reflectie op van het rode gewaad in Andromeda's linkeronderbeen. De incarnaten vertonen weinig of geen koele tussentonen. Op de infraroodfoto van het schilderij is te zien dat op het achterplan de contouren van een stad door de verflagen heenschemerden.⁴⁸²

Jaffé 1370

Herderstafereel

München, Alte Pinakothek, inv. nr. 328

Paneel, 162 x 134 cm.

De incarnaten van de herderin worden ontsierd door brede krimpscheuren. Deze vertonen een opvallende gelijkenis met die op de *Hercules in de tuin van de Hesperiden* in Turijn (Jaffé 1362). Mogelijk is dit het resultaat van een overmatige toevoeging aan de verf van droogmiddelen. De

dikke en weinig transparante verflaag laat vermoeden dat Rubens de oorspronkelijke compositie herwerkt heeft. De ongedefinieerde achtergrondpartij en het beschaduwde rechterbeen van de herder bleven in een erg schetsmatige toestand behouden.

Jaffé 1371

Het Oordeel van Paris

Madrid, Prado, inv. nr. 1669

Doek, 199 x 379 cm.

Tot de de dunst geschilderde partijen rekenen we de achterpoot van de hond, links op het schilderij en de met bruin en zwart ingesausde boompartij.

De vrouwelijke naakten werden gedoodverfd met een dunne lichte vleeskleur. Deze vleestint is vrij dof van kleur omdat de onderliggende grijze *imprimatura* doorschemert. Deze doodverf blijft behouden in diverse schaduwpartijen in de huid. Daarbovenop komen een opakere roze verflaag en lichtgele hoogsels die een sterkere craquelévorming vertonen. De omtrekken van de godinnen werden nauwelijks afgelijnd. De scheiding tussen huidtinten en omgeving ontstaat optisch doordat het doodverfstadium van de achtergrondpartijen langsheen de contouren aan de oppervlakte komt en een neutrale 'tussenzone' veroorzaakt. Diepe huidplooiën werden met roodbruine verf geaccentueerd. De knieën van Venus werden aangeduid met roodbruine verfarceringen. De koele huidtinten ontstonden in de meeste gevallen door bijmenging van een zwart of blauw pigment.

De mannelijke incarnaten bestaan uit een roze onderlaag die reeds droog was op het ogenblik dat donkerroze en gele hoogsels werden opgeschilderd. Deze onderlaag kan worden waargenomen in het beschaduwde hoofd en de voorarm van Paris.

Jaffé 1373

De Koperen Slang

Londen, National Gallery, inv. NG 59

Doek, 186,4 x 264,5 cm.

Enkele elementen lijken erop te wijzen dat het doek grotendeels werd herwerkt nadat het reeds in een vrij uitgewerkte ontwikkelingsfase verkeerde (de drager blijkt daarbij niet vergroot, want het doek is naadloos). Zo treffen we onderliggende en afwijkende verfsporen aan in de rugpartij van de hurkende, in het zwart geklede vrouw in het midden. Links van de voet van het opgetilde kind schemert het profiel door van een oude vrouw, die later met de blauwgrijze verf van de achtergrondpartij werd weggekwaast. De donkergrijze mantel van Mozes werd tijdens het

herwerken aan de rechterzijde ingekort. De huidtinten werden geretoucheerd met behulp van stroperige verftoetsen.

Jaffé 1374

Karel V in de Slag bij Tunis

Berlijn, Gemäldegalerie, Kat. nr. 798G.

Paneel, 78 x 123,7 cm.

De vraag rijst of we dit schilderij (ill. 151) een olieverfschets op groot formaat mogen noemen, dan wel of het een klein onvoltooid schilderij betreft. Rooses en Burchard – d’Hulst opteerden voor het laatste, terwijl het werk door Held (met enige aarzeling) werd opgenomen in zijn overzicht van Rubens’ olieverfschetsen.⁴⁸³

De afmetingen en de samenstelling van het paneel pleiten eerder voor de mogelijkheid van een onvoltooid schilderij. Het kernstuk van het paneel werd bedekt met een grijze strepige *imprimatura*, waarvan het lijnpatroon grotendeels horizontaal verloopt, behalve aan de linker- en rechterrاند, waar de overtollige materie verticaal werd afgestroken. Het onderliggend patroon komt onder meer aan de oppervlakte in de luchtpartij en de ruitergroep uiterst links. De strepige *imprimatura* op de onderste plank, die vermoedelijk in een later stadium werd toegevoegd, heeft een lichtbruine kleur. Olieverfschetsen en *Anstüeckungen* hoeven niet incompatibel te zijn. Toch is het zo dat creatieve ingrepen van deze orde nagenoeg alleen in Rubens’ schilderijen voorkomen.

De schetsmatige toestand waarin dit werk verkeert en de weinig duidelijke lichaamsvormen van de mensen- en dierenmassa in de perifere zones vinden nauwelijks aansluiting bij Rubens’ olieverfstudies. *Bozzetti* en *modelli* vormen meestal het besluit van voorbereidend werk, dat op zijn beurt een vertrekpunt vormt voor het doodverven op ware grootte.⁴⁸⁴ Als werkdocument voor een groter schilderij biedt het Berlijnse paneel echter weinig precieze indicaties. De gidsfunctie van een olieverfschets wordt hier niet vervuld. Vormen en kleuren lijken pas te ontluiken en roden, blauwen en gelen staan nog in het stadium van ongenueanceerde lokaalkleuren. Het lijkt waarschijnlijk dat Rubens de compositie van het Berlijnse schilderij tot ontwikkeling heeft gebracht op het paneel zelf. Niets wijst erop dat het zichtbare spel van vormen en lijnen teruggaat op een voorbeeld.

Een aantal stadia van het ontstaansproces van de compositie zijn op het werk aan te duiden. De beginfase bestaat uit een spitse bruine penseeltekening, die reeds van pasteuze witte hoogseltjes is voorzien. De verschillende zones in de achtergrond worden koloristisch gedifferentieerd en

afgebakend: schimmen van ruiters bleven tot op de grijze *imprimatura* uitgespaard en worden ingesloten door transparante okergele en groene partijen. Het heetst van de strijd wordt afgebeeld in het midden van het schilderij. Rubens werkte deze zone verder uit dan de partijen op voor- en achterplan. Op die plaats is de verf pasteuzer en zijn de lichtcontrasten sterker.

Jaffé 1396

Heilige Cecilia

Berlijn, Gemäldegalerie, Kat. nr. 1027

Paneel, 177 x 139 cm.

Nergens in de incarnaten komt de strepige *imprimatura* aan de oppervlakte. De blauwe tussentinten in de schaduwpartijen van de handen, in de hals, op de linkerborst en rond ogen en mond werden verkregen door middel van bijmenging van een donker pigment. In herschilderde zones zoals de blauwe schootlap zijn veel jeugdbarsten te bespeuren. Het grotendeels bedekt blijven van de *imprimatura* en de aanwezigheid van jeugdbarsten wijzen op dikke verflagen. De restauratie van dit schilderij in 1961 wierp nieuw licht op de ontstaansgeschiedenis.⁴⁸⁵ Die kon in grote lijnen worden gereconstrueerd door een röntgenopname. Het oorspronkelijke paneel toonde de heilige op een vrij sobere manier. Een *Anstückung* van het kernstuk met zes planken vergrootte het formaat aan alle zijden, behalve de bovenkant en zo ontstond ruimte om de voorstelling te laten plaatsvinden in een rijkere omgeving met zuilen en gordijnen. Het schilderij vertoont een grote hoeveelheid pentimenti in de handen van de heilige, in haar kleding en in de beentjes van de putto. In de publicatie uit 1978 over de Rubenswerken in Berlijn staat een infraroodfoto van de *Heilige Cecilia* afgebeeld.⁴⁸⁶ Het infrarooddocument toont onderliggende lijnen (in penseel?) in de partij van de rode drapering die is gewikkeld rondom de zuil, rechts op het schilderij. Het infrarooddocument maakt ook duidelijk dat het gele onderkleed van de heilige was ondertekend met penseellijnen die donker registreren. Opvallend is dat de onderschilderde plooi val hoekiger oogt en enigszins anders verloopt dan in de opperste verflaag.

Jaffé 1401

Zelfportret met Hélène Fourment en de kleine Peter Paul

New York, Metropolitan Museum of Art, gift of Mr. and Ms. Wrightsman, inv. nr. 1981.238

Paneel, 204 x 185 cm.

Röntgenonderzoek bracht aan het licht dat de compositie van dit familieportret door de kunstenaar zeker tweemaal werd gewijzigd.⁴⁸⁷ In het kleed van Hélène en in het gezicht en de

hoed van Rubens is er sprake van grote jeugdbarsten. Op de eerste versie van het schilderij stonden enkel Hélène Fourment en het kind afgebeeld, bekroond door een architecturale boog in het achterplan. In een tweede fase besloot Rubens om zijn eigen beeltenis aan het schilderij toe te voegen, zonder de houding van moeder en kind te wijzigen. Daarbij keek de schilder naar de toeschouwer. Een verfmonster toont aan dat de mantel van Rubens in deze fase rood was. In een derde stadium overschilderde Rubens de achterliggende boog, maakte zijn gestalte iets groter en herschilderde zijn gezicht in de richting van dat van zijn echtgenote. De mantel van de kunstenaar heeft in de eindversie een purperen kleur.

Jaffé 1402

Perseus en Andromeda

Madrid, Prado, inv. nr. 1663

Doek, 265 x 160 cm.

De blauwe tinten in dit schilderij lijken alle te bestaan uit de grijze *imprimatura* die aan de oppervlakte komt. Dit is het geval rondom het paard Pegasus op de achtergrond, met de grijze partijen in Andromeda's lendendoek, met haar beschaduwde onderbenen en in het rechterhandje van de engel.

Held, *Oil sketches*, cat. N° 18

Hertenjacht

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 766

Paneel, 42,8 x 64,5 cm.

Held en Adler schreven dit werk (ill. 152) af als een Rubens. Deze auteurs werden in hun opinie echter niet gevolgd door Balis, die het als een eigenhandig werk van de meester beschouwt.⁴⁸⁸

Als argumenten contra werden de summiere, vlakke uitwerking van de achtergrond aangehaald, een onlogische weergave van het jachttafereel en een te grote verwantschap met een andere jachtcompositie van de meester. Deze argumenten werden mijns inziens door Balis op overtuigende wijze weerlegd. De *Hertenjacht* werd steeds gerekend tot de categorie van olieverschetsen. Adler omschreef het paneeltje evenwel als een "sketch-like picture". Gezien de relatief grote afmetingen van het paneel en het uiterst beperkte koloriet (een monochrome bruine insauzing met enkele bleekgroene en roze passages voor de kledingstukken en een gebogen rode lijn voor ogen en voorhoofd) lijkt het me best mogelijk dat we hier eerder te maken hebben met een onafgewerkt schilderij dan met een ontwerpschets. Het gebladerte van de bomen op de achtergrond ontstond door het leegkwasten van een penseel dat in een

bindmiddelrijke verf was gedoopt. Zulke zigzagbewegingen die boompertijen suggereren, treffen we zelden aan op Rubens' olieverfschetsen, maar vinden we bijvoorbeeld wel terug in de achtergrondpartij van een ander schilderij, dat ik als onafgewerkt zou willen bestempelen, namelijk *Het Slotpark* (Jaffé 1194). Op de Antwerpse *Hertenjacht* ontbreekt de informatie over modellering en kleur die de meeste Rubensschetsen kenmerkt, hoewel de belangrijkste elementen en volumes reeds in de compositie aanwezig zijn. De springende honden in het centrale gedeelte van de actie werden al van lichthoogsels voorzien. Contourlijnen werden even spaarzaam als accuraat neergezet. Verder zijn er diverse pentimenti in de vorm van lichthoogsels die in een later stadium met een bruine glacis werden oversausd. Daarom ben ik geneigd om dit werk te beschouwen als een onafgewerkt kabinetschilderij.

Zonder Jaffé-nummer

De Kroning van Diana

Potsdam, Bildergalerie Schloss Sanssouci, inv. nr. GK I 6293

Doek, 165,5 x 187 cm.

Rubensatelierwerk, geschilderd in samenwerking met Frans Sniijders. Een warme lichtgrijze *imprimatura* komt aan de oppervlakte links van de linker enkel van Diana. Een koudere grijze onderliggende grondtoon duikt op in het hertengeweï op de voorgrond. Het rode kleed van Diana lijkt nat in nat te zijn geschilderd. Het witte kleed van de gezellin die de godin kroont met een lauwerkrans bestaat uit een warme lichtgrijze lokaaltoon met lichthoogsels in een gebroken witte tint. Het stuk textiel werkt als een lichte vlek in de compositie, zonder diepte. De schaduwpartij van dit kleed (onder de rechterarm van de vrouw) toont restanten van een glacislaag in rode lak. Vermoedelijk was het hele kleed met een transparante rode verflaag bedekt en had het een lichtroze kleur. De incarnaten op het schilderij vertonen een sterker craquelé-patroon dan de overige zones op het werk. Wellicht werden de barsten veroorzaakt door een vluggere droging van de grotere hoeveelheid loodwit in de huidtinten.

Zonder Jaffé-nummer

Portret van Frans Francken de Oude

Montpellier, Musée Fabre, inv. nr. 833.1.1.

Paneel, 65 x 50 cm.

Nergens op het paneel valt een strepige *imprimatura* te bespeuren. Een dunne roze verf schemert in tal van zones door, bovenal in de baard. Een groengrijze doodverf is waarneembaar ter hoogte van het oogputje naast het linkeroog van de afgebeelde.

Zonder Jaffé-nummer

Lot en zijn dochters verlaten Sodom

Sarasota, The John and Mable Ringling Art Museum, inv. nr. SN 218

Doek, 220,4 x 246 cm.

Naar aanleiding van een tentoonstelling in Tokyo in 1994 werd het schilderij van Sarasota in een studie vergeleken met twee reproducties die zich bevinden in Miami Beach en Tokyo.⁴⁸⁹ Dit laatste werk wordt toegeschreven aan Jacob Jordaens. Het schilderij te Sarasota lijkt erg op dat van Miami Beach, wat de grondlaag (een enkele krijtlaag van 150 μ) en *imprimatura* betreft (een verflaag, bestaande uit loodwit, houtskoolzwart en een bruine oker, van 20-80 μ dik). Afwijkend is de dubbele grondlaag in rode aarde en krijt (100 μ) en de *imprimatura* (enkel bestaande uit loodwit en houtskoolzwart) van het werk te Tokyo. De penseeltoetsen in het werk te Sarasota zijn luchtig van aard en laten de grijze *imprimatura* optisch meewerken als koude toon in de vleestinten, die uit één verflaag bestaan. De verflagen op de twee reproducties bedekken de *imprimatura* nagenoeg volledig. De vleestinten en de draperingen op de kopieën vertonen een complexere verfopbouw dan het origineel. Een vergelijking tussen de blauwe mantelpartij van één van de dochters op de drie doeken leert ons dat dit op het schilderij in Sarasota werd aangebracht in natuurlijk ultramarijn en loodwit, terwijl de kopiïsten deze zone schilderden met loodwit, indigo en een bruine oker. Voor het werk in Sarasota werd een blauwpuurper smalt gebruikt van een fijnere kwaliteit en bovendien werd het gebonden in een waterachtig bindmiddel. De smalt op de reproducties werd in olie gebonden.

Zonder Jaffé-nummer

Cimon en Pero (Caritas Romana)

Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. A 345

Doek, 155 x 190 cm.

Uit de vlotte, soms brutale penseelstreken kunnen we afleiden dat Rubens aan de compositie niet al te veel tijd heeft besteed. Om detaillering lijkt hij zich evenmin te hebben bekommerd. De gezichten van de hoofdpersonages kregen meer aandacht dan de huidtinten, de kleding of de kale omgeving. De warmbruine beschaduwde incarnaten van Cimons linkerschouder vloeien haast onmerkbaar over in de karmijnrode partij van Pero's buik. De schouder wordt enkel vorm gegeven met behulp van één enkele donkere penseellijn. Van op afstand gezien tekenen vormen en kleurvlakken zich duidelijker af dan van dichtbij (daaruit mogen we wellicht afleiden dat het schilderij bestemd was om op een zekere hoogte te hangen).

De grijze *imprimatura* komt slechts op enkele plaatsen aan de oppervlakte, zoals in de schaduwpartij van Pero's linkerarm. Ze schemert lichtjes door in de donkerbruine achtergrondpartij, die met bindmiddelrijke verf en een stijfharige kwast werd aangebracht. Op de reeds droge roze incarnaatskleur van Cimon's benen werden gele hoogsels aangebracht (een kleine slordige overlapping van zulk hoogsel is te zien op de groene lendendoek van de grijsaard). Tijdens deze afwerking werd de knie van Cimon iets groter gemaakt. Door het transparanter worden van de verflagen met de tijd zorgt dit pentiment voor een *turbid medium-effect*. Die optische truc herhaalt Rubens in de koele halftonen van Cimon's benen: daar verdrijft hij een lichtere vleeskleur op de onderliggende donkerbruine schaduwpartij. Ook diens linkerhand en rechtervoet werden met roze verf hertoetst.

V. DE DOODVERF BIJ RUBENS

In Rubens' omvangrijke correspondentie blijft de hoeveelheid informatie met betrekking tot de schilderpraktijk en de organisatie van zijn atelier eerder beperkt. Het leeuwendeel van Rubens' brieven handelt over politiek, numismatiek en archeologie.

Zijdelings worden we ingelicht over de problemen die de kunstenaar ondervindt met het vervoer van kunstwerken⁴⁹⁰, storende lichtreflecties⁴⁹¹, noodzakelijke droogtijden⁴⁹² en de door zijn met jicht aangetaste rechterhand, die hem het werken verhindert.⁴⁹³ Uit de correspondentie die Rubens voerde met Sir Dudley Carleton (over het ruilen van diens verzameling antieke sculpturen tegen een aantal schilderijen) leren we dat de meester medio 1618 beschikte over een voorraad schilderijen in minder of meer afgewerkte toestand.⁴⁹⁴ De kunstenaar beweerde dat hij de werken had behouden voor zijn eigen plezier. Ook later in zijn carrière beschikte Rubens over half afgewerkte schilderijen die op zoek waren naar een koper. In een brief aan de Siciliaanse edelman Don Fabrizio Valguarnera vermeldde de schilder dat hij een *Aanbidding door de koningen* van zeven bij acht voet in voorraad had, die nog niet helemaal was voltooid.⁴⁹⁵

Vanuit schildertechnisch oogpunt wordt de aandacht ook getrokken door een passage in een brief uit 1619, waarin de kunstenaar schrijft dat schilderijen twee tot drie keer moeten drogen, alvorens ze kunnen worden afgewerkt.⁴⁹⁶ De passage bevestigt Rubens' gebruik van de gelaagde verfopbouw (dus met inbegrip van doodverf), zoals die in tal van schilderijen van zijn hand kan worden waargenomen. Een enkele keer krijgen we informatie over de huishoudelijke regels in het atelier. In een brief aan de beeldhouwer Fayd'herbe vraagt Rubens om een paneeltje met drie studiekoppen naar zijn landgoed Steen over te brengen en er over te waken dat er geen originele werken of schetsen in het atelier blijven.⁴⁹⁷

Contracten

Een aantal contracten voor opdrachten leren ons meer over de betrokkenheid van het atelier en over de mate van eigenhandigheid. Op 29 maart 1620 ontving Peter Paul Rubens de opdracht om de nieuwe Jezuietenkerk in Antwerpen van 39 plafondschilderijen te voorzien. Interessant in deze context is het tweede artikel in het contract dat de kunstenaar met de Jezuieten afsloot, waarbij de werkverdeling in detail wordt gestipuleerd. Het ontwerp van de composities moest door de meester zelf op kleine schaal worden voorbereid. Op basis van deze ontwerpschetsen zouden Van Dyck en andere ateliermedewerkers de plafondschilderijen op groot formaat realiseren. Minder goed uitgevoerde partijen zouden door de meester zelf worden hertoetst.⁴⁹⁸ De rol die Van Dyck hier toebedeeld krijgt, stemt overeen met die van de *official* in Carducho's *Dialogos de la Pintura* uit 1633 (bijlage XIX).⁴⁹⁹ In het contract dat Rubens op 22 februari 1622 afsloot met Maria de' Medici voor twee schilderijencycli (waaronder de onvoltooide Hendrik IV-reeks die verder in de tekst wordt behandeld) lezen we dat de kunstenaar beloofde eigenhandig te schilderen "*toutes et chacunes des figures des tableaux et quadres des deux galleries du pallays que sa majesté faict bastir à St. Germain des prez en paris.*"⁵⁰⁰ Tussen de regels door lezen we in deze passage echter ook dat de achtergrondpartijen en secundaire zones aan medewerkers konden worden overgelaten.

In de meeste gevallen laten de contracten in het midden of Rubens de opdracht eigenhandig uitvoert of dat hij beroep zal doen op zijn assistenten. Voor de opdrachtgever moet dit niet altijd een duidelijke situatie zijn geweest. In een overleverde anekdote zou een opdrachtgever van een *Laatste Avondmaal* in Mechelen (een werk dat zich nu in de Brera te Milaan bevindt: Jaffé 1066A) aanstoot hebben genomen aan het feit dat het schilderij niet door Rubens zelf, maar door een medewerker werd gedoodverfd. Rubens zou de man verzekerd hebben dat dit zijn normale manier van werken was en dat de *afwerking* geheel door zijn hand zou geschieden.⁵⁰¹ In een enkel document bevestigt Rubens zelf dat hij een schilderij eigenhandig heeft geschilderd. Dat is ondermeer het geval met een kwitantie voor de *Aanbidding van de Koningen* in de St.-Janskerk te Mechelen (Jaffé 482), waarin de kunstenaar heeft gekregen: "... *de somme van achtiën hondert guldens eens tot volkomen betaelingen van een autæer tafel met deuren op de voorseyde kerkenboogen autæer staende met mijn hand gemaect ende 't oirconde der waerheyd hebbe ik deze quittance met eygen hand geschreven ende onderteekent den 12 martii 1624. Tot Antwerpen, Petro Paulo Rubens.*"⁵⁰²

De plaatsing van een altaarstuk of een grote opdracht werd vermoedelijk doorgaans door Rubens zelf nauwgelet begeleid, zoals men van elke grote ondernemer zou verwachten bij oplevering. Bij sommige opdrachten was dit echter onmogelijk. Het was bijvoorbeeld niet doenbaar om eindretouches te plaatsen op de plafondstukken van Wittehall toen deze in de Banqueting Hall te Londen werden opgehangen, hoewel Rubens dit had beloofd aan Charles I. De door jichtaanvallen geplaagde kunstenaar zag het wellicht niet zitten om daarvoor speciaal naar Engeland te reizen en op een hoge steiger te klauteren. Daarom stuurde hij een medewerker.⁵⁰³

Rubens' ateliermedewerkers

Een zeldzame keer krijgen we informatie over Rubens' atelierpraktijk door notities van een tijdgenoot. Volgens de aantekeningen, die de Duitse arts Otto Sperling maakte tijdens zijn bezoek aan het Rubensatelier in 1621, werkten tal van medewerkers aan composities, die de meester op voorhand in krijt had getekend en waarop hij hier en daar een kleurvlak had aangebracht. Daarna retoucheerde Rubens de stukken van zijn medewerkers eigenhandig. Met een ondertoon van verwondering voegt Sperling er aan toe dat al dit werk als Rubens gold.⁵⁰⁴ De traditionele kleurnotities, zoals die tot en met de zestiende eeuw gangbaar waren, blijken in Rubens' atelierpraktijk te zijn vervangen door een kleurstaal zelf. Het is niet duidelijk of deze werkwijze typisch of atypisch is voor de zeventiende-eeuwse atelierpraktijk in het algemeen. Tot op heden bracht infraroodonderzoek op zeventiende-eeuwse schilderijen evenwel nauwelijks kleurnotities aan het licht.

Over de taakverdeling binnen het Rubensatelier is weinig geweten. Slechts twintig grote altaarstukken en niet meer dan tweehonderd kleinere werken zouden eigenhandig zijn. De rest van de schilderijen zouden producten van ateliermedewerkers zijn die de meester in mindere of meerdere mate retoucheerde. Zo luidt althans het verhaal dat F.-X. de Burtin optekende bij de familie Van Parys – Rubens' afstammelingen.⁵⁰⁵ In sommige oren klinkt dit verhaal wellicht als een karikatuur. Toch kan men het aandeel van het atelier (of liever: van de diverse gekende of anonieme medewerkers) in Rubens' schilderijen moeilijk onderschatten, gezien de gigantische hoeveelheid werken die het huis aan de Wapper heeft verlaten. Het artikel dat Arnout Balis wijdde aan de samenstelling, de werkzaamheden en de output van het Rubensatelier biedt in dit opzicht een soliede en overzichtelijk raamwerk voor verder onderzoek.⁵⁰⁶

Balis onderscheidt vier types schilderijen die het Rubensatelier verlieten⁵⁰⁷:

1. Compleet eigenhandige stukken
2. Schilderijen die ontstonden uit de samenwerking van Rubens en één of meerdere van zijn directe medewerkers.
3. Schilderijen die ontstonden uit de samenwerking van Rubens en een zelfstandige kunstenaar, een 'specialist' in een bepaald schildergenre (zoals Jan Brueghel I en II, Frans Snijders, Paul de Vos, Jan Wildens, Lucas van Uden, Jacques Fouquier, Cornelis Saftleven, Daniël Seghers, Frans Ykens, Cornelis van Daelem de jonge, Peter Verhulst, Osias Beert, Paul Bril en Pieter Snayers). Daarbij lag het initiatief voor de samenwerking niet altijd bij Rubens.
4. Atelierreplieken, kopieën van ateliermedewerkers zonder inbreng van de meester zelf.

Bij de studie van Rubens' werken mogen we ons niet laten verleiden tot al te vlugge conclusies.⁵⁰⁸ Men zou kunnen stellen dat de zelfportretten en portretten van Rubens' familie eigenhandig zijn, maar is dit ook waar? Men gaat er ook wat makkelijk van uit dat Rubens de olieverfschetsen zelf schilderde, terwijl de daarvan afgeleide grootschalige composities het werk zijn van medewerkers. Misschien vertrouwde Rubens voor het creatieve proces meer op zijn medewerkers dan wij vermoeden. Het is zeker dat de meester de eindverantwoordelijke was voor de ontwerpen die in zijn atelier ontstonden, maar betekent dit automatisch ook dat hij elk ontwerp voor eigen rekening nam? Delegeerde Rubens enkel werk aan zijn medewerkers indien hij kopieën van zijn inventies op groot formaat wilde? Of gebeurde het dat hij aan zijn meer getalenteerde assistenten (diegenen die konden beantwoorden aan zijn artistieke verwachtingen) de opdracht gaf om met een eigen voorstel te komen?

In het geval van de *Constantijnreeks* zou men geneigd kunnen zijn om het laatste te denken. Voor die reeks zijn dertien olieverfschetsen bekend. Op basis daarvan werden twaalf tapijten geweven in het atelier van Marc Comans en François van der Plancken (of De la Planche) in Parijs. Zeven van die Tapijten werden door Lodewijk XIII geschonken aan kardinaal Francesco Barberini in 1625. De reeks modelli kan worden verdeeld in twee groepen. De eerste bestaat uit composities die breed zijn opgevat met tal van personages die doorgaans in een woeste strijd zijn verwickeld.⁵⁰⁹ De tweede groep omvat meer simpele, statische composities met minder figuren, geschilderd op kleinere panelen met een eerder vierkant formaat.⁵¹⁰ In vergelijking met de briljant geschilderde schetsen die tot de eerste categorie behoren, oogt het penseelwerk op de schetsen van de tweede groep veel minder levendig. De verftoetsen op deze werken zijn vrij egaal aangebracht. De voor Rubens zo kenmerkende transparantie ontbreekt hier volledig.

Misschien had de opdrachtgever van de tapijntontwerpen aanvankelijk een kleinere reeks voor ogen en werd de opdracht in tweede instantie uitgebreid met een aantal extra ontwerpen. De *Constantijnreeks* kwam tot stand op een ogenblik dat Rubens' atelier volledig benomen was door de Medici-cyclus, een immense opdracht die contractueel binnen duidelijke termijnen moest worden opgeleverd. Daarom is het aannemelijk dat Rubens in die periode voor secundaire opdrachten in grotere mate beroep deed op medewerkers.

Van 'crabbeling' tot olieverfschets

In vergelijking met de scheppingen van veel andere kunstenaars is het ontstaan van Rubens' composities vrij goed gedocumenteerd. Heel wat voorbereidende studies, schetsen op papier en paneel, bozzetti en modelli bleven bewaard. Von Sonnenburg merkte op dat bij geen enkele kunstenaar voor of na Rubens de olieverfschets een even belangrijke rol speelt in het creatieve proces.⁵¹¹ Die gestructureerde manier van werken ontleende Rubens wellicht aan zijn leermeester Otto van Veen, die zijn inventies voorbereidde in grisailles op klein formaat en aan Federico Barocci, die gebruik maakte van schetsen waarin de lichtwerking (*bozzetti per i lumi*) en de kleurstelling (*bozzetti per i colori*) werd geformuleerd. Van Barocci en van Frans Floris nam Rubens overigens ook het gebruik over van karakterkoppen (*tronies*) naar levend model, passe-partout personages die op heel wat plaatsen in het oeuvre van Rubens opduiken. Olieverfschetsen waren noodzakelijk om de complexe en grootschalige historiestukken op bevattelijke manier voor te stellen, vooraleer men met schilderen begon.⁵¹² Een degelijke voorbereiding was immers nodig, wilde men de omtrek van de figuren zo juist mogelijk op het grote paneel of doek overbrengen (het *stelse*), zonder dat men daar nadien iets aan moest veranderen, aldus Antoon Van Dyck (zie Bijlage XXIII).

Bij het consulteren van overzichtswerken van Rubens' oeuvre staat men er telkens weer van versteld hoe verschillend deze tekeningen en olieverfschetsen ogen. Die verscheidenheid toont zich niet alleen op inhoudelijk, maar ook op vormelijk vlak. Onder de getekende voorstudies bevinden zich zowel vlugge, kleine schetsjes als flink doorwrochte krijttekeningen op groot formaat. Eenzelfde variatie treffen we aan in Rubens' olieverfschetsen: in sommige gevallen bestaan die slechts uit enkele suggestieve hoogsels en diepsels op een strepige *imprimatura*, terwijl andere olieverfstudies zo ver zijn uitgewerkt dat ze voor kleine schilderijen zouden kunnen doorgaan. Een wetenschappelijke verklaring voor het heterocliete karakter van dit materiaal drong zich op. Vooral J.S. Held heeft zich met deze vraag beziggehouden. Held onderzocht

geval per geval hoe het voorbereidende materiaal zich verhoudt tot het eindresultaat, het voltooide schilderij. Tot een strakke indeling in categorieën is de auteur niet gekomen: Rubens valt immers bezwaarlijk te herleiden tot een formule of een reeks procedures. Soms bedacht de kunstenaar tijdens het werk ad hoc oplossingen of kwam hij tot een werkvereenvoudiging waarbij enkele ontwikkelingsstadia werden overgeslagen. Daartegenover staat het feit dat het voorbereidend materiaal van Rubens aan eenzelfde dwingende logica beantwoordt als alle andere processen die naar een eindresultaat leiden.

De kunstenaar moet over een uiterst ontwikkeld visueel geheugen hebben beschikt. Tijdens zijn leven stockeerde Rubens in zijn geheugen een vormenvocabularium op basis van indrukken en observaties. Tot de belangrijkste inspiratiebronnen behoorden antieke sculpturen en composities van de grote meesters uit de Italiaanse renaissance. Rubens legde ook een tastbare documentatie aan van tekeningen die deze voorbeelden kopieerden. Die gekochte tekeningen van andere hand werden door hemzelf vaak geretoucheerd, gecorrigeerd.⁵¹³ Het aldus bekomen vormenvocabularium was een vruchtbare voedingsbodem waaruit hersenspinsels groeiden. Die prille gedachten zouden zich verder ontwikkelen tot concrete ideeën en vormen die zijn onderwerpen gestalte zouden geven.

Die eerste *pensieri* vertrouwde hij toe aan het papier. Net zoals andere meesters heeft Rubens vast gebruik gemaakt van schetsboeken, maar volgens Held zou Rubens zijn eerste ideeën voor composities toch vooral op losse bladen hebben geformuleerd.⁵¹⁴ Wellicht heeft een groot aantal van die schetsjes de tand des tijds niet doorstaan. Gezien het grote aantal ingewikkelde composities dat Rubens tijdens zijn leven heeft bedacht, moet hun aantal echter zeer aanzienlijk zijn geweest. Daarop begon hij *grosso modo* de omtrekken van de figuren te krabbelen met pen of krijt en soms met potlood. Goede voorbeelden zijn de *Bewening van Adonis* (Washington, National Gallery of Art), *David en Goliath* (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen en Montpellier, Musée Atger), *Studies voor de Visitatie* (Bayonne, Musée Bonnat), *Studies voor een Leenwenjacht* (Londen, British Museum), het *Martelaarschap van Heilige Stefanus* (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen), de *Apostelen rond het graf van Maria* (Oslo, Nasjonalgalleriet), de *Laatste Communie van Heilige Franciscus* (Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet; ill. 146) en de *Studies van omhelzende Centauren* (Londen, Courtauld Institute Galleries).⁵¹⁵ Die summiere eerste omtreklijnen werden door Rubens bijna altijd snel na hun ontstaan gewijzigd. Hij tekende bovenop de bestaande schets, werkte sommige figuren of groepen verder uit, herhaalde bepaalde elementen van zijn compositie of bedacht alternatieve houdingen voor de ledematen

van zijn figuren. Om in de veroorzaakte chaos orde te scheppen en om de leesbaarheid te vergroten, waste hij de beoogde houdingen in met penseel en verdunde inkt. Wellicht stimuleerden de vrije vormen van deze eerste ‘zoekende’ *crabbellinge* (of in het Italiaans *sciocchezze*) de creatieve geest van de kunstenaar om te komen tot een scherpere, juistere vorm. De *trial and error* fase van het ontstaansproces lijkt zich in een aantal gevallen te hebben voortgezet in olieverfschetsen op paneel, die we kennen onder de term *bozzetti*. Dan krabbelde de kunstenaar verder met krijt op een los paneel.⁵¹⁶ Uit het ragfijne web van krijtlijnen ontspon zich dan de uiteindelijke compositie. De embryonale lijnen werden al spoedig nagetrokken en verbeterd met verf en penseel, de vormen gecorrigeerd. Dit is het geval met de olieverfschetsen voor de tapijtcycli over de *Triomf van de Eucharistie* (1625-1626) en *Het leven van Achilles* (1630-1632, Jaffé 1028, 1030, 1034, 1040 en 1042) en deze voor de grootschalige triomfpoorten en constructies voor de *Blijde Intrede van Kardinaal Infant Ferdinand* (1634-1635, Jaffé 1160, 1161). Net als bij andere olieverfschetsen begon Rubens de ontwerpen voor deze laatste opdracht met het aanduiden van een middenlijn in zwart krijt, wellicht om meer vat te krijgen op de symmetrie van zijn architecturaal ontwerp.⁵¹⁷ Ondermeer op de *Voorzijde* en *Achterzijde van de Muntboog* (Jaffé 1160, 1161) is een flink deel van deze eerste zoekende krabbels met het blote oog onder de verflagen waarneembaar. Dit geldt ook voor de andere olieverfschetsen die Rubens voor het project maakte en die zich nu in de Hermitage bevinden. Een vollediger beeld van de ondertekening op beide olieverfschetsen – misschien is ‘onderkrabbeling’ een juistere omschrijving – werd verkregen met behulp van infraroodreflectografie (ill. 125-127). Uit die beelddocumenten blijkt dat de ondertekeningen op de olieverfschetsen dezelfde karakteristieken vertonen als de krabbels op papier: ze zijn met een vlugge polsbeweging neergezet. De betreffende lijnen lijken voor de kunstenaar eerder te functioneren als stenografische notities, als geheugensteuntjes. Ze omschrijven geen exacte vormen, maar refereren aan de plaats die een personage, een nis of een wapenschild *grosso modo* in het geheel moet innemen. Bij het bestuderen van de ondertekening op de schetsen voor de *Achillesreeks* en de *Voorzijde* en *Achterzijde van de Muntboog* onder de stereomicroscopie blijkt dat de ondertekening werd aangebracht bovenop de strepige *imprimatura*.⁵¹⁸ Rubens ‘onderkrabbelde’ blijkbaar vooral, maar niet uitsluitend schetsen die grote projecten of cycli voorafgaan. Misschien deed hij dat om al van in het begin een overzicht te behouden over de diverse delen van de reeks. Ook op olieverfstudies voor individuele composities treffen we vlugge krijtschetsen aan. Dit is onder meer het geval in de *Vijf Wijze Maagden* (Jaffé 1064), de *Hemelvaart van Maria* in de Yale University Art Gallery te New Haven (Jaffé 1230) en de *Ontthoofding van Heilige Paulus* in de

verzameling Evans te Greenwich, Connecticut (Jaffé 1350). In heel wat gevallen is het onmogelijk om dit kluwen te ontwarren en het prille ontwerpstadium te interpreteren.

Behalve met krijt kon Rubens zijn ideeën ook formuleren met het penseel op een afzonderlijk paneeltje. Op de *Leeuwenjachten* te Londen (Jaffé 332) en te München (Jaffé 693) zien we hoe Rubens het centrale motief van het steigerend paard en de vallende ruiter verder uitwerkt dan de overige – secundaire – figuranten in de compositie, die in een penseeltekening bleven staan.

Ook olieverfschetsen die deel uitmaken van een hele reeks kunnen onderling qua afwerkingsgraad verschillen. Dat is ondermeer het geval bij *Achilles doodt Hector* (Jaffé 1040, **ill. 122**). In tegenstelling met de andere schetsen uit de *Achillesreeks*, die steviger in de verf zitten, verkeert dit paneeltje in een vroege ontstaansfase, waarin de schilder het verloop van zijn krijtschetsen door middel van fijne transparantbruine penseellijntjes heeft bevestigd of gewijzigd en deze verder heeft gedetailleerd met donkergrijze, bruine en zwarte penseelstreken. Enkele zuinige hoogsels duiden de lichtweerkaatsingen van de wapenrustingen aan. Daarbij primeert de tekening op de kleur. De rode mantel van Achilles en de gele mantel van Hector werden slechts met een lichte insauzing gesuggereerd. De vormen van de versiering op de onderste boord van de compositie bleven vaag. Men kan stellen dat een dergelijke olieverfschets in het doodverfstadium is blijven staan.

Ook in meer voltooide schetsen duikt het doodverfstadium op en wel in minder uitgewerkte partijen. Het concept dat in de ontwerpschets voor de *Kruisoprichting* (Parijs, Louvre, Jaffé 131) werd vastgelegd, stemt nog niet helemaal overeen met het beroemde drieluik en vormt slechts een etappe in de complexe ontstaansgeschiedenis van het schilderij. Op het achterplan van het middenluikje van de schets en op het rechterluikje zien we hoe Christus en andere veroordeelden door Romeinse soldaten hardhandig naar hun plaats van terechtstelling worden gevoerd. Dit tafereel bleef staan in het summier geschetste beginstadium, waarin aanvankelijk het hele ontwerp verkeerde. Slechts in de belangrijke voorgrondpartijen met de kruisigingsscène heeft de kunstenaar de okerbruine en -gele tinten van de doodverf coloristisch en vormelijk verder opgeschilderd en gedetailleerd.

Ongeveer een tiende (43 werken) van de schetsen die Held repertorieerde, vertonen in mindere of meerdere mate pentimenti. Dat betekent vooreerst dat deze schetsen niet in één, maar in meerdere arbeidsfasen tot stand kwamen, zeker wanneer het moeilijker composities betrof.

Voor een drietal schetsen recycleerde Rubens een oudere olieverfschets die hij 90° of 180° draaide, vooraleer met een nieuwe *inventie* te beginnen.⁵¹⁹ De wijzigingen die Rubens tijdens het schilderen van zijn olieverfschetsen doorvoerde, weerspiegelen altijd de wil van de kunstenaar om te komen tot een getrouwere of een meer overtuigende weergave van een thema, dit met de grootst mogelijke visuele impact.

De *modelli*, een tweede categorie olieverfschetsen, geven al een volledig beeld van de compositie en laten niets aan de verbeelding over. Vaak zijn het *bozzetti* die door de kunstenaar verder werden uitgewerkt met aandacht voor detail en kleur. De creatieve fase is hier uitgekristalliseerd tot een synthese, een blauwdruk voor een volwaardige compositie die enkel nog op grote schaal dient te worden gekopieerd. Niet zelden zijn de meest gedetailleerde schetsen bestemd voor tapijtwevers, beeldhouwers of edelsmeden, die niet in Rubens' atelier werkten. De *modelli* bevatten ook voldoende informatie om ateliermedewerkers aan het werk te kunnen zetten. Misschien liet Rubens de graad van afwerking van zijn olieverfschetsen ondermeer afhangen van de persoon of de equipe die het werkdocument ging gebruiken. Het is aannemelijk dat hooggeschoolde en talentrijke medewerkers als Van Dyck minder aanwijzingen nodig hadden (niet meer dan een getekende schets of een *bozzetto*) om een compositie te doodverven en op te schilderen dan krachten die minder zelfstandig konden werken.

Held observeerde dat op een aantal olieverfschetsen van Rubens kleine onregelmatige markeringen voorkomen, die met een penseeleinde in de natte verf werden gekrast, een fenomeen dat men eerder aantreft in schilderijen van Aert de Gelder, Jan Lievens, Govert Flinck, Jan de Herdt en vooral in het werk van de jonge Rembrandt (denken we maar aan de ingekraste lijntjes in de donkere haardos op diens kleine *zelfportret* in het Rijksmuseum en op de voorgrond van het *Doopsel van de Eunuch* in het Catherijneconvent te Utrecht).⁵²⁰ Heel uitzonderlijk experimenteerde Rubens ook al met dergelijke inkrassingen. In de *Heilige Joris en de Draak* in het Prado (Jaffé 69) bijvoorbeeld trok hij met de achterkant van het penseel lijntjes in de natte verf om de witte haren van een paardenstaart te suggereren en in de *Andriërs* te Stockholm (Jaffé 1340) deed hij net hetzelfde om het vijgenblad van het naakt op de voorgrond te verlevendigen. Maar het zijn Rubens noch Rembrandt die deze techniek voor het eerst toepasten. Ook eerder al experimenteerden bijvoorbeeld de Meester van Flémalle, Quinten Metsijs en Pieter Brueghel de Oude met het inkrassen van verf, voornamelijk om de textuur van materialen en stoffen te simuleren.⁵²¹ De sporen op de olieverfschetsen van Rubens lijken echter betekenisloos en onopzettelijk aangebracht; het zijn eerder werktuiglijke ongelukjes –

gevolgen van nonchalance – dan schilderkunstige trucs om ruimtelijkheid te creëren. Enigszins onopgemerkt bleef tot dusver het feit dat de mysterieuze lijntjes zich meestal op de rechterboorden van de schetsen bevinden, meestal bovenaan, soms in het midden en uitzonderlijk onderaan. Men vindt ze terug op een aantal grotere panelen met een standaardmaat van ongeveer 65 x 50 cm en op enkele kleinere panelen of panelen die later tot kleinere formaten werden verzaagd.⁵²² Op de schets van de *Zegewagen van Kalloo* (Jaffé 1363) in Antwerpen merkt de toeschouwer dezelfde inkrassingen ook in het midden van het oppervlak, meestal rechts van of rechtsboven een uitvoerig geschilderde zone (ill. 154). Opvallend is dat soortgelijke inkrassingen tot dusver niet op schilderijen van Rubens werden teruggevonden.

Mogelijk zijn de inkrassingen ontstaan doordat Rubens tijdens het schilderen van zijn schetsen gebruik maakte van een schilderstok (of een lange penseelstok) die hij met zijn linkerhand vasthield, en waarop hij zijn rechterhand liet rusten tijdens het schilderen. Fijnschilders gebruikten stokken die bovenaan waren voorzien van een zacht kussentje om beschadiging van hun schilderijtjes te voorkomen. Omdat het per slot van rekening slechts om voorbereidend materiaal ging, nam Rubens misschien genoegen met een stok die stomp eindigde. De inkrassingen zouden dan veroorzaakt zijn door de aanrakingen en verschuivingen van het schildersgerei op de drager: het zouden dan slechts *accidents de parcours* zijn. Gewoonlijk wordt het gebruik van een schilderstok nauwelijks geassocieerd met de brede en vrije penseelslag van Rubens, toch bij uitstek dé schepper van monumentale werken. Maar voor een hand, die deze ingewikkelde composities op vrij kleine formaten moest voorbereiden, was een schilderstok zeker geen overbodige luxe.

In het hoofdstuk over de organisatie van de doodverf stelde ik dat dit stadium enerzijds een samenvatting kon zijn van voorafgaandelijke, wel gedefinieerde ideeën (in dat geval is de doodverf nauwelijks meer dan een vergrote, maar kleurarme kopie van het *modello*). Anderzijds kon deze ontstaansfase de kunstenaar ook ruimte bieden om verder aan de compositie te sleutelen, om te herdoodverven. Soms liet Rubens het *bozzetto* voor wat het was (een ontwerpschets in doodverfstadium) en werkte hij zijn ontwerp verder uit op het grote doek of paneel. Het is dus onjuist om te stellen dat Rubens het doodverven altijd aan ateliermedewerkers overliet. Een mooi voorbeeld van een dergelijk creatief doodverfproces op de uiteindelijke drager kan men bestuderen in de onvoltooide *Hendrik IV in de Slag bij Ivry* in het Rubenshuis te Antwerpen (Jaffé 965) en in de *Karel V in de Slag bij Tunis* te Berlijn (Jaffé 1374).

Imprimatura

Het doodverven van het uiteindelijke schilderij gebeurde op een gekleurde isolatielaag, die men *imprimatura* noemt. Over de rol van de *imprimatura* in Rubens' schilderijen vloeide reeds heel wat inkt.⁵²³ We maken een onderscheid tussen de *imprimatura* van schilderijen op doek en op paneel. Doorgaans werd het ingelijmde linnen met een oker- tot roodbruine aardkleur bestreken. In deze eerste laag vindt men ook sporen terug van menie, loodwit en plantenzwart. Volgens Von Sonnenburg is die laag doorgaans tussen 100 en 250 μ dik. Daarop werd vervolgens een koele opake grijze *imprimatura* aangebracht met behulp van een plamuurmes. Deze laag bestaat uit een specie van loodwit, gemengd met een zwart pigment en aardkleuren. Ze heeft een dikte van 15-50 μ . Het plamuurmes was op sommige plaatsen gekarteld en dit liet in de verf markeringen na. Sporen van dit instrijken kunnen we in raaklicht bespeuren op tal van schilderijen (ondermeer op Jaffé 902 en op de werken van de Hendrik IV-reeks (ill. 49). De twee lagen treffen we haast op alle werken van Rubens en diens atelier aan die op doek werden geschilderd en die dateren van na zijn terugkeer uit Italië. In zijn Italiaanse periode lijkt hij vooral op enkelvoudige aardkleurige grondlagen te hebben gewerkt (Jaffé 41, 62, 70). Een uitzondering vormt de grijze *imprimatura* op de *Transfiguratie* te Nancy (Jaffé 43), die het doek nagenoeg overal bedekt, maar die vreemd genoeg in de figuur van Elias bleef uitgespaard tot op de onderliggende bruine grondlaag. Dit vooronderstelt dat de compositie reeds vaststond in grote lijnen vooraleer de grijze *imprimatura* werd aangebracht.

Net zoals de schetsen werden Rubens' schilderijen op paneel aangevat met enkele krijt-lijmlagen (volgens Von Sonnenburg tussen 200 en 300 μ dik), die werden gladgeschuurd en ingekwast met een bruine, bruingrijze of grijze *imprimatura* (10-40 μ). In tegenstelling met de *imprimatura* op doek is deze op paneel niet opaak. De strepige *imprimatura* op paneelschilderijen tempert de reflectie van de witte krijtgrond, die evenwel voor een groot deel zichtbaar blijft. Uit de aard van de kwastsporen blijkt dat de handeling vlug werd uitgevoerd. Het is mogelijk, maar niet waarschijnlijk dat Rubens zelf de *imprimatura* aanbracht. Ateliermedewerkers konden deze simpele handeling even makkelijk uitvoeren. De kwastsporen verlopen horizontaal, verticaal, schuin of in een zigzagpatroon. Soms komen alle borstelrichtingen op één paneel voor. De overtollige verf die zich op de boorden van de panelen ophoopte, werd vaak weggekwest in een enkele beweging. Dit nemen we het duidelijkst waar op olieverschetsen, omdat de *imprimatura* in voorstudies minder door andere lagen wordt bedekt. Karakteristieke voorbeelden zijn ondermeer de bozzetti voor de plafondschilderingen voor de Antwerpse Jezuïetenkerk, nu in Dijon,

Rotterdam en Oxford.⁵²⁴ Otto van Veen, Rubens' leermeester, maakte olieverfschetsen op papier dat werd bestreken met een gelijkaardige strepige grijze grondlaag. Een dergelijke *imprimatura* komt ook voor in het werk van Maerten de Vos⁵²⁵ en gaat verder terug op de schildertechniek van de Vroegnederlandse meesters.⁵²⁶ Het is dus onjuist dat Rubens de eerste Vlaamse schilder zou zijn die op een strepige *imprimatura* werkte. Het is wél zo dat Rubens de eerste schilder was die de strepige *imprimatura* in zijn verfopbouw bewust aan de oppervlakte liet komen en gebruikte om diepte te suggereren.

Over het bindmiddel van deze isolatielaag bestaat vooralsnog onduidelijkheid. Het verslag van de restauratie van de *Kruisoprichting* in de Kathedraal te Antwerpen (Jaffé 135) vermeldt een grijze *imprimatura*, waarvan het bindmiddel een mengeling zou zijn van een drogende olie en van proteïne. Verfmonsters uit de *Samson en Dalila* (Jaffé 90), daarentegen, lijken eerder te wijzen in de richting van een olie-achtig bindmiddel, zonder proteïne.⁵²⁷

Ondertekening in krijt en penseel op het schilderij

Meer dan ooit groeit het besef dat onder heel wat schilderijen van Rubens vrije ondertekeningen, 'onderkrabbelingen' schuilgaan die over het ontstaansproces bijkomende informatie verschaffen. Een aantal van deze ondertekeningen schemeren door de verflagen heen en zijn hier en daar waarneembaar met het blote oog (Jaffé 142, 345, 965). Infraroodonderzoek op Rubens' werken bracht meer ondertekeningen aan het licht (Jaffé 7, 135, 1077, 1191, 1213). Vele ondertekeningen op schilderijen uit de vijftiende en vroege zestiende eeuw zijn het resultaat van het overbrengen van het ontwerp op de uiteindelijke drager met behulp van doorgedrukte ('calques', 'tracings') of doorgepriekte omtreklijnen ('ponskens').⁵²⁸ Daarbij is de verhouding tussen het ontwerp en de overgebrachte contourtekening 1:1. Het concept staat op dat ogenblik vast en grote wijzigingen worden in de compositie doorgaans niet meer verwacht. Van Rubens' composities zijn geen kartons bekend (gezien het uitgebreide oeuvre van de kunstenaar zouden in dat geval toch enkele kartons moeten bewaard zijn gebleven). Men mag evenwel niet volledig uitsluiten dat Rubens ooit van kartons gebruik heeft gemaakt. Het dichtst in de buurt van een doorgegriffeld karton komt de stroeve ondertekening op de vroege *Amazonenslag* in Potsdam (Jaffé 7, ill. 88). De lijnen geven contouren weer en welvingen en gewrichten van de vele menselijke gestalten die deze compositie op klein formaat bevolken. Het zijn alleszins richtlijnen waarvan Rubens tijdens het schilderen nauwelijks afweek.

De overige, tot op heden gevonden ondertekeningen op schilderijen van Rubens maken echter een vrije, spontane indruk. Ze zijn niet het gevolg van een werktuiglijke handeling zoals het doorgriffelen of het ponsen van een karton (dit beantwoordt overigens aan de verwachting dat een inventor als Rubens zich niet zomaar onderwerpt aan het keurslijf van een procedure). Net als de ondertekeningen op de olieverfschetsen maken Rubens' ondertekeningen op schilderijen volwaardig deel uit van het creatieve proces. Een vrije ondertekening is echter niet per definitie een uiting van creativiteit: de losse onderkrabbeling op het *Schoreersel* in het KMSKA (ill. 155) is wel een getuige van het maakproces, maar heeft niets te maken met *inventio*. Het ontwerp van de in een houten paneel uitgezaagde voorstelling van Jupiter en Juno was door Rubens al in een schets vastgelegd, alvorens de uitvoerende schilders de vormen van het goddelijke echtpaar *grosso modo* uittekenden. Het *Schoreersel* bekroonde de Filipsboog, één van de tijdelijke feestversieringen die in de straten van Antwerpen werden opgetrokken naar aanleiding van de Blijde Intrede van kardinaal-infant Ferdinand in 1635. Zoals men bij een dergelijk grootschalig en hoog geplaatst decoratiestuk kan verwachten, werden de ondertekende vormen tijdens het schilderen slechts bij benadering gevolgd: zo staat in de ondertekening onder meer het oog van Juno lager ingeplant dan op de geschilderde versie (ill. 156).

Aan een belangrijke opdracht gingen meerdere krabbels en tekeningen op papier of paneel, olieverfschetsen en studies naar levend model vooraf.⁵²⁹ Het is echter ook denkbaar dat Rubens zijn concept in bepaalde gevallen ontwikkelde op het nog lege doek of paneel aan de hand van enkele summiere *krabbelingen*, zonder dat hij voorafgaandelijk een geschilderd *bozzetto* of *modello* maakte. Onder de figuren van *Juno en Argus* (Jaffé 142) in het Wallraf-Richartz Museum in Keulen schuilen heel wat lijnen die met de losse hand werden getrokken en die aan de hand van een infraroodopname kunnen worden bestudeerd (ill. 92). In de anatomie van Argus treffen we tal van lijnen aan in een droog medium (krijt?) Hetzelfde geldt voor het kleed van Juno dat uitvoerig werd ondertekend met verticale strepen die de plooiën suggereren en een enkele zigzagvormige lijn die in één snelle beweging werd aangebracht. Buiten deze twee hoofdfiguren kan slechts weinig ondertekening worden gedetecteerd. De ondertekening op *Juno en Argus* maakt een onbesliste en zoekende indruk. Ze is geen strakke leidraad voor het creatieve proces. Het zijn lijnen die het oppervlak aftasten: ze zijn bedoeld om de diverse volumes op de best mogelijke manier in het beeldoppervlak te positioneren. Tussen de ondertekening en de uiteindelijke geschilderde volumes treden een aantal verschuivingen op. Zo stonden de pauw en de wagen van Juno aanvankelijk dicht bij elkaar en bevond het profiel van Juno's gezicht zich

meer naar rechts. Geen enkele van de ondertekende plooien van Juno's kleed werd tijdens het schilderen overgenomen.

Een gelijkaardige, vrije ondertekening in droog medium is reeds met het blote oog waar te nemen in een ander groot schilderij op doek, namelijk de *Wolvenjacht* in New York (Jaffé 345). Ook hier lijkt het erop dat Rubens het concept heeft uitgewerkt op het linnen. Noch van *Juno en Argus*, noch van de *Wolvenjacht* zijn olieverfschetsen bekend (op zich betekent dit niets: mogelijk heeft het studiemateriaal voor beide werken de tand des tijds niet overleefd). De zoekende ondertekeningen op de twee schilderijen wekken echter de indruk dat Rubens niet beschikte over een uitgewerkt concept (een geschilderd *bozzetto* of *modello*) toen hij stond voor de lege, grijs geplamuurde doeken. In een uitzonderlijk geval recycleerde Rubens een paneel, waarop hij ooit eerder een andere compositie was beginnen tekenen (Jaffé 1058).

Met behulp van infraroodreflectografie kon een erg vrij uitgevoerde ondertekening worden waargenomen op het paneel met de *Boerendans* in het Louvre (Jaffé 1213, ill. 130). De schetsmatig ondertekende figuren zijn afgeleid van de dansende, liggende en zittende boeren die Rubens voorafgaandelijk schetste op de voor- en achterkant van een blad dat zich nu in het British museum bevindt (ill. 157).⁵³⁰ Mogelijk heeft Rubens de druk bevolkte compositie onmiddellijk uitgewerkt op het grote paneel, zonder zijn ideeën te hebben vastgelegd in een olieverfschets (een dergelijke schets is alleszins niet bekend). Maar ook bij meer eenvoudige werken begon Rubens de compositie met behulp van enkele krijtlijnen. Zo werden in het *Avondlandschap met boerenkar* te Rotterdam (Jaffé 1191) met behulp van infraroodreflectografie enkele losjes getekende lijnen ontdekt die de boorden van het riviertje aangeven en de middelste boompartij.

Behalve in een droog medium ondertekende Rubens zijn composities ook met het penseel. Een goed voorbeeld daarvan is de penseelondertekening die we aantreffen op een infraroodfoto van de *Kruisoprichting* in Antwerpen (Jaffé 135, ill. 158). In de publicatie over de restauratie van de beroemde triptiek wordt gewag gemaakt over "*the scarcity of detectable underdrawing* " die slechts in een beperkte zone werd teruggevonden, namelijk de man in rugaanzicht met de blauwe lendendoek onderaan.⁵³¹ Deze conclusie is misschien wat overhaast getrokken, want ze is gebaseerd op onderzoek met behulp van infraroodfotografie, een techniek die de verflagen niet sterk penetreert. Bovendien is de beschaduwde rug van de betreffende figuur transparanter geschilderd dan veel andere zones van de *Kruisoprichting*, die met meer opake verflagen zijn

geschilderd en dus minder doordringbaar zijn. Op het infraroodbeeld is te zien hoe de lendendoek en de rug van de hurkende man werden ondertekend met penseellijnen die een ander verloop kennen dan de geschilderde lichaamsvormen erboven (de rechterarm van de figuur was aanvankelijk wat hoger gepland; rug en lendendoek waren iets minder omvangrijk). De ondertekende penseellijnen stemmen ook niet helemaal overeen met de vormen op de uitgewerkte krijttekening naar levend model die Rubens maakte voor deze figuur.⁵³² Het is aannemelijk dat Rubens van deze gedetailleerde studie gebruik maakte om de ondertekende figuur te corrigeren, want de tekening sluit erg nauw aan bij het geschilderde eindresultaat.⁵³³

Vlugge penseelondertekeningen treffen we ook aan op andere infrarooddocumenten van schilderijen van Rubens, zoals de *Heilige Cecilia* in Berlijn (Jaffé 1396)⁵³⁴ en de fragmentair bewaarde *Ontdekking van Erichtonius* in Oberlin, Ohio (Jaffé 1077). De enige aanduiding van een ondertekening in dit laatste schilderij zijn enkele gebogen lijnen onder de gele drapering en rond de linkerarm van Aglauros. Deze penseelondertekening lijkt op sommige plaatsen zwart en op andere roodachtig en doet denken aan de onderliggende rode penseellijnen in de Hendrik IV-schilderijen in Göteborg en München (ill. 61-65).

Uitzonderlijk, zoals in een verpoetste passage op *De devotie van Rudolf van Habsburg* in Madrid (Jaffé 403; ill. 105), kunnen we Rubens' penseelondertekening met het blote oog bestuderen. In deze partij bemerken we uitgewiste sporen van een zwarte ondertekening en dunne bruinrode lijnen, die het verloop van de plooien aanduiden. Enkele donkerbruine lijnen in de onafgewerkte achtergrondpartij van het *Portret van Maria de' Medici* in het Prado (Jaffé 697) suggereren een gordijn. De omtrek van de grote kraag die Maria's hoofd omkranst, werd met twee zwarte haalvormige penseellijnen neergezet. Fijne penseelondertekeningen zijn ook zichtbaar gebleven in diverse randzones van *Hélène Fourment en haar Kinderen* (Jaffé 1228) in het Louvre .

Het lijkt geen twijfel dat de ontdekking van deze ondertekeningen in droog of vloeibaar medium op schilderijen van Rubens slechts het topje van de ijsberg laat zien en dat meer los geschetste vormen schuilgaan onder de talrijke grote werken van de meester. Het lijkt er alleszins op dat de zoekende en creërende lijnen aan Rubens zelf kunnen worden toegeschreven en dat ze ten opzichte van het voltooide schilderij eenzelfde rol vervullen als de *crabbelingen* die men onder sommige olieverfschetsen aantreft, namelijk die van een aanduiding voor vlakverdeling.

Doodverf

Uit archiefbronnen blijkt dat heel wat schilderijen van Rubens bij de dood van de kunstenaar in onvoltooide, gedoodverfde staat verkeerden. Een aantal werken, die in de *Specificatie* van 1640 worden vermeld, krijgen het predikaat ‘imparfait’. Tot die werken behoren de Hendrik IV-schilderijen, die verder in de tekst aan bod komen en *Vn suisse avec sa maistresse, accompagnée d’un Satyre, œuvre imparfait. Sur fonds de bois*. Muller identificeerde dit nummer van de catalogus met een schilderij in het Palazzo Bianco te Genua: *Mars en Venus*.⁵³⁵ Die identificatie is echter geenszins zeker. Het schilderij in Genua ziet er op het eerste gezicht niet onafgewerkt uit. De hoofdpersonages zijn vet in de verf geschilderd en met gesatureerde kleuren weergegeven. Indien de identificatie juist zou zijn, komt enkel de rechterzone van dit schilderij in aanmerking om als onafgewerkt te worden beoordeeld. In dat deel treffen we het hoofd aan van een fakkeldragende furie in de schemering, dunnetjes ingesausd met donkerbruine tinten.⁵³⁶

Daarnaast treffen we ook onvoltooide schilderijen aan in de boekhouding die tot stand kwam naar aanleiding van de verkoop van Rubens’ bezittingen. Zo worden naast een gedoodverfde *Onze-Lieve-Vrouw* op doek ook een *Vrede tussen Romeinen en Sabijnen*, een *Andromeda*, een *Hercules* en een niet nader geïdentificeerde compositie vermeld. Deze laatste werken, eveneens slechts in doodverfstadium, waren bestemd voor Filips IV.⁵³⁷ Drie jachttafereelen met *Adonis*, met *Atalanta* en met *Saters en Nimfen* waren ook niet geheel opgemaakt en een doek met een *Conversatie à la mode* was door de schilder nauwelijks begonnen, toen de dood hem overviel.⁵³⁸ Een kleine compositie met de *Zalige Zielen* bleef “*inperfect ende maer als eene schetse ofte beginsel van schilderije, vermits maer eenighe figuerkens in den midden, bijnaer waeren opgemaectt ende de reste rontomme met krijt ende lak was aengewesen.*”⁵³⁹ Twee van de schilderijen voor de Spaanse koning, de *Hercules* en de *Andromeda* werden door Jacob Jordaens voltooid. Uit de betalingen van het sterfhuis kunnen we afleiden dat ook twee ateliermedewerkers, namelijk Nicolaes de la Morlette en Thomas van Ieperen, werden ingeschakeld om schilderijen af te werken.⁵⁴⁰ De inventaris van de nagelaten goederen van Herman I de Neyt uit 1642 vermeldt verder nog een onvolmaakte *Verrijzenis* op doek⁵⁴¹ en in de inventaris van ene Adriaan Goltschmidt uit 1658 treffen we een *Mars en Jupiter* van Rubens aan, “*nijet volmaectt zynde*”⁵⁴².

Ook op stilistische basis kunnen we vermoeden dat sommige schijnbaar afgewerkte schilderijen van Rubens door een andere hand werden voltooid. Het *Portret van de familie Gerbier* (Jaffé 976) is

daarvan een mooi voorbeeld: de penseeltoetsen zijn te vet aangebracht en de kleuren van de huidtinten zijn te weinig subtiel om van de hand van de meester zelf te zijn.

De onvoltooide werken die in deze archiefbronnen worden vermeld kunnen nauwelijks met bestaande schilderijen worden geassocieerd. De beschrijvingen zijn daarvoor te algemeen. De onvoltooid gebleven en als dusdanig herkenbare Rubenswerken blijken vrij gering in aantal te zijn. Behalve de vijf werken van de Hendrik IV-reeks horen hierbij het *Landschap 'nabij Mechelen'* in Birmingham (Jaffé 1058), *De Rust op de vlucht naar Egypte* in Lissabon (Jaffé 1075) het *Landschap na een storm* in Londen (Jaffé 1179), *Het Slotpark* in Wenen (Jaffé 1194), *De Mirakelen van Heilige Benedictus* in Brussel (Jaffé 1222), *Hélène Fourment en haar kinderen* in het Louvre (Jaffé 1228), het *Landschap met Hertenjacht* in Antwerpen (Held, *Oil Sketches*, A18), *De Kruisiging* in Toulouse (Jaffé 1366) en *Karel V in de slag bij Tunis* in Berlijn (Jaffé 1374). Haast al deze schilderijen kan men dateren in de periode 1630-1640. Het is zeer waarschijnlijk dat heel wat werken in Rubens' atelier lange tijd in diverse ontwikkelingsstadia bleven staan en dat ze later door de kunstenaar werden voltooid of zelfs helemaal overschilderd en gewijzigd, wanneer ze op dat ogenblik niet meer aan de artistieke doelstellingen van de meester voldeden. Men kan zich voorstellen dat de kunstenaar behalve onafgewerkte ook afgewerkte schilderijen uit vroegere periodes op een later ogenblik in zijn leven heeft hernomen en voltooid: *De Mirakelen van Heilige Benedictus* (Jaffé 1222) en *Hercules in de tuin der Hesperiden* in Turijn (Jaffé 1362) vertonen compositieschema's die erg aanleunen bij werk van de meester van vóór de jaren 1620.

Het doodverven grijpt plaats op de drager van het schilderij, bovenop de *imprimatura* en nadat Rubens al dan niet een ondertekening had aangebracht in een droog of nat medium. Tijdens het doodverven wordt de *imprimatura* op paneel of doek progressief aan het oog onttrokken. De penseellijnen die de essentie van de compositie omschrijven, worden stelselmatig ingesausd met een bruine verf (Jaffé 13, 965) en in sommige gevallen met een rode lak (Jaffé 235, 548) om schaduwpartijen weer te geven. Vaak duidt Rubens in het doodverfstadium ook reeds lichte partijen aan of signaleert hij door middel van opake witte verfhoogtes lichtreflecties op metaal, glas en stoffen. De *imprimatura* geldt daarbij steeds als ijkpunt, als neutrale middentoon. Van dit beginstadium kan men zich een beeld vormen aan de hand van een voorstelling van *Het Atelier van P.P. Rubens* door Cornelis de Bacilleur in het Palazzo Pitti te Firenze.⁵⁴³ Daarop staat onder meer een onvoltooid portret van Filips IV van Rubens' hand afgebeeld. Het schilderslinnen werd op een raam bevestigd door middel van spijkers. Het doek staat strak gespannen en vertoont spanguirlandes op de boorden. Conform met Rubens' schildertechniek treffen we een grijze *imprimatura* aan die de hele drager bedekt. Het uitgebeelde schilderij toont het harnas van

de monarch in een pril schilderstadium, met enkele bruine lijntjes en lichthoogsels op de *imprimatura*, die als middentoon functioneert. Het hoofd van de koning, daarentegen, werd nagenoeg helemaal uitgewerkt.

In een aantal gevallen blijft de *imprimatura* tijdens het doodverfstadium onaangeroerd, omdat zij een rol heeft te vervullen in de verlaagopbouw die Rubens voor ogen heeft. De *imprimatura* blijft dan uitgespaard of flink doorschemeren in welomlijnde zones, meestal begrensd door donkerdere partijen. Dit geldt in het bijzonder voor de schaduwpartijen van witte draperingen (Jaffé 112, 213, 347, 546, 949(T26), 1369) of voor kledingstukken waarin de grijze grondtoon het eindglacis moet verhelderen (Jaffé 965(A12)). Ook de vedertooi van engelen (Jaffé 974, 1185) en blonde haren (Jaffé 213, 422) zijn partijen waarin Rubens de grijze *imprimatura* optimaal benut. Bovendien kwam de neutrale tint van de *imprimatura* van pas bij het suggereren van rotspartijen, achtergronden (Jaffé 43, 757, 1369) en wolken (Jaffé 349). Ook in deze zones wordt de *imprimatura* nauwelijks verder uitgewerkt en gedetailleerd. De grijze tint leende zich verder uitstekend als basistoon bij de weergave van pels (Jaffé 546) of de huid van levende dieren. Bij het schilderen van krokodillen (Jaffé 302, 340) spaart Rubens de grijze *imprimatura* systematisch uit, waarbij de illusie van de gepantserde huid slechts door enkele glacislaagjes en enkele lichthoogseltjes wordt gewekt (ill. 103). De kunstenaar werkt hier met de grootst mogelijke economie aan middelen.

Rubens springt tijdens het doodverven ook erg omzichtig om met de grijze *imprimatura* die in huidtinten moet doorschemeren (Jaffé 949(T26-27-28), 954(V24-25)). De suggestie van parelmoerkleurige incarnaten wordt bekomen door de *imprimatura* op die plaats in te sauzen met een transparante roze lokaaltint. Het aanbrengen van een dunne roze verf op een grijs substraat zorgt voor een optisch blauw effect, een *turbid medium effect*, een *effet d'opalescence*.⁵⁴⁴ Die optische tint is een koele variant van de opake roze, oranje en gele verf waarmee de incarnaten verder worden uitgewerkt. Rubens laat de *imprimatura* (de strepige grijze op zijn panelen, de opaakgrijze op zijn doeken) heel vaak doorschemeren in de schaduwen of halfschaduwen van zijn naakten (Jaffé 298, 404, 447, 542, 1272, 1299, 1324, 1339, 1340). De aandachtige toeschouwer vindt de *imprimatura* soms ook terug als een soort neutrale halo die de omtreklijnen van figuren volgt (Jaffé 480, 1185, 1339, 1340, 1346). Die omfloerste contouren creëren een noodzakelijke afstand tussen figuren en achtergrond en versterken de illusie van diepte.

We stellen evenwel ook vast dat de *imprimatura* in heel wat schilderijen van Rubens nagenoeg onzichtbaar is. Dit is vooral het geval in schilderijen die ontstonden voor 1613 (Jaffé 84, 88, 114, 135, 141, 142, 167). In deze jaren schilderde Rubens over het algemeen met solide, opake verftoetsen die nauwelijks werden ineengedast en die de *imprimatura* aan het oog onttrekken. Die opake manier van werken had hij overgenomen van Venetiaanse schilders als Tintoretto en Veronese. Toch moet de kunstenaar hebben ingezien dat een bindmiddelrijke olieverf een extra waaier bood aan schildertechnische mogelijkheden. Het vrij agressieve penseelwerk dat Rubens in Italië tentoonspredde en kort na zijn terugkeer in Antwerpen, ruimde na een tijd de plaats in voor een minder impulsieve verfbehandeling. Rubens zou terugkeren naar een gladde schildertechniek, die eerder werd toegepast door Otto Van Veen. Maar in tegenstelling tot zijn leermeester zou hij zich daarbij gaan verdiepen in verschijnselen als transparantie en opaciteit. Wellicht paste het benutten van de *imprimatura* in Rubens' doelstelling om tot een vereenvoudigde verfpbouw te komen, met een minimale verfbehandeling die resulteert in een maximaal optisch effect. Die glacerende manier van schilderen komt tot een hoogtepunt in werken als *Het Toilet van Venus* (Jaffé 213), *Venus Frigida* (Jaffé 234), of *Boreas en Orytheia* (Jaffé 298), waarin de strepige *imprimatura* onmiskenbaar een rol vervult. Door de grote transparantie van zijn verflagen werd Rubens genoodzaakt om zijn composities hoogst zorgvuldig voor te bereiden, zodat hij tijdens het schilderen niet te veel moest wijzigen. De indruk bestaat dat Rubens zich in die tijd meer hield aan een rigoureuze systematiek, zoals we die omschreven vinden in de traktaten van Alberti, du Fresnay en de Lairese (zie hoofdstuk II.A en bijlagen XXXIX en XLVI). Het gladde, verzorgde penseelwerk was ook in overeenstemming met de beheerste, classicistische inslag die Rubens' werk na 1613 kenmerkt.

De mate van transparantie op Rubens' werken verschilt echter van schilderij tot schilderij. Niet alleen in vroege, maar ook in sommige late schilderijen van Rubens is de *imprimatura* opvallend afwezig. Vaak betreft het oudere composities die de kunstenaar in de jaren 1630 herwerkte en al dan niet vergrootte (Jaffé 1199, 1344, 1362, 1396). Bij die aanpassingen bestond de kans dat Rubens partijen overschilderde waarin de *imprimatura* oorspronkelijk aan de oppervlakte kwam of doorschemerde.

Doorheen zijn loopbaan exploreerde de kunstenaar werkelijk alle mogelijkheden die het olieverfmedium bood. Daarbij zou hij het hele gamma bestrijken, van de meest subtiele glacislagen en glad ineengedaste verflagen met een emailachtig oppervlak tot de ruwste impasto's. Die grote verscheidenheid inzake de opaciteit en viscositeit van Rubens' verf werd

opgemerkt door Ziloty: “*C’est avec Rubens que l’exploitation des ressources du procédé de la peinture à huile atteint son apogée.*”⁵⁴⁵ Later in de zeventiende eeuw zullen Rembrandt en Velázquez deze fascinerende schilderkunstige ontdekkingstocht voortzetten, elk langs een andere weg. De Hollandse meester zal zich verder verdiepen in het manipuleren, het verdrijven, wegschrappen, inkrassen en boetsen van de verfpasta terwijl de Spanjaard de verf onnavolgbaar spaarzaam met even virtueuze penseeltoetsen op zijn doeken zal aanbrenge.

‘Contourzones’

De studie van een aantal composities van P.P. Rubens met behulp van infraroodreflectografie bracht een specifiek fenomeen binnen het doodverven aan het licht. Het betreft een vorm van partiële uitsparing die onder de opperste verflagen schuilgaat en met het blote oog soms ten dele, soms moeizaam en vaak ook helemaal niet valt waar te nemen. Het handelt om zones, ‘vlekken’, die menselijke ledematen (handen, hoofden en benen) begrenzen en op het infrarooddocument donkergrijs tot zwart registreren omdat ze een bepaalde hoeveelheid koolstof bevatten. Haast in alle gevallen zijn het delen van de menselijke anatomie die door deze aangrenzende zones op scherpe manier worden gedefinieerd. Het lichaamsvolume zelf blijft tot op de (al dan niet strepige) *imprimatura* uitgespaard. Dit fenomeen, dat ik met de term *contourzone* zou willen omschrijven, verradt zich soms op het infraroodbeeld doordat niet alle randen van de donkere vlek met de contourlijnen van de uiteindelijke compositie overeenstemmen. Sommige van deze randen registreren lichter en hebben een rafeliger karakter dan de partijen die aan de lichaamsvorm grenzen. De scherpe en exacte uitsparing contrasteert doorgaans met de omliggende vlek, waarvan de randen een grillig en betekenisloos verloop vertonen, dat voor het eindresultaat irrelevant is: op die plaatsen lijkt de kunstenaar zijn penseel zonder meer te hebben geledigd, met de bedoeling deze partijen op een later tijdstip met meer dekkende verven weg te schilderen. In andere gevallen werden de restzones tussen de menselijke figuren in de onderschildering reeds met een donkere verf opgevuld.

De duidelijkste voorbeelden van dergelijke contourzones treffen we aan op infrarooddocumenten van de *HI Hiëronymus* te Potsdam (Jaffé 84, ill. 88), de *Kruisoprichting* in Antwerpen (Jaffé 135, ill. 158): onder meer rond de voeten en benen van de figuur links en rond de hond, het middenpaneel van het *Rockox-triptiek* (Jaffé 221, ill. 93-96) en de *Bewening van Christus* (Jaffé 237, ill. 98) te Antwerpen en van de *Madonna della Cesta*, te Florence (Jaffé 284). Contourzones zijn ook te zien op infraroodbeelden van de *Moord op de onschuldige kinderen* (Jaffé

144, Eastlaugh, platen 7-8). Op het middenpaneel van het *Rockox-triptiek* treffen we contourzones aan rondom de beide handen van Christus en de rechterhand van Thomas. Niet toevallig spelen de handgebaren van de actoren in dit werk een grote rol en vermoedelijk daarom vond Rubens het belangrijk om hun plaats al in de onderschildering duidelijk te formuleren. Wellicht wilde de kunstenaar de donkere contourzones ook aanwenden om de zones rond de handen een donkerdere tonaliteit te geven om zo de handen zelf sterker te doen oplichten.

Ook schemeren contourzones door de opperste verflagen heen rondom Cimons benen en voeten in *Cimon en Pero (Caritas Romana)* te St. Petersburg (Jaffé 192). Die vaststelling kunnen we reeds maken aan de hand van goede foto's van dit schilderij. Ook rondom het hoofdje van de putto op *Venus en Adonis* te Düsseldorf (Jaffé 141) en rond het hoofd van *abt Matthens Yrseleus* op diens portret in Kopenhagen (Jaffé 781) is een onderliggende donkere halo zichtbaar. Door het transparanter worden van de verflagen valt de contourzone in beide gevallen wellicht sterker op dan aanvankelijk de bedoeling was.

Contourzones rond figuren werden door Wadum ook aangetroffen op infrarooddocumenten van enkele schilderijen uit Rubens' atelier, namelijk op *Venus en Adonis* en *Naiaden met de Hoorn des Overvloeds*, beide in het Mauritshuis.⁵⁴⁶ Er is een aanwijzing dat deze vondsten van Wadum met betrekking tot het Rubensatelier geen alleenstaande gevallen zijn, want we vinden contourzones ook in een werk van Rubens' medewerker Aernout Vinckenborgh (1590-1620). Dat blijkt uit de infraroodbeelden van de onder- en dijbenen van Christus in Aernout Vinckenborghs *Verrijzenis* in de St.-Pauluskerk te Antwerpen (ill. 159). Uit die beelddocumenten valt op te maken dat de oorspronkelijk vrij zware ledematen tijdens het schilderproces tot elegantere proporties werden herleid met behulp van een houtskoolhoudende verf. Vinckenborgh ondervond ook problemen met de stand van Christus' voeten: deze lichaamsdelen schilderde hij in verschillende posities alvorens een bevredigende oplossing te vinden. Daarvan getuigen de diverse uitbreidingen in donkere verf van de restzone tussen de voeten en de zones eromheen, ten nadele van de lichaamsvolumes.

Wadum ziet de contourzones als correcties die Rubens zelf aanbrengt op atelierstukken, dit om de omtrekken van de figuren te verbeteren. Dat de meester al in de fase van de onderschildering van een schilderij correcties aanbrengt nog voor dit goed en wel is opgezet, lijkt echter weinig waarschijnlijk. We hebben gezien dat de contourzones voorkomen op meerdere eigenhandige

werken. Men mag aannemen dat Rubens zelf over een trefzekere hand beschikte en dat het niet nodig was om zichzelf in een dergelijk vroeg stadium te hernemen. Bovendien is ook niet duidelijk wát Rubens dan juist gecorrigeerd zou hebben, want onder de contourzones treffen we nergens duidelijk afwijkende penseelstreken aan die een dergelijke handeling zouden rechtvaardigen.

Zijn de *contourzones* in werken van Rubens niet eerder bedoeld om prominente anatomische vormen al tijdens het onderschilderen preciezer te omschrijven ten opzichte van de vrij lichte *imprimatura*? Zijn het niet eerder afbakeningen van plaatsen waar de *imprimatura* zo veel mogelijk moet uitgespaard blijven? Zo wordt het silhouet van het plamuurmes dat in het Mayerne-manuscript werd getekend duidelijker leesbaar door de vorm ervan in een zwarte vlek uit te sparen (ill. 160). Minstens even belangrijk is de optische functie die *contourzones* in Rubens' werk vervullen. Men kan ze beschouwen als lokale tussenlagen, die de grijze of grijsbruine *imprimatura* (strepig of opaak naargelang paneel of doek werd gebruikt als drager) op bepaalde plaatsen onzichtbaar maken en de opvallende lichtstralen meer absorberen dan op de rest van de compositie. Op die manier zorgen de *contourzones* voor een groter contrast tussen aangrenzende partijen. Door het aanbrengen van accurate *contourzones* rondom handen, vingers, tenen en andere ledematen in de onderschildering wordt het overigens makkelijker om de bovenliggende verflagen met de nodige *sprezzatura* aan te brengen, zonder zich te veel om het inschilderen van restzones te bekommeren.

Het is niet duidelijk of dit schildertechnisch fenomeen frequent voorkomt of juist zeldzaam is binnen Rubens' oeuvre. Mogelijk gebruikte de kunstenaar het procédé voornamelijk tijdens een bepaalde periode in zijn loopbaan. De hier vermelde contourzones hebben we aangetroffen in werken van Rubens en diens atelier die dateren tussen circa 1610 en 1615.

We stellen vast dat het gebruik van contourzones in de zeventiende eeuw niet tot Rubens beperkt bleef. Sommige donkere contourzones treffen we aan op onvoltooide portretten, voornamelijk rondom hoofden. Schilders die verkozen om te werken op lichte gronden spaarden hun vormen tijdens het schilderproces uit met behulp van contrasterende donkere contourzones. Zij die op donkere imprimaturen werkten, behielpen zich met contrasterende lichte contourzones. Dergelijke loodwithoudende contourzones schemeren ondermeer door onder de dunne verflagen in diverse portretten van de hand van Velázquez (ill. 161)⁵⁴⁷ en in het werk van andere chiaroscuro-meesters als Ribera⁵⁴⁸.

Focus

In tegenstelling tot schilders als Guido Reni, die hun schilderijen erg gelijkmatig doodverven, onderschildert Rubens de meest in het oog springende plaatsen van zijn composities met meer ijver dan andere, secundaire zones. Uit een aantal werken die onvoltooid of onafgewerkt bleven zoals de schilderijen van de *Henri-IV reeks*, de *Mirakelen van Heilige Benedictus*, *Karel V in de slag bij Tunis* en de *Hertenjacht* (Jaffé 949, 954, 960, 961, 965, 1222, 1374 en Held, *Oil sketches* 18) blijkt dat Rubens zich van in het begin concentreerde op de belangrijkste elementen van het verhaal dat hij wilde uitbeelden. De partijen die in het brandpunt van zijn belangstelling stonden, werden sneller dan de overige delen van het schilderij van hoogsels en diepsels voorzien. Ze werden ook eerder met verdunde verf ingekleurd dan zones die een bijkomstige rol vervulden. De in focus staande zones sloppen trouwens ook tijdens het opschilderen en retoucheren alle aandacht van de kunstenaar op. Uit het onderzoek van Renger naar de eigenhandigheid van de verschillende partijen in het *Grote Laatste Oordeel* (Jaffé 349), de *Val der Engelen* en de *Apokalyptische Vrouw* te München, blijkt dat vooral de ‘hemelse’ of ‘verheven’ partijen op de bovenhelft van deze altaarstukken diepgaand door de kunstenaar werden geretoucheerd. In de onderste regionen van deze schilderijen nam de meester nauwelijks de moeite om het schilderwerk van zijn assistenten te verbeteren.⁵⁴⁹ Eenzelfde verschil nemen we ook waar op de *Intreding van de Heilige Bavo* in de Gentse Kathedraal (Jaffé 768): de kwaliteit van het schilderwerk in de bovenste helft van het werk, met de Heilige en zijn metgezellen, is van merkkelijk hogere kwaliteit dan de onderste partij, waarop een groep armen staat afgebeeld. Gedoodverfde partijen, die in Rubens’ composities op iconografisch vlak een minder essentiële rol vervullen of een minder verheven of prominente status bezitten, hebben wellicht een grotere kans om tijdens latere schilderstadia onaangeroerd te blijven. Dit blijkt ook uit twee werken van de Hendrik IV-reeks, namelijk de *Veldslag* en de *Triomf*, beide in Florence.

Wijzigingen tijdens het schilderproces

Ofschoon Rubens zijn composities doorgaans voorbereidde met olieverschetsen die een totaalbeeld van het concept weergeven en hij de houdingen van figuren of de plooi van draperingen in aparte detailstudies uitwerkte, veranderde de kunstenaar tijdens het schilderen soms van mening en voerde hij wijzigingen door. Soms resulteerden die minimale veranderingen in de gebruikelijke pentimenti, kleine hernemingen, maar in andere gevallen

werden draperingen weggeschilderd (Jaffé 69, 84, 167a, 902, 1396) of toegevoegd (Jaffé 142) en figuren geëlimineerd (Jaffé 114, 422, 429A, 1084). Dergelijke veranderingen waren bedoeld om de leesbaarheid, de monumentaliteit of het decorum van de compositie te vergroten. Het lijkt erop dat vergissingen voornamelijk tijdens de fase van het *opschilderen* werden rechtgezet. Een mooi voorbeeld hiervan is het *Laatste Avondmaal* (Jaffé 1066a) in de Brera te Milaan. Op dat schilderij lijkt Rubens te zijn afgeweken van de oorspronkelijke compositie die reeds reliëf had gekregen door middel van een monochrome insauzing. Tijdens het opschilderen van het donkerbruine doodverfstadium veranderde de kunstenaar de plooi van sommige kledingstukken. Het eerste concept blijft echter onder de dun geschilderde afwerkingslagen doorschemeren.

‘Anstückungen’

Die compositiewijzigingen voerde Rubens niet alleen door met behulp van het penseel. In een aantal gevallen vergrootte de kunstenaar het oorspronkelijke formaat van het schilderij waarop hij reeds was begonnen schilderen. Doorheen zijn loopbaan paste Rubens het formaat aan van landschappen⁵⁵⁰ familieportretten en historiestukken⁵⁵¹. Vandaag tellen we meer dan dertig schilderijen waarvan de drager door de kunstenaar werd vergroot tijdens het schilderen (Jaffé 110, 153, 402, 404, 428, 486, 501, 548, 670, 756, 804, 814, 913, 948, 969, 973, 994, 1063, 1085, 1111, 1193, 1201, 1219, 1222, 1226, 1227, 1341, 1344, 1347, 1357, 1360, 1366, 1374, 1396).

Dergelijke vergrotingen (in het Duits *'anstückungen'*) werden gepland om de oorspronkelijke voorstelling meer ademruimte te geven of de accenten van de compositie grondig te verleggen. Voor deze werkwijze zijn er nauwelijks precedentes. Van enkele altaarschilderijen moest de drager enigszins worden vergroot om in het altaar te passen (Jaffé 501, 814). Sommige onder deze werken hebben door dit kunst-en vliegwerk doorheen de tijd schade opgelopen. Soms werden de aangezette planken op oneerdeelkundige manier vergaard, waardoor het hout doorheen de tijd is gaan barsten en de verflaag schade opliep. Dergelijke barsten en onstabiele voegen zijn goed merkbaar in diverse landschappen die tot stand kwamen op grote bijeengetimmerde panelen (Jaffé 804, 1063, 1227). Soms lijkt de strepige *imprimatura* op de aangezette planken te ontbreken of spaarzamer te zijn aangebracht, waardoor de toegevoegde delen een helderder koloriet vertonen (Jaffé 153, 428, 501, 548, 756, 913, 1344, 1366) of verschilt de *imprimatura* op de aangenaide stroken linnen van de *imprimatura* op het kerndoek

(Jaffé 142, 1222). Die verschillen worden nog benadrukt door het transparanter worden van olieverflagen doorheen de eeuwen.

Incarnaten

Rubens realiseert zijn koele huidtinten niet alleen door het uitsparen of het dun overschilderen van de *imprimatura*. Voor sterkere effecten mengde hij in de roze incarnaatverf ook houtskoolzwart (dat op zich een blauwe tint geeft) of een blauw pigment (Jaffé 114, 1347, 1396), zoals blijkt uit verfmonsters. Al van in de vijftiende eeuw mengde men blauwe pigmenten doorheen de roze verf om een doffe huidstint te bekomen, geschikt voor de onderschildering (zie bijlage III). Er zijn diverse aanwijzingen dat Rubens zijn huidtinten doodverfde in groenachtige tinten die nauw verwant zijn met oudere schilderkunstige tradities van onderschilderen als de Byzantijnse *proplasmos* (zie hoofdstuk IV.A) en het Florentijnse *verdaccio*. Een ondermodellering in koude tinten komt soms aan de oppervlakte op die plaatsen waar dit koloristisch van pas komt, maar in de meeste gevallen verdwijnt een dergelijke doodverf voor het grootste gedeelte onder de meer warme, roze tot oranjebruine afwerkingslagen van de incarnaten (Jaffé 114). Uitzonderlijk is een dergelijke groenroze onderschildering ook waarneembaar in lacunes die tijdens een reiniging van een schilderij zichtbaar worden (Jaffé 768).

Uit genomen verfmonsters blijkt dat de verflaagopbouw in incarnaten soms vrij eenvoudig is, maar ook ingewikkelder kan zijn. Soms bestaan de vleestinten uit één enkele verflaag met een mengeling van rode lak, vermiljoen, loodtingeel en loodwit of maximum. Soms bestaan ze uit twee (Jaffé 135) tot zelfs vijf opeenvolgende lagen (Jaffé 1344). Als regel kunnen we echter stellen dat de onderste verflagen qua kleur minder gesatureerd zijn en in verhouding meer loodwit bevatten dan de opperste.

Contouren

De contouren van de afwerkingslagen op schilderijen sluiten niet altijd naadloos aan, waardoor de doodverf accidenteel aan de oppervlakte kan komen. Soms is dit het gevolg van nonchalance en snel schilderen. Dit is bijvoorbeeld het geval in de onderkant van Christus' mantel op de *Opwekking van Lazarus*, een Rubens-atelierstuk in de Galleria Sabauda te Turijn (ill. 162).⁵⁵² Op die raakvlakken treffen we een lichtrode en -blauwe doodverf aan die naadloos aansluiten. Deze bleke lokaalkleurige onderschilderingen werden nadien door meer gesatureerde afwerkingslagen

aan het oog onttrokken, behalve in het grensgebied, waar de onderschildering aan de oppervlakte komt. In schaduwpartijen besteedt Rubens doorgaans minder aandacht aan de contouren van ledematen. Dit is duidelijk aantoonbaar in de *Dronken Silenus* (Jaffé 428) te München. In dit schilderij, dat hij vergrootte, worden de omtrekken van Silenus voor een groot gedeelte bepaald door de penseelstreken van de donkere, aangrenzende partijen.

Maar vooral in zijn latere werken laat Rubens de contouren van de kleurvlakken onaangesloten en laat hij de *imprimatura* of doodverf met opzet aan de oppervlakte komen. Zo wordt de omtrek van de benen van de drie godinnen op het *Parisoordeel* te Madrid (Jaffé 1371) enkel gesuggereerd door de dofkleurige leemte tussen de vleestinten en de pasteus aangebrachte nevelslierten van de aangrenzende achtergrondpartij. Op die manier wordt in plaats van een omtreklijn een ‘neutrale’ tussenzone gecreëerd, waarin de doodverf aan het licht komt.

Onscherpe, wazige contouren geven de late werken van Rubens een suggestie van beweging en van dynamiek. Restvormen worden niet zomaar beschouwd als leemten tussen lichaamsvolumes en objecten die netjes moeten worden opgevuld. De penseelsporen in deze partijen daarentegen leiden een eigen leven. Vaak worden die restvormen benut om fel tegenlicht te suggereren. Dat licht neemt onder meer de vorm aan van pasteuze gele en roze verfvlekken die doorkijkjes tussen ledematen en gebladerte op de achtergrond verlevendigen.

Door de overgang van voor- naar achtergrond via een zone te laten verlopen in plaats van door een harde lijn, weet de kunstenaar tegelijkertijd een grotere ruimtelijkheid in zijn compositie te bereiken en beklemtoont hij de zachtheid van de huid. Rubens wijkt dus af van het klassieke *disegno* ten voordele van *colore* om de illusie te versterken dat hij mensen weergeeft van vlees en bloed. Op die manier worden uit de verfpasta haast levende wezens geboren. Als onderliggend stadium speelt de doodverf tijdens het illusionistische scheppingsproces dus een ondersteunende rol.

Het doodverven van purperen, blauwe, rode en groene zones

Uit dwarsdoorsnedes van verfmonsters blijkt dat Rubens gebruik maakte van geijkte verfstratigrafieën. In vele gevallen kan men de chronologie van de verflagen ook met het blote oog aflezen in sleetse of transparante zones, in lacunes en in niet aaneensluitende contouren. Dat is zeker zo, wanneer de onderschildering uit een andere pigmentsamenstelling bestaat en een kleur vertoont die van de eindtonaliteit afwijkt.

Blauw

Rubens doodverfde zijn blauwe draperingen en luchtpartijen veelal met een lichte grijsblauwe onderlaag. In het geval van draperingen is de doodverf vermoedelijk al gemodelleerd (Jaffé 135, 368, 446, 480). Dit is echter niet altijd het geval. Het blauwe kleed van de Madonna in de *Heilige Familie* (Londen, Wallace Collection, Jaffé 368) bestaat uit een lichtblauwe lokaalkleur die ondermeer aan de oppervlakte komt op de linkerrand van het schilderij en onder de voet van Johannes de Doper. Deze doodverf blijft soms ook uitgespaard in de lichte partijen van het kleed. Daarbovenop treffen we een donkerdere laag (ultramarijn?)blauw aan, die glacerend tot opaak werd aangebracht. Soms schemert de lichtblauwe onderlaag door op plaatsen waar de afwerkingslaag transparant werd aangebracht (Jaffé 675) of komt ze aan de oppervlakte in de overgangszone naar een andere lokaalkleur. De kleur van de onderlaag neigt ook eerder naar groenblauw (Jaffé 974, 1095) dan naar het purperblauw van de afwerkingslagen.

Net als de blauwe draperingen werden ook luchtpartijen door Rubens of zijn medewerkers met een lichtblauwe doodverf ingeschilderd, die nadien met een meer purperblauwe verf werd afgewerkt. De lucht werd vaak geschilderd met een mengeling van smalt en loodwit. Op heel wat plaatsen in schilderijen (Jaffé 110, 295, 340, 1181) overlapt die afwerkingslaag de omtrek van de figuren. Soms sluit de blauwe afwerkingslaag niet nauw aan bij de contouren van de figuren en komt de groenblauwe doodverf in die tussenzone aan de oppervlakte (Jaffé 546, 1344).

Uit tot dusver genomen verfmonsters en uit microscopisch onderzoek blijkt dat de doodverf van Rubens' blauwe partijen kan bestaan uit:

1. azuriet of loodwit, gemengd met azuriet (Jaffé 135, 675, 948, 974?)
2. indigo of loodwit, gemengd met indigo (Jaffé 30, 948)
3. loodwit, gemengd met smalt (Jaffé 675)
4. loodwit, houtskoolzwart, al dan niet met een beetje rode lak (Jaffé 90, 114, 446). Deze mengeling resulteert in een koelblauwe tint (die men bijvoorbeeld ook terugvindt in Rubens' olieverschetsen, ondermeer Held 1980, nrs 8 en 317).
5. loodwit, zwart en azuriet, nadien geglaceerd met ultramarijn (Jaffé 969)

De *afwerkingslagen* bestaan vaak uit donkere glacis van ultramarijn en in een bepaald geval ook van indigo (Jaffé 135). De methode om blauwe partijen te onderschilderen met een rode lokaalkleur heb ik tot dusver nergens eenduidig in schilderijen van Rubens teruggevonden.

purper

De dwarsdoorsnede van een verfcoupe uit het purperen gordijn op Rubens' *Samson en Delila* te Londen (Jaffé 90) toont aan dat de meester deze zone eerst modelleerde met een blauwachtige doodverf, die bestaat uit een mengeling van loodwit en houtskool. Die onderschildering werd nadien met rode lak geglanceerd.⁵⁵³ Een dergelijke opbouw van een grisaille, overschilderd met een rode lak kunnen we met het blote oog waarnemen op andere werken (ondermeer Jaffé 62, 974, 1346). In andere gevallen schilderde Rubens purperen draperingen nat in nat (Jaffé 112, 948, 969) of maakte hij gebruik van een purperen lokaalkleur als middentoon, die hij nadien hoogde met een lichtpurperen verf en schaduwde met zwart (Jaffé 368).

Rood

Uit onderzoek van verfmonsters en studie met het blote oog werden in schilderijen van Rubens volgende types van doodverf teruggevonden:

1. Een doodverf in neutrale, dofrode tinten (loodwit, houtskoolzwart, oker en een weinig rode lak), nadien overschilderd in één of meerdere lagen, waarbij de hoeveelheid loodwit kleiner wordt of verdwijnt (Jaffé 135, 1077).
2. Een doodverf in vermiljoen, al dan niet vermengd met rode lak, gevolgd door een laag met een mengeling van dezelfde pigmenten, soms met toevoeging van loodwit, rode aarde of zwart (Jaffé 90, 135, 142, 969, 976).
3. Een opeenvolging van diverse lagen rode lak met een verschillende dikte (Jaffé 675).

Groen

Uit onderzoek van verfdwarsdoorsnedes en studie met het blote oog blijkt dat de verflaagopbouw van groene partijen in schilderijen van Rubens er als volgt kan uitzien:

1. Een doodverf in brunaille (aardpigmenten), nadien geglanceerd met een donkergroene transparante laag koperresinaat (Jaffé 90, 542, 1181).
2. Een doodverf in grisaille (loodwit, houtskoolzwart, een weinig rode aarde en azuriet), nadien geglanceerd met koperresinaat (Jaffé 135).

Secundaire zones

Conform met de gangbare atelierpraktijken uit de zestiende (bijlagen V, XI) en zeventiende eeuw werkte Rubens de achtergrondfiguren en secundaire zones op zijn schilderijen over het

algemeen minder uit en liet deze dikwijls intentioneel in een doodverfstadium staan. De getemperde tinten van deze achtergrondpartijen verbleken bij de gesatureerde kleuren van de figuren op het voorplan. Door dit verschil in saturatie ontstaat een kleurenperspectief. Een goed voorbeeld zijn de grauwwkeurige randpersonages op het *Dispuut van het Heilig Sacrament* in de St. Pauluskerk te Antwerpen (Jaffé 88), die in hun gedoodverfde staat contrasteren met de soliede, warmbloedige Kerkvaders op het voorplan (ill. 89). Het verschil in afwerkingsgraad tussen voor- en achterplan komt ook duidelijk naar voor in de *Sabijnse Maagdenroof* te Londen (Jaffé 1181). De achtergrondpartij in deze compositie werd gepenseeld in dezelfde luchtige *alla prima*-techniek, die we ook in Rubens' olieverfschetsen terugvinden. Die manier van schilderen is herkenbaar door de grote versmoltenheid tussen transparante en opake verftoetsen. De omtrek van de soldaten werd weergegeven in een bindmiddelrijke rode lak, terwijl de lichtreflecties op de helmen uit dikke verfhoogtes bestaan. Meer dan elders in dit schilderij maakt Rubens in de achtergrondpartij gebruik van de strepige *imprimatura*, die aan de oppervlakte komt in de zone met de ronde tempel en in de ruiters. In de *Madonna met Heiligen in de St.-Jacobskerk* te Antwerpen (Jaffé 1368) besteedde de schilder minder aandacht aan accessoires zoals de vliegende putti en het vaandel van de Heilige Joris dan aan de hoofdpersonages van het schilderij. Rubens sausde de architectuur op de achtergrond van zijn portretten soms schetsmatig met aardkleuren in (Jaffé 391, 1111, 1228), of hield de ruimte ongedefinieerd (Jaffé 1370).

In het portret van *Catherine Manners, Hertogin van Buckingham* te Dulwich (Jaffé 790) bleven de handen en mouwen van de zitter in de doodverf staan, waarbij de knokel van de duim met een vlugge rode toets worden geaccentueerd. Ter hoogte van de uitgespaarde polsmouwen schemert een strepige *imprimatura* door. De in het duister gehulde linkerhand die Jan Brueghel op de schouder van zijn echtgenote legt in het familieportret, dat Rubens van het gezin schilderde (Jaffé 211), bestaat uit een aantal donkere penseelssporen. Zoals we in hoofdstuk I.2 aantoonden, vinden we in de portretschilderkunst uit de barok wel meer schilderijen, waarop handen niet verder werden uitgewerkt.

Penseelvoering

Met betrekking tot Rubens' penseelvoering bestaan er duidelijke verschillen tussen schilderijen van voor 1614 (precieze contouren, pasteus en versmolten tot extravert penseelwerk: zie ondermeer Jaffé 84, 88, 90, 112, 114), schilderijen van omstreeks 1614-1620 (precieze contouren, dun en glad penseelwerk: zie ondermeer Jaffé 298, 347, 368, 548) en werken die na 1630 ontstonden (wazige contouren, pasteus en extravert penseelwerk, bijvoorbeeld in Jaffé

1339, 1340, 1344, 1346, 1347, 1362). Veel moeilijker is het om een bepaalde periode binnen Rubens' oeuvre met een specifieke verflaagopbouw te vereenzelvigen: de systematiek fluctueert sterk binnen het oeuvre van de kunstenaar en varieert soms ook in eenzelfde werk.

De indruk bestaat dat Rubens aanvankelijk een vrij eenvoudige schildertechniek hanteert met een beperkt aantal verflagen. Dit kan worden waargenomen en aangetoond door bemonstering in werken als de *Transfiguratie* te Nancy (Jaffé 43) en *Samson en Dalila* te Londen (Jaffé 90). Huidtinten worden veelal *alla prima* geschilderd met verfmengsels die een rode, een gele en een blauwzwarte component in zich verenigen. Draperingen daarentegen bestaan vaak uit twee of meer opeenvolgende lagen. In luchtpartijen (Jaffé 340, 546, 969, 1344) en blauwe gewaden (Jaffé 368, 446, 480, 675, 974) valt meermaals een groenblauwe of grijsblauwe onderschildering waar te nemen, die vaak aan de randen aan de oppervlakte komt. In heel wat werken zijn de penseelstreken waarmee Rubens draperingen weergeeft trouwens minder versmolten dan die waarmee hij de strakke huid van jonge mensen schildert. Die homogeniseert hij vaak met behulp van een daskwast (Jaffé 90, 112, 298, 347, 368, 428, 548, 757, 994). De sporen van deze vlugge handeling zijn in deze schilderijen duidelijk merkbaar. In latere werken (Jaffé 1324, 1346, 1362, 1369, 1371) is dit veel minder het geval. Koloristische en tonale schakeringen komen moeiteloos tot stand met behulp van verf, die door een geringere of sterkere toevoeging van bindmiddel (terpentijn?) in een opake of transparante materie wordt veranderd.

Rubensschilderijen uit het laatste decennium lijken op het eerste gezicht met een complexere superpositie van opake verflagen tot stand te zijn gebracht, die de *imprimatura* meer dan voorheen aan het oog onttrekt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een verfmmonster uit de rechterarm van het centrale naakt op de *Drie Gratiën* te Madrid (Jaffé 1344). De complexiteit in verfbouw kan echter ook het resultaat zijn van het feit dat Rubens zijn vroegere composities herwerkte. Het overschilderen van een substraat met nieuwe penseeltoetsen en verfbanen die in andere richtingen lopen, resulteert in een verfhuid die meer reliëf vertoont dan voorheen en die het licht op een meer diffuse manier weerkaatst. Titiaans werkwijze (besproken in hoofdstuk I.1) kan hem daarbij tot voorbeeld hebben gestrekt. Een totaal andere werkwijze (die weinig gemeen heeft met de techniek van de Venetiaanse meester), waarbij de *imprimatura* maximaal in incarnaten, luchtpartijen en contourzones blijft uitgespaard of doorschemert in transparante lagen, wordt door Rubens op hetzelfde moment toegepast wanneer hij Titiaans meesterlijke *Bacchanalen* kopieert (Jaffé 1339-1340). Het overnemen van een vaste compositie laat immers toe om extra aandacht te schenken aan kleur en penseelvoering. Wat betreft de opbouw van

verflagen vormen Rubenskopieën naar andere meesters daarom mogelijk een uitzonderlijke categorie.⁵⁵⁴

Alla prima

Niet alle schilderijen die Rubens' werkplaats verlieten, werden uitgebreid in meerdere lagen gedoodverfd. Net als in zijn voorbereidende olieverfschetsen maakte hij ook in sommige schilderijen op groot formaat van de snelle *alla prima* techniek gebruik. Daarbij onderschilderde de kunstenaar zijn compositie louter met een dunne bindmiddelrijke bruine verf. Deze eerste verflaag werd vervolgens overschilderd met een minimum aantal verflagen, vaak soms slechts met één enkele. Die laatst aangebrachte verflaag is vaak niet meer dan een transparante saus die met krachtige lichthoogsels wordt verlevendigd. Rubens bereidde de composities die hij op deze manier zou schilderen uiterst zorgvuldig voor, om te verhinderen dat hij tijdens het schilderproces correcties zou moeten doorvoeren die met de tijd zichtbaarder en dus storender zouden worden. In een aantal schilderijen op paneel schemert de strepige *imprimatura* in incarnaten en draperingen immers veelvuldig door of komt ze gewoonweg aan de oppervlakte. Dit betekent dus dat de *imprimatura* in deze werken nauwelijks of niet aan het oog wordt onttrokken door lokaalkleurige onderschilderingen. Pentimenti of meer fundamentele wijzigingen tijdens het schilderproces vormden dus een grote bedreiging voor de vereenvoudigde en transparante manier van werken. “*There was nothing of what is called Invention in his large pictures*”, beweerde Eastlake.⁵⁵⁵ Hoewel deze boude stelling zeker niet van toepassing is op het merendeel van de Rubensschilderijen, geldt zij wel voor de *alla prima* geschilderde werken.

De kwaliteit van de *alla prima* geschilderde werken is hoog en het lijkt erop dat het zonder uitzondering gaat om eigenhandig geschilderde werken van de ‘wakkere geest’ Rubens (zie hoofdstuk I.4 en bijlage XXXVI). Als voorbeelden noemen we *Boreas en Eurytheia* in de Weense Akademie (Jaffé 298), de *Laatste Communie van Heilige Franciscus* en de *Aanbidding door de Koningen* in Antwerpen (Jaffé 501, 780), het *Ildefonso-triptiek* in Wenen (Jaffé 998) en het *Laatste Avondmaal* in Milaan (Jaffé 1066a), de *Aanbidding door de Koningen* in King’s College te Cambridge (Jaffé 1095) en de *Boerendans* in het Louvre (Jaffé 1213). Volgens mondelinge overlevering schilderde Rubens de twee *Aanbiddingen* respectievelijk in twee weken en in acht dagen.⁵⁵⁶ Dit lijkt erg weinig voor zulke werken van groot formaat, maar gezien de snelle schildertechniek en de dunne verflagen moeten we deze overleveringen wellicht ernstiger nemen, dan tot dusver in de vakliteratuur gebeurde (zie hoofdstuk I.4).

Bij Descamps lezen we dat critici Rubens verweten dat hij zijn composities slechts met een soort gekleurde vernis schilderde, die weinig duurzaam was. In deze kritiek horen we een verre echo van de reeds in hoofdstuk II aangehaalde bezorgdheid met betrekking tot de materiële kwaliteit van het afgeleverde product. Descamps verdedigde de schilder door te stellen dat die de grijze *imprimatura* in zijn werken weliswaar veel aan bod liet komen, maar dat het oppervlak van zijn schilderijen niettemin helemaal met verf was bedekt.⁵⁵⁷ De krachtige, brede en vlugge penseelssporen in Rubens' *alla prima* geschilderde werken konden alleen maar worden bereikt door toevoeging van terpentijnolie aan het bindmiddel. Dat Rubens zijn penseel tijdens het schilderen geregeld in terpentijn doopte is bekend uit twee passages in het De Mayerne-manuscript.⁵⁵⁸

(Blad)goud(verf)

In hoofdstuk III kwam reeds ter sprake dat het gebruik van bladgoud of goudverf als onderlaag in de schilderkunst van de 14^{de} en 15^{de} eeuw tot zelfs in de 17^{de} eeuw een vrij courante praktijk was. Het is echter weinig bekend dat ook Rubens in het kader van enkele prestigieuze opdrachten werkte met het edele metaal (het is voorlopig niet duidelijk of dit gebeurde in de vorm van folie of goudverf). In het altaarstuk met de *Famile Gonzaga, die de Heilige Drieënvuldigheid aanbidt* (Jaffé 41AB) schilderde hij de centrale voorstelling van de Drieënvuldigheid op een illusionistisch tapijt. Alvorens deze zone te schilderen bracht hij op de *imprimatura* een laagje goud aan, dat de kleuren van de bovenliggende transparante lagen een warme gloed zou verlenen. Op het portret van Catharina Gonzaga (Jaffé 41F), één van de fragmenten die het resultaat zijn van het versnijden van het grote altaarschilderij, is te zien dat Rubens onder het transparant geschilderde roodbruine kleed van het prinsesje eveneens een laag (blad?)goud had aangebracht. Het is niet uitgesloten dat Rubens het hele werk schilderde op een gouden grondlaag. Ook in een latere Rubenscyclus duikt het gebruik van goud onverwacht op. Zeker op vier werken uit de Medici-reeks (Jaffé 721, 741, 749 en 752) schilderde Rubens fakkels, waarbij hij de witte, gele en rode verftoetsen die het vuur moeten suggereren, aanbracht op een onderlaag van goud.

BESLUIT

-1-

Het onderschilderen van huidtinten met een koude groenachtige mengkleur is een oude schilderkunstige traditie. In de strakke methodiek van de Byzantijnse iconen- en muurschilders speelde de groene onderschildering, het *proplasma*, een belangrijke optische rol, namelijk die van een wijkende kleur, die meer levendige kleuren sterker naar voren doet komen. De Italiaanse schilders uit de middeleeuwen zouden dit spel met kleurcontrasten van de Byzantijnen overnemen. In Sienna omschreven de kunstenaars de groene onderschildering met de term *bazzeó*, maar in andere delen van Italië stond dit schilderstadium bekend onder de benaming *verdaccio*. De praktijk van het onderschilderen was ook gangbaar in de Nederlanden en in de rest

van Noord-Europa. In het Middelnederlands omschreef men de grauwe onderschildering voor huidtinten met het woord doodverf. Dit woord kende een oudere betekenis, namelijk die van een bleke huidstint, een lijkkleur. Geleidelijk aan werd doodverf in het schildersjargon opgenomen als algemene term voor een bleke, vaalkleurige *onderschildering*. We vinden de term terug in geschriften en publicaties van de vijftiende tot de achttiende eeuw. Vanaf de negentiende eeuw raakte het begrip in onbruik en werd het vervangen door de term *onderschildering*. In andere talen werd de onderschildering voor het gehele schilderij omschreven met de termen *abbozzò* of *bozzà*, *ébauche*, *bosquexo* of *bosquejo*, *Untermalung* en *deadcolouring*. Dit laatste woord duikt pas vrij laat op in de Engelse taal en enkel in de context van schilderkunst. Daarom is het aannemelijk dat het Engelse *deadcolouring* een vertaling is van het Nederlandse doodverf.

“Doodverf is elk stadium van een schilderij, waaraan de ultieme levendigheid/ kleurkracht en de beoogde voltooidheid ontbreekt”, zo luidt de definitie van Eastlake. Het is een beginfase of een opeenvolging van prille stadia, die in mindere of meerdere mate met afwerkingslagen wordt overschilderd. De doodverf maakt deel uit van een gelaagde, door droogtijden onderbroken verfopbouw. De term heeft betrekking op alle schilderwerk dat tot stand komt op een grondlaag en dat voorafgaat aan het opschilderen en het retoucheren. Het verschil tussen de doodverf en de grondlaag is dat deze laatste een lokaalkleur is die het hele oppervlak van een schilderij met een bepaalde tonaliteit bedekt, terwijl de doodverf een voorafspiegeling vormt van de uiteindelijke voorstelling. De doodverf bevat in een notedop alle eigenschappen die het beoogde eindresultaat zullen determineren. Men zou kunnen gewagen van ‘schilderkunstige predestinatie’. Doodverf is een schildertechnische momentopname en omvat elk stadium tijdens de schilderkunstige reis die normaliter eindigt bij het doel, namelijk het voltooide schilderij. Heel wat schilderijen verkeren helemaal of deels in een gedoodverfde toestand en dit is doorgaans het gevolg van het feit dat de kunstenaar het schilderproces om een bepaalde reden heeft gestaakt. Een schilderij kan ook tot zijn gedoodverfde staat worden herleid door een onoordeelkundige reiniging. Soms spelen beide factoren een rol. Daarom moet goed worden onderzocht welke oorzaak aan de grond ligt van de onafgewerkte staat van een werk. Wanneer de kunstenaar beslist dat een werk al in het stadium van de onderschildering aan alle artistieke vereisten voldoet, kan hij dit werk als voltooid beschouwen. Daaruit volgt dat niet zomaar alle gedoodverfde schilderijen als onvoltooid mogen worden beschouwd.

Doodverf vervult in de verlaagopbouw van een schilderij een rol in de schilderkunstige procedure, een technische en een optische functie. De doodverf is een sleutelfase in de organisatie van het maakproces van een schilderij. Zij kan tal van gedaanten aannemen, want de werkwijze verschilt vaak van meester tot meester en evolueerde ook doorheen de tijd. Zo werd het strakke systeem van de vijftiende-eeuwse meesters, die hun schilderijen zone-per-zone doodverfden en opschilderden, vooral gedictieerd door de fijnheid van afwerking en de beperkte houdbaarheid van het bindmiddel. Met de introductie van de olieverf werden schilders van deze vrij rigide methodiek verlost en gingen zij over tot een manier van werken die het hele oppervlak van het schilderij in beschouwing neemt. Dit gebeurde vooral onder impuls van Venetiaanse meesters als Titiaan en Tintoretto die een ruimere mate van improvisatie in hun werk toelieten. Om praktische redenen bleef het zone-per-zone schilderen gangbaar bij het schilderen van composities met zeer grote afmetingen (dat bleef zo tot in de late negentiende eeuw). Het doodverven van een zone met een lokaalkleur werd aangeduid met het werkwoord *aanleggen* of de term *belegghsel* (Ter Brugghen, 1634, bijlage XX). In zijn onvoltooide regels over schildertechniek gebruikte Antoon van Dyck hiervoor de Italiaanse term *Maniera lavata*.

Gedoodverfde schilderijen kunnen er al vrij verzorgd uitzien, maar meestal ogen ze nog ruw, schetsmatig en zijn ze nog niet voorzien van de nodige detaillering. De doodverf kan het eindresultaat vormen van voorbereidend werk dat zijn neerslag vond in een paar krabbels, in meer uitgewerkte tekeningen, studies van lichaamshoudingen en draperingen en in olieverfschetsen (bozzetti of meer afgewerkte modelli), maar het kan ook een creatieve ontwerpfase zijn, een vrijplaats waarin ruimte is voor ad hoc-oplossingen en improvisatie. In dit laatste geval spreekt Van Mander over 'herdoodverven'. De vrije en snelle manier van werken, waarbij het aanbrengen van de verf wordt herleid tot één continue handeling, die zich niet door droogtijden laat belemmeren, noemt men *alla prima*-schilderen. Doodverf en *alla prima*-schilderen zijn echter geen tegenpolen. De doodverf is een fase, een stap in de ontwikkeling van een schilderij, terwijl *alla prima* een manier van schilderen is. Het doodverfstadium zelf kan immers *alla prima* worden uitgevoerd.

De modaliteiten van het doodverven werden bepaald door de technische mogelijkheden en limieten van het moment. Vooreerst vormde de doodverf een noodzakelijke buffer tussen de absorberende grondlaag en de opperste verflagen. Deze bufferlaag zorgde ervoor dat de kleurkracht van de opperste verflagen niet werd aangetast. Het doodverven gebeurde zelden met dezelfde materialen als het opschilderen. De pigmenten die kunstenaars gebruikten om te

doodverven, waren doorgaans van een geringere kwaliteit. Ze waren dus goedkoper dan de pigmenten die voor de afwerkingslagen waren bestemd (de waarde van pigmenten werd bepaald door hun zuiverheid en kleurkracht). De goedkopere pigmenten bevatten meer onzuiverheden en waren daarom minder kleurkrachtig. Die tekortkomingen vormden tijdens het doodverven echter geen bezwaar. Integendeel, het was de bedoeling dat de optimale kleurkracht van een schilderij pas werd bereikt tijdens het opschilderen, het voltooiën. Het gebruik in de onderschildering van sneldrogende pigmenten als loodwit en ijzeroxiden en het gebruik van sneldrogende bindmiddelen als tempera op waterbasis leverde voor de schilder tijdwinst op. Bepaalde pigmenten bleven ook stabiel in een waterachtig bindmiddel dan in een drogende olie. Deze factoren waren bepalend voor de evolutie van het schilderen en hebben dus ook de wijze van doodverven beïnvloed.

Net zoals de grondlaag heeft de doodverf een optische impact op het eindresultaat. Niet alleen de perceptie van transparante, maar ook van opake afwerkingslagen wordt beïnvloed door de weerkaatsing of absorptie van het licht door de onderliggende lagen. Doorgaans is de doodverf een koudere en contrastarmere voorafspiegeling van de kleuren in het eindresultaat. Kunstenaars konden echter ook beslissen om zones in afwijkende kleuren te doodverven om de uiteindelijke kleurtonaliteiten te versterken, te temperen, te nuanceren. De optische perceptie van het eindresultaat kon worden gestuurd door middel van grijswaarden en kleuren in de onderschildering. Die konden doelbewust verschillen van grijswaarden en kleuren in de eindlagen. Door een groenachtig blauw pigment als azuriet met een roze of rode tint te onderschilderen, kreeg het een meer purperen tint. Een zwarte onderschildering maakt een blauwe drapering donkerder. Het aanbrengen van een onderschildering in grisaille of grijsblauwe tinten met daarop een glacislaag van rode lak leverde optisch een dieppurperen kleur op, zonder dat de schilder beroep moest doen op een dure en onstabiele purperen kleurstof.

De verschillende mogelijkheden en beperkingen om verflagen op te bouwen vinden we omschreven in historische traktaten en receptenboeken. Het is weinig verwonderlijk dat deze technische handleidingen kunstenaars aanspoorden om systematisch en rationeel te werken: liggen dergelijke aanbevelingen niet aan de basis van alle lesmateriaal? Men krijgt overigens de indruk dat de stroom aan uitgaven over schildertechniek in de zeventiende eeuw het resultaat is van een zekere bezorgdheid over de teloorgang van het schildersvak en ook inspeelt op de vraag naar dergelijke informatie vanuit de hoek van liefhebbers en diletanten. De geschriften vatten bestaande atelierpraktijken samen en vormden voor beginnende kunstenaars een belangrijke

bron van informatie. De doodverfpraktijken die beschreven staan in schildertechnische traktaten vinden we uitgevoerd in schilderijen. Dit wordt gestaafd door visuele analyses en door tal van verfmonsters die op schilderijen werden genomen.

-2-

Net als zijn voorgangers en tijdgenoten maakte Rubens gebruik van doodverf. Dit stadium maakt deel uit van het ontwikkelingsproces dat de idee doet uitgroeien tot een kunstwerk. Bij Rubens kan men echter niet spreken van een schilderkunstige ‘procedure’. Rubens was niet gebonden aan die ene draad van Ariadne die hem door het schilderkunstige labyrint zou loodsen. De meester kende vele paden die naar het doel leidden. Het pad dat hij het meest bewandelde, kende diverse rustpauzes waarop hij zich kon oriënteren; waarop hij oplossingen kon zoeken voor de artistieke uitdagingen die hij zich stelde. Tot die stappen behoren de snelle ontwerpschets in pen of krijt, het *bozzetto*, het *modello*, de uitgewerkte anatomische studie, de kopstudie, de doodverf, het al dan niet vergroten van de drager, de fasen van het *opschilderen* en het *retoucheren*. De kunstenaar kon zich bij elke stap voorbereiden op het volgende stuk van het traject. Bij het volgen van deze veilige route kon Rubens op zijn stappen terugkeren, zonder dat dit al te grote consequenties had.

Via een binnenweg, die verschillende traditionele ontwikkelingsstadia in het creatieve proces ontweek, kwam hij op een snellere manier tot zijn einddoel: het voltooide schilderij. In sommige gevallen lijkt hij zijn gedachten de vrije loop te hebben gelaten door van in het begin te krabbelen en te schetsen op de uiteindelijke drager, zonder zich te bedienen van papier of olieverschetsen. Soms werd het doodverven tot een minimum beperkt of zelfs overgeslagen. Dit gebeurde zelfs bij monumentale en belangrijke opdrachten.

Soms maakte Rubens gebruik van medewerkers om het pad te effenen. De talentrijkste van deze ateliermedewerkers kregen van de meester wellicht slechts enkele instructies mee (een schets, een *bozzetto*). Anderen bezorgde hij een meer gedetailleerde plattegrond, waarmee ze op weg werden geholpen (een *modello*). Slechts in de eindfase van de artistieke reis nam Rubens de fakkel weer over en bereikte hij het einddoel op eigen kracht.

Op vele artistieke reiswegen manifesteert de doodverf zich als een scharniermoment. De schilder loopt het risico dat niet alleen de kwaliteiten, maar ook de eventuele tekortkomingen

van het concept worden uitvergroot. Bij Rubens vormt het doodverfstadium geen scharniermoment, is het geen platform voor *inventio*, voor experimenteren (anders dan bij Titiaan, Velázquez of Rembrandt). In deze fase wordt Rubens' kleinschalige ontwerp doorgaans opgeblazen en gereproduceerd in zijn beoogde proporties. Belangrijke artistieke beslissingen nam Rubens vóór of na het doodverven, niet tijdens. Hij was zich ongetwijfeld sterk bewust van het feit dat wijzigingen in deze fase voor het eindresultaat niet zonder gevolg bleven. Een verstoring van de orde in de onderschildering mocht de subtiele werking van opake en transparante verflagen niet in gevaar brengen. Door zijn grondige voorbereidingen kwam de kunstenaar zelden voor grote verrassingen te staan. Visuele analyses, röntgen- en infraroodbeelden van Rubens' schilderijen maken duidelijk dat wijzigingen, *afterthoughts*, slechts plaatsgrepen nadat het schilderij volledig was *opgeschilderd*.

Net als in het werk van zijn voorgangers en tijdgenoten vervult de doodverf bij Rubens een technische functie: ze zorgt ervoor dat de bovenste verflagen niet door de grondlaag worden geabsorbeerd. Het lijkt er echter ook op dat die functie van buffer in het werk van Rubens voor een stuk werd overgenomen door de strepige *imprimatura*, een weinig doordringbare laag, waarop het reliëf van pasteuze hoogsels probleemloos blijft staan (dit blijkt ondermeer uit tal van olieverfschetsen). Uit gepubliceerde verfdwarsdoorsnedes van Rubens' werken blijkt dat zijn onderschilderingen altijd een aanzienlijke hoeveelheid loodwit bevatten. Met betrekking tot het eindresultaat heeft de doodverf bij Rubens dus een bleke kleur. Gesatureerde pigmenten en kleurstoffen reserveerde de kunstenaar voor de afwerkingslagen. Dit is conform met de atelierpraktijk van tijdgenoten en de aanwijzingen in eigentijdse schildertraktaten.

Belangrijker voor Rubens dan de rol die de doodverf vervulde in de schilderkunstige procedure en nog essentiëler dan de technische functie van de onderschildering was haar optische functie. Rubens was zowel erfgenaam van de schilderkunstige tradities uit de Nederlanden en Venetië. Uit de Vroegnederlandse schildertraditie nam Rubens het gebruik over van een isolatielaag die de krijtgrond op het paneel minder absorberend maakte. Die transparante verflaag was soms gekleurd (Van Manders' 'carnatiachtigh primuersel') en had een strepig karakter doordat zij werd aangebracht met een kwast. Op de vijftiende- en zestiende- eeuwse schilderijen werd deze isolatielaag meestal onzichtbaar gemaakt door de eigenlijke verflagen van het schilderij. Als eerste benutte Rubens de strepige *imprimatura* als atmosferische middentoon. Het recyclen van een oude techniek paste volledig in de schildertechnische herbronning waartoe Rubens zich in de jaren 1614-1620 geneigd voelde. Na de ambitieuze en ontstuimige composities uit de jaren

1609-1613 wilde de schilder zich conformeren met de zorgvuldige en berekende manier van schilderen zoals die bij de Antwerpse Romanisten gangbaar was. Rubens herontdekte de transparante, genuanceerde verflagen die wortelden in de Vlaamse schilderkunst uit de vijftiende en zestiende eeuw. Het zorgvuldig inblokken van composities met behulp van contourzones en het uitsparen van vormen tonen aan dat Rubens streefde naar een harmonisch samengaan tussen opaciteit en transparantie. De technische herbronning ging gepaard met een vernadering van esthetiek. Robuust gepenseelde schilderijen met een agressieve thematiek ruimden omstreeks 1614 plaats voor meer rustige, haast ‘classicistisch’ aandoende werken met een dunne en gladde penseelvoering.

Uit Italië – vooral uit de Venetiaanse schilderkunst – bracht Rubens een aantal technische innovaties mee. Hij was één van de eerste kunstenaars in het Noorden die de totaliteit van zijn compositie tijdens het schilderproces in ogenschouw nam, in plaats van diverse partijen één voor één af te werken (geen enkel van zijn onvoltooide schilderijen toont blinde vlekken die de imprimatuur volledig aan het licht brengen). Daardoor bereikte Rubens in zijn schilderijen een dynamiek en een illusionisme dat men nauwelijks aantreft in werken van tijdgenoten, ten noorden van de Alpen. Als gevolg van de wil om Vlaamse transparantie te verzoenen met een gedurfde Italiaanse penseelvoering, bereidde Rubens zijn complexe inventies voor door middel van olieverschetsen. Die waren nodig om zijn complexe inventies gestalte te geven en om storende wijzigingen op schilderijen te vermijden. Olieverschetsen waren op dat ogenblik weinig gangbaar en zelfs in Italië verkozen vele kunstenaars nog getekende *modelli*. Door het gebruik van olieverschetsen als middel om complexe inventies vorm te geven, legde Rubens de grondslag van een schilderkunstige procedure die tot in de late negentiende eeuw zou stand houden

Tot de meer ingeburgerde vooroordelen met betrekking tot Rubens’ schilderpraktijk behoort de overtuiging dat Rubens het doodverven overliet aan medewerkers. Die clichématige zienswijze stemt niet overeen met de realiteit. Een handvol grote en kleine onafgewerkte schilderijen van Rubens tonen penseeltoetsen die virtuoos, zonder aarzeling en met een verbazingwekkende economie aan middelen werden aangebracht. Dergelijke toetsen verraden de hand van de meester zelf.

We constateren dat de inbreng van medewerkers bij *alla prima* geschilderde werken zo goed als onbestaande is. Tijdens het *alla prima* schilderen moeten kunstenaars in één ontwikkelingsfase of

een beperkt aantal stadia álle organisatorische, technische en optische problemen oplossen (niet zonder reden noemt Sandrart hen ‘wackere Geisten’). Dergelijke *ad hoc* beslissingen kunnen enkel door de kunstenaar zelf worden genomen en zijn nauwelijks voor delegeren vatbaar. Dit betekent echter niet dat eigenhandige Rubenscomposities allemaal *alla prima* zijn geschilderd.

De onvoltooide schilderijen van Rubens’ Hendrik IV-reeks tonen een viertal opeenvolgende doodverfstadia, die evolueren van een chiaroscuro-fase in grisaille of brunaille naar fases, waarin kleur aanvankelijk een schuchtere rol speelt, maar in saturatie toeneemt, naarmate de voltooiing nadert. Ook de nuancering van kleur en vorm en de detaillering van de diverse partijen nemen tijdens het doodverfproces toe. De onvoltooide Hendrik IV-reeks sluit nauw aan bij de gangbare Europese doodverftradities in de zeventiende eeuw.

Minder dan jongere schilders als Van Dyck, Velázquez en Rembrandt laat Rubens de schetsmatigheid van de doodverf in het eindresultaat meespelen. Het bewust aanwenden van doodverf in functie van *non-finito* is niet aan Rubens besteed. Wel kan men stellen dat iconografisch belangrijke partijen van een schilderij of delen die voor de kunstenaar een artistieke uitdaging vormden, verder werden uitgewerkt dan zones die niet in focus staan. Dat heeft voor gevolg dat in het oog springende zones meestal een complexere verlaagopbouw bezitten dan voorgrond-, rand- en schaduwpartijen. Met andere woorden: de doodverf op Rubens’ werken komt slechts intentioneel in perifere zones aan de oppervlakte. Delen van een compositie worden minder of meer uitgewerkt in functie van de aandacht die ze bij de toeschouwer moeten opwekken. Bij grote altaarstukken worden belangrijke actoren als Christus, Maria of heiligen letterlijk meer in de verf gezet dan personages die in het verhaal een bijkomstige rol vervullen. Samen met kleur en licht vormt het verschil tussen de afwerkingslagen en de doodverf een essentieel hulpmiddel om de aandacht van de toeschouwer te kanaliseren en om dieptewerking op te roepen.

Noten

¹ Rupert Featherstone's definitie van *imprimatura* (*Dictionary of Art*, 15, p. 158) is niet bevredigend: "Thin transparent coloured paint layer applied over the ground and underdrawing to tone down the brilliant white layer below and to provide a preliminary colour on which to work. Imprimatura may also be loosely applied to any coloured ground layer." Vooreerst is het allerminst bewezen dat alle ondertekeningen ónder de *imprimatura* liggen. Het is niet omdat Van Mander in de levensbeschrijving van Jeroen Bosch vermeldt dat het "*carnatiachtigh primuersel*" over de ondertekening ligt (Van Mander, ed. 1994, fol. 216v14-19), dat dit voor alle *imprimaturae* geldt. Bij Rubens is dit alleszins niet het geval. Bovendien wordt geen enkele melding gemaakt van de technische functie die de *imprimatura* kan hebben, namelijk het verminderen van het absorberend vermogen van de ondergrond.

² Voor het "turbid medium effect", zie Ludwig 1893, pp. 31-37; Ziloty 1941, pp. 28-31; Hendy en Lucas 1968, pp. 246-248.

³ Zie Gage 2000.

⁴ Jaffé 1989.

⁵ Van Dale, *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, Twaalfde druk, 1995.

⁶ Verwijs en Verdam, II, p. 304 vermeldt onder *dootverwe* (dootvaruwe): "znw. vr. Doodskleur, doodverw, lijkkleur." en onder *dootverwich*: "Doodskleur hebbende, doodsbleek. Mhd. tótvar; mnd dôtvar." Deze verklaring wordt bevestigd door het *Woordenboek der Nederlandse Taal*, bewerkt door J.A.N. Knuttel, 's Gravenhage en Leiden, 1916, Derde deel, Tweede stuk, pp. 2882-2883. Zie ook J. de Vries, F. de Tollenaere, A.J. Persijn, *Etymologisch Woordenboek der Nederlandse Taal*, 15de druk, Utrecht 1995, p. 213; "(grondverf) middeln. dootvaruwe, dootverwe (doodskleur), dootvarwich (doodsbleek), doot (dood, bleek (van het gelaat)): de doodverf is dus genoemd naar het gebruikelijke doffe wit" en onder doodverven "(kenschetsen) eig. in de grondverf zetten (vgl. doodverf (grondverf)).

⁷ Het handschrift bevindt zich in de Stadsbibliotheek te Deventer (H.S. nr. 1733) en is gepubliceerd door Moll, 1854. Voor het citaat zie deel II, p. 379.

⁸ Zie ondermeer C. Kilianus, *Etymologicum Teutonico-Linuae, sive Dictionarium Teutonico-Latinum Praecipias Teutonicae*, Antwerpen, 1599: "dood-verwigh en ingevallen aensicht. Facies Cadaverosa."; Houbraken, II, p. 72: "Men ziet het driftvuur Paerd en Ruiters uit de oogen schitteren, in de vlugtigen de vrees, in de verminkten de pyn, en in de afgemaaiden de doodverf op de lippen geschildert"; *De Werken van J. van den Vondel, in verband gebracht met zijn leven, en voorzien van verklaring en aantekeningen door J. Van Lennep*, Amsterdam, 1855-1869, II, p. 475:

“Voor d’eerste proef ‘t wicht (Hercules) met sijne handjes greep Twee slangen aen, die ‘t fluxc te barsten kneep: De voester schepte haer’ doodverw, en sagh stom...” en p. 439: “Hy staet verstomt...: Hy set sijn doodverw: hy besterft in ‘t aengesicht.” Zie verder L. Rotgans, *Poëzy, van verscheiden mengelstoffen*, Leeuwarden, 1715, p. 678: “Zy kreeg ... een beroertenis van boven tot beneden. De buuren hielpen haar te bed. Zy hadt de doodverf, als men zag, alreê gezet.”

⁹ Johannes de Westfalia, *Vocabularius copiosus et singularis vnus ex diversis diligentissime theutonicatus*, Leuven ca. 1483, vertaalt ‘*compingere*’ als “beelde maken met enegherhande varwen”, ‘*pallidicoloratus*’ als “met bleke varwen gheverwet” en ‘*auripigmentum*’ als “goutsvaruwe”. (Geciteerd naar Verwijs en Verdam, op. cit. deel 19, pp. 1279-1280).

¹⁰ Londen, Wellcome Historical Medical Library, Ms. 517, nr. 37, gepubliceerd in Braekman, Brussel, p. 43.

¹¹ Gepubliceerd in Van Miegroet, 1989, p. 344, doc. 44.

¹² Jan De Vries, *Nederlands Etymologisch Woordenboek*, Leiden, 1987, p. 127. Een gelijkaardige, mijns inziens incorrecte, uitleg vindt men ook terug bij Panichi 1977, p. 18-19: “Gli strati destinati ad essere ricoperti e velati nel gergo di studio si chiamavano colori morti; sia i monochromi in bianco e nero come tutti i colori che conconervano a fornire l’abbozzo erano, infatti’ come ‘sepolti’ dalle successive sovrappositioni.”

¹³ Houbraken, I, p. 35: “De geenen welker levensbedryf Karel Van Mander maar ten deele heeft beschreven, hebben wy als maar gedoodverfd aangemerkt, en zullen nu, na voorgaande overleg, de hand daar aan leggen, om zyn tafereel daar ‘t gebrekkig is; op te maken.”; II p. 134-135: “Andries Pels in zyn vertaling van Horatius heeft de oorzaak van het verval van der Dichtkonst, ’t geen wy op de Schilderkonst toepassen, met een zagter borstel gedoodverft;...”; II, p. 336: “Seneca doodverwt [d.w.z. beschrijft] ons een rechtschapen schilder, omtrent met de zelve kleur.” De term doodverf wordt ook figuurlijk gebruikt in een inleidende alinea van een zeventiende-eeuws Nederlands schilderstraktaat, waarbij de auteur een vergelijking maakt tussen de onvoltooidheid van zijn discours en de eerste opzet van een schilderij: “...de saecke ten rouwsten af te schetsen ende maer schaduachtigh te doodt-verwen, laten wij dit aldus ghedaen zijnde eerst besterwen...”

(zie De Klerk 1982, pp. 16-56, p. 32.)

¹⁴ Houbraken, I, p. 285.

¹⁵ Eastlake, II, p. 385.

¹⁶ Zie Berger, 1901, pp. XXXII-XXXIII: “Noch ein weiteres Moment spricht für diese Annahme des Vorganges bei der Arbeitsführung, nämlich die dootverwe - Untermalung. Die wenigen Notizen in Van Mander’s Buch lassen darauf schliessen, dass mit ‘Dootverwe’ eine

matte stompfe Farbenwirkung bezeichnet wird, also etwa was wir ‘ingeschlagene Oelfarbe’ nennen würden. Ursprünglich hat man unter ‘Dootverwen’ aber gewiss nur eine Temperafarbe verstanden, mit welcher die ersten Schichten der Bilder gefertigt wurden, um sie dann mit Schichten von Oel oder Firnis wieder ‘herauszuholen’”. In een voetnoot verwijst Berger ten slotte naar de etymologische verklaring van de term doodverf in het Brussels MS. van Pierre Lebrun.

¹⁷ Kunstwoorden of Spreekwyzen van de Schilderkonst, gepubliceerd in Charles Alphonse Dufresnoy (1684), *De schilderkonst, eerst in Latynse vaerzen beschreven door C.A. Du Fresnoy: in 't Frans gebragt, en met aantekeningen verrykt door den Heer De Piles. Nevens een Zaamenspraak over het koloriet, nu in 't Nederduits vertaalt door J. Verboek*, Amsterdam, 1722: “*Ingeschoten*. Men zegt het schilderij is ingeschoten, wanneer de Oli ingetrokken zynde in de doeck of pannel, de koleuren dof laat; men zegt dit niet als van stukken in Oli-verf; men zegt noch dat de nieuwgemaakte doeken de verwen indrinken”. Behalve door de aard van de grondlaag wordt het inschieten ook beïnvloedt door het weer. Hoe sneller de verf droogt, hoe minder ze van aspect veranderd: “Men moet zig ook ... met het bereiden van de verwen naar den tijd van 't jaar schikken; want hoe haastiger de verwen droogen, des te minder tijds hebben zij om inteschieten” (Simis, pp. 185-186)

¹⁸ Verly 1744, p. 172.

¹⁹ de Piles 1677: “*Embu*: On dit qu'un Tableau est embu, quand l'huile estant entrée dans la toile, laisse les couleurs mates; cela ne se dit que des tableaux à huile; on dit emboire, les toiles nouvellement imprimées font emboire les couleurs.” Zie ook Paillot de Montabert 1829, p. 133.

²⁰ *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua opere di Filippo Baldinucci (1681)*, Milano, 1812, III, p. 72: “*Prosciugare*. Rasciugare; ed è termine de' Pittori, per esplicare il rasciugar del colorito a olio nelle pitture, il che facendo in essi perdere il lustro, fa anche che non si goda la vivacità de' chiari, e la profondità degli scuri, l'uno e l'altro ritorna poi alla vista dell'occhio, dandovi sopra vernice, o chiara d'uovo battuta.”

²¹ Zie Bontinck, p. 23.

²² Zie Pierre Lebrun, *Recueil des essais des merveilles de la peinture* (Brussels Ms.), 1635, ed.

Merrifield, p. 815. Berger's overtuiging dat dood gelijk staat aan mat is wellicht ook gevoed door het feit dat het woord todmatt deel uitmaakt van de Nederduitse woordenschat. (zie O.

Buurman, *Hochdeutsch – plattdeutsches Wörterbuch*, 9, Neumünster, 1971, p. 779.)

²³ Zie Baldinucci 1681, p. 138: “*Bozza*. E Bozza diciamo *alla prima* forma non ripulita, nè condotta a perfezione, propriamente di scultura, pittura, scrittura o simili. Lat. *opus inchoatum, adumbratum*”. Een grondige bespreking van deze termen met uitgebreide bronverwijzingen vindt men in Luigi Grassi, *I concetti di schizzo, abbozzo, macchia, 'non-finito' e la costruzione dell'opera d'arte in*

Studi in onore di Pietro Silva, Florence, 1957 en in Luigi Grassi, Mario Pepe, *Dizionario dei Termini Artistici*, Milano, 1994.

²⁴ Miedema 1987, p. 142.

²⁵ Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, II, ed. C. Pedretti, II, [181]b.

²⁶ Vasari, *Vite*, I, pp. 186-187.

²⁷ Dat de Italiaanse terminologie met betrekking tot ontwerpschetsen en onderschildering erg verwarrend is, blijkt uit de voortreffelijke studie van L. en G. Bauer 1999, pp. 520-530.

²⁸ Ondermeer de Engelse vertalingen van G.B Armenini's *De veri precetti della pittura* door E.J. Olszewski en van Spaanse traktaten uit de gouden eeuw door Z. Veliz.

²⁹ De term *ébauche* is het resultaat van de versmelting van de Oudfranse woorden *bauch* (balk) en *esboschier* (wijnstokken snoeien). Zie Le Robert, *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, 1992, I, p. 642.

³⁰ Zie Pierre Lebrun, *Recueil des essais des merveilles de la peinture* (Brussels Ms.), 1635, ed. Merrifield, p. 781 en p. 813 en P. De la Hire 1666-1669, p. 712.

³¹ Jouanny 1911, p. 268: "Jay esbauchée le premier fort nettement de sorte que l'on peut juger se quil pourra estre estans fini." en "Je vas commencer le second. en atendants que seluy si se sèche bien. qui est chose assés importante en la peinture", p. 305: "Je vous enuoyerei dieu aidans une Confirmation deuant que l'anée soit expirée laquelle est en bonne ordre et esbauchée fort poliment" en p. 385: "Jei ébauché le petit tableau de Mor. vostre fraire et esayerai de le finir cet esté il est sur une petite table de ciprès: escriuez moy sil vous plaist à qui vous voulés que je le consigne et que je l'adresse quand il sera fini."

³² Zie L. en G. Bauer 1999, p. 529-530. Zie eveneens de *Dictionnaire abrégé de peinture et d'architecture*, Paris, 1746, I, pp. 233-234. De omschrijving van de term *ébauche* in hetzelfde woordenboek op p. 198 is echter ook weinig helder en vermeldt eveneens de "premier crayon" en "premiers traits d'un ouvrage", inlichtingen die we ook onder *esquisse* terugvinden. In het *Neues Dictionarium van Widerhols* wordt *ébauche* verklaard als "Entwerffung / Entwurf / Adumbratio. ... *Ebaucher une image*: ein Bildnis entwerffen / primoribus lineis imaginem depingere."

³³ Liotard, ed. P. Cailler, p. 52: "On appelle *esquisse* tout tableau peint qui n'a rien de fini, mais qui, sans précision de *dessin* ni de *coloris*, rend la pensée, et décele, en quelque sorte, l'intention du peintre qui veut faire un ouvrage bien dessiné, bien colorié, et ensuite l'étudier d'après la nature."

³⁴ Zie ondermeer Bergeon en Martin 1994, pp. 70-71.

³⁵ Zie De Mayerne MS, fol. 91v en 92, Berger, cap. 197, Van de Graaf, nr 33.

³⁶ Zie d'Arsy 1643: "Dootverwe, couleur morte".

³⁷ Veliz 1986, p. 199, noot 19: “a kind of underpainting that connotes more than a loose sketch in oil, but less than a finished painting”.

³⁸ De *Diccionario de la lengua Espanola*, Madrid, 1984, vigésima edición, p. 209, vermeldt onder *bosquejar*: “Pintar o modelar, sin definir los contornos ni dar la ultima mano a la obra. / 2. Disponer o trabajar cualquier obra, pero sin concluir la / 3. fig. Indicar con alguna vaguedad un concepto o plan.”

³⁹ Zie Rodriguez 1634, z.p.

⁴⁰ Zie Trognésius 1646, z.p.

⁴¹ Zie De la Porte 1659, z.p.

⁴² Kluge 1975.

⁴³ Widerholds 1669, p. 339 omschrijft het Duitse Todten-farbig in het Frans als "pasle & blaffard" en in het Latijn "luridus. In hun *Deutsches Wörterbuch* (p. 582) verklaren J. en W. Grimm de term Todfarb als afkomstig van het Middelhoogduitse “tôtvar, nach dem tod aussehend, leichenblasz”.

⁴⁴ Von Sandrart 1675, I, 3, §VII, p. 72.

⁴⁵ Zie bijlage VII.

⁴⁶ Zie Murell 1993-1994, pp. 1-51, p. 21. De *Oxford English Dictionary*, tweede editie, Oxford 1989, IV, p. 288 vermeldt W. Sanderson als eerste gebruiker van de term (1658).

⁴⁷ Ondermeer in Sanderson 1658, p. 64: “Pictures by a good Master, begun, and dead-coloured only...”; in het Pocketbook van Charles Beale (zie bijlage XXXIV) en in de *Excellency of Pen and Pencil*, 1668, p. 82: “In this dead-colouring you need not to be over curious ... the colours may be mended at the second operation”.

⁴⁸ *Het groot woorden-boeck gestelt in 't Nederduytsch ende in 't Engelsch*, Rotterdam, 1658-1660.

⁴⁹ Pacheco, ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, p. 482 en Le Blond de la Tour, p. 50.

⁵⁰ Arsenne, II, p. 256.

⁵¹ Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. nr. 71.

⁵² Doek, 63,5 x 75,5 cm, veiling Sotheby's New York, 28 januari 2005. Zie Cambridge Mass., *An Offbeat collection of Dutch and Flemish paintings*, 1993, p. 17, cat. nr. 10, p. 14.

⁵³ Berlijn, Gemäldegalerie, Kat nr. 248. Over dit werk, dat omstreeks 1506-8 ontstond, schreven Crowe en Cavalcaselle 1883: “dass die Arbeit nicht florentinisch, sondern wahrscheinlich im Atelier zu Perugia unvollendet geblieben ist. Sie ist, was die Technik betrifft, schwach in der Farbe und lässt die Oberfläche der Tafel durch eine dünne, mit Firnis verriebene Farbschicht durchblicken, welche nur die Umrisse ausfüllt. Ein rother Ton von falscher Durchsichtigkeit bedeckt einformig das Fleisch; die Schatten der Gewänder sind matt und unentschieden und an

Stelle der bekannten freien Pinselführung Raphaels finden wir der schwächere Hand des Domenico Alfani.” (pp. 278-9).

⁵⁴ Londen, National Gallery, inv. nr. NG 3948.

⁵⁵ Zie hoofdstuk III.4.

⁵⁶ Een gedoodverfd druiventrosje dat afgebeeld wordt op het ezelschilderij in Maerten de Vos' *Heilige Lucas schildert de Madonna* (Antwerpen, KMSKA, inv. nr. 88) bestaat uit een groen ingeschilderd volume, zonder weergave van licht en schaduw.

⁵⁷ Bijvoorbeeld *Apelles schildert Campaspe* van Willem van Haecht in Den Haag (Mauritshuis, inv. nr. 266) en *Apelles schildert Roxane* van Frans II Francken in Kopenhagen (Statens Museum for Kunst, inv. nr. 227).

⁵⁸ Ondermeer een werk van Jan Miense Molenaer te Berlijn (Gemäldegalerie, Kat. nr. 873).

Andere voorbeelden van afgebeelde doodverfstadia treffen we aan op schilderijen van Mignard, Vleugels, Roslin en Vigée Le Brun (zie Bergeon Martin 1994, pp. 65-78, p. 71).

⁵⁹ Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 1447. Het onvoltooide tweede paneel, *De onthoofding van de onschuldige graaf*, werd pas in 1482 geleverd aan het Leuvense stadsbestuur. Zie C Stroo, P. Syfer-d'Olne, A. Dubois en R. Slachmuylders 1999, pp. 56-104.

⁶⁰ Parijs, Louvre, inv. nr. MI 776. Over dit werk schrijft Bellori, p. 444: “A questo componimento mancano l'ultime pennellati per l'impotenza, e tremore della mano, e Nicolò non molto tempo avanti la sua morte, dedicollo al Sig. Card. Camillo Massimi conoscendo non poter ridurlo à maggior finimento, essendo nel resto perfettissimo...”

⁶¹ Over de problematiek van het reinigen van schilderijen verwijzen we naar het standaardwerk van Ruhemann 1986. Lees over het verpoetsen van schilderijen ook Conti 1996 pp. 172-207.

⁶² Glasgow, Burrell Collection, inv. nr. 35/4. Zie hoofdstuk IVB.

⁶³ Houbraken, I, p. 259.

⁶⁴ Brief van Sebastiano Ricci aan Graaf Tassis, gedateerd 15 augustus 1731: “ma sappia V.S. Illma. che vi è differenza da un bozzetto che porta il nome di modello a quello che le perverrà. Perchè questo non è modello solo, ma è quadro terminato... Sappia di piu che questo piccolo è l'originale, e la tavola d'altare è la copia... Se fosse fatto, com'è il solito costume de'bozzetti, non avrei cercato alcuna ricompensa. Ma torno a dirle, che sarebbe stato per me più agevole il farlo in grande” (Bottari en Ticozzi 1822, IV, p. 93).

⁶⁵ Florence, Uffizi, inv. 1912, nr. 230. Zie Vasari, ed. G. Milanesi, V, p. 231: “...la quale opera, perchè non se ne contentava molto, rimase imperfetta: ma nondimeno è cosa molto lodata in quella sua maniera piena di grazia e bellezza. ... perchè avendo cominciato a studiare le cose

dell'alchimia, aveva tralasciato del tutto le cose della pittura, pensando di dover tosto arricchire, congelando mercurio.”

⁶⁶ Liotard, ed. Cailler 1945, p. 100: “Rubens ... a peint librement, et ses ouvrages, quoique très touchés, ont beaucoup d'art et d'éclat; mais il est quelquefois outré, et il y a souvent de la grossièreté dans ses figures et ses attitudes; il n'est jamais venu à bout d'imiter aucune des délicatesses de la nature. ... Je regarde les tableaux de Rubens comme de très belles ébauches.”

⁶⁷ Van Mander, *Schilderboek*, fol. 254v; Plinius de Oude, ed. Rackham 1961, XXV. XL. 145: “illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectasque tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndoridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenorinio commendationis dolor est manus, id ageret, exstinctae.”

⁶⁸ Brief van Francesco Polazzi aan Graaf Pesenti, gedateerd 3 juli 1735 (Bottari en Ticozzi 1822, IV, 1822, pp. 101-102).

⁶⁹ Zie de definitie van *underdrawing* door M. Ainsworth in *The Dictionary of Art*, Londen, 1996, vol. 31, pp. 577-578: "Preliminar drawing made before the application of an overlying layer."

⁷⁰ Dupuy du Grez, p. 247.

⁷¹ De praktijk om de contouren van een compositie op de definitieve drager aan te duiden in wit krijt, als richtlijnen voor het schilderproces, wordt vermeld door Vasari, I, pp. 186-187.

⁷² Le Blond de la Tour 1669, p. 36.

⁷³ Zie Bauer 1983, p. 21: “Thus the abbozzo represented the conclusion of the artist's preparation and as such has been opposed to the schizzo, which commenced it.”

⁷⁴ Alberti, ed J.-L. Schefer 1992, III, p. 225, §59: “Denique vel picturae vel sculpturae, semper tibi proponendum est elegans et singulare aliquod exemplar, quod et spectes et imiteris, in eoque imitando diligentiam celeritati coniunctam ita adhiberi oportere censeo, ut nunquam penniculum aut stilum ad opus admoveat pictor, quin prius mente quid facturus et quomodo id perfecturus sit, optime constitutum habeat. *Tutius est enim errores mente levare quam ex opere abradere.*” [eigen cursivering].

⁷⁵ Idem, I, p. 126, §23: “Que rum pictorem nunquam bonum eum, qui quae pingendo conetur non ad unguem intelligat. Frustra enim arcu contenditur, nisi quo sagittam dirigas destinatum habeas.”

⁷⁶ Beurs, p. 50: “Als een Schilder dit niet weet [‘hoe en in wat ordre men alles aanleggen kan’], zal zijn werk hem meester werden, en van de natuure afwijkende overhoop leggen, zonder sterk en flaauw, nabyheid en verheid behoorlijk te kunnen verkrijgen.”

⁷⁷ Dufresnoy 1684, p. 229, § 442.

⁷⁸ De Lairese 1707, p. 13.

⁷⁹ Watin 1823, p. 132.

⁸⁰ Vey 1960, p. 194.

⁸¹ Reynolds, ed. Wark, 1959, I, 210-224: "However extraordinary it may appear, it is certainly true that the inventions of the *Pittori improvvisatori*, as they may be called, have, - notwithstanding the common boast of their authors that all is spun from their own brain, - very rarely any thing that has in the least the air of originality: their compositions are generally commonplace; uninteresting, without character or expression; like those flowery speeches that we sometimes hear, which impress no new ideas on the mind. I would not be thought, however, by what has been said, to oppose the use, the advantage, the necessity there is, of a Painter's being readily able to express his ideas by sketching. The further he can carry such designs, the better. The evil to be apprehended is, his resting there, and not correcting them afterwards from nature, or taking the trouble to look about him for whatever assistance the works of others will afford him."

⁸² Zie Lavin 1956, Olsen 1962, pp. 115-125, Emiliani 1985, I, pp. XLII-XLIII. Voor Barocci's gebruik van pastel, zie Dempsey 1987.

⁸³ Michel de Montaigne, *Essays*, I, § XXIII, *Divers evenemens de mesme Conseil*: " [...] Il en est de mesmes en la peinture, qu'il eschappe par fois des traits de la main du peintre surpassans sa conception et sa science, qui le tirent luy mesmes en admiration, et qui l'estonnent. Mais la fortune montre bien encores plus evidemment, la part qu'elle a en tous ces ouvrages, par les graces et beautez qui s'y treuvent, non seulement sans l'intention, mais sans la cognoissance mesme de l'ouvrier. Un suffisant lecteur descouvre souvent és escrits d'autruy, des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et apperceuës, et y preste des sens et des visages plus riches."

⁸⁴ Armenini, I, hoofdstuk IX, ed. Olszewski p. 142, ed. Barocchi 1971, III, pp. 2530-2531.

⁸⁵ De term verzeeping wordt gebruikt om het uiteenvallen van vetten in glycerine en vetzuren te omschrijven. Tijdens dit chemisch proces wijzigt de lichtbrekingsindex van de olie in de verflaag, die transparanter wordt. Voor een compleet chemisch overzicht van vetten en oliën, zie Lewkowltsch, 1922.

⁸⁶ Zie de artikelen van J. Wilde, 1932, Gould 1958 en 1965, Hours 1964, Lucas en Plesters 1978, Hood en Hope 1977, Lank 1982, Jaffé en Groen, 1987 en Dunkerton 2003. Zie eveneens het verslag over de compositiewijzigingen die aan het licht kwamen tijdens de transpositie van Titiaans *Kersenmadonna* te Wenen in 1883 (Berger 1901, pp. xiv-xv).

⁸⁷ Boschini 1674, inleiding, zonder paginering.

⁸⁸ In *Los Borrachos* (Prado 1170, Garrido 1992, p. 173, fig 9; López-Rey 1996, nr. 41); *De Smidse van Vulcanus* (Prado 1171, Garrido 1992, p. 238, fig. 3; López-Rey 1996, nr. 44) en het *Portret van Filips IV in wapenrusting* (Prado 1219, Garrido 1992, p. 540, fig. 2).

⁸⁹ In het *Portret van Filips IV* (Prado 1182, Garrido 1992, pp. 119-125) en het *Portret van Filips IV als jager* (Prado 1184, Garrido 1992, pp. 385-391).

⁹⁰ Ingekorte mantelpartijen treffen we aan in *Mercurius en Argus* (Prado 1175, Garrido 1992, pp. 593-601; López-Rey 1996, nr. 127) en *Menippus* (Prado 1207, Garrido 1992, pp. 467-473; López-Rey 1996, nr. 93) en in het *Portret van Kardinaal Infant Ferdinand als jager* (Prado 1186, Garrido 1992, pp. 393-401; López-Rey 1996, nr. 64) schilderde hij een kraag weg. In het *Portret van Luis de Góngora y Argote*, (Boston, Museum of Fine Arts 32.79; López-Rey 1996, nr. 25) verdween een lauwerkrans en in het *Portret van de dwerg Juan Calabacillas* (Prado 1205, Garrido 1992, pp. 503-507; López-Rey 1996, nr. 83) werd een een kalebas verplaatst.

⁹¹ Dit is bijvoorbeeld het geval in schilderijen als *Los Borrachos* (Prado 1170, Garrido 1992, pp. 167-179, López-Rey 1996, nr. 41), het *Portret van de dwerg Diego de Acedo* (Prado 1201, Garrido 1992, pp. 485-493; López-Rey 1996, nr. 102), het *Portret van Madre Jerónima de la Fuente* (Prado 2873, Garrido 1992, pp. 79-87; López-Rey 1996, nr. 21), het *Portret van Infant Don Carlos* (Prado 1188, Garrido 1992, pp. 339-347, López-Rey 1996, nr. 37) en het *Portret van Don Pedro de Barbarena y Aparregui* (Fort Worth, Kimbell Art Museum 81.14; López-Rey 1996, nr. 57).

⁹² Van de Wetering 1997, pp. 75 en 81.

⁹³ *Historiestuk* (Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, cat. 814; Bruyn et al. 1982, A6, p. 105, röntgenfoto fig. 2); *De Berouwvolle Judas die de Zilverlingen teruggeeft* (Engeland, privé-verzameling; Bruyn et al. 1982, A15, p. 184, fig. 6); *De Anatomieles van Dr. Tulp* (Den Haag, Mauritshuis, inv. nr. 146; Bruyn et al. 1986, A58, p. 173, röntgenfoto fig. 2); *De Blindmaking van Samson* (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv. nr. 1383; Bruyn et al. 1989, A116, röntgenfoto op p. 186) en *Danaë* (St. Petersburg, Hermitage, inv. nr. 723; Bruyn et al. 1989, A119, röntgenfoto op p. 213).

⁹⁴ Doerner 1938, pp. 132-168.

⁹⁵ Van Mander, ed. Miedema 1994, fol. 220v.

⁹⁶ Zie Eastake 1869, II, p. 385.

⁹⁷ Zie bijlage VII. Een nette doodverf komt meermaals ter sprake in de correspondentie van Poussin met zijn opdrachtgevers: “Jay esbauchée le premier fort nettement de sorte que l’on peut juger se quil pourra estre estans fini” en “Je vous enuoyerei dieu aidans une Confirmation

deuant que l'anée soit expirée laquelle est en bonne ordre et esbauchée fort poliment" (Jouanny 1911, p. 268 en 305).

⁹⁸ *Nieuwen verlichter der konst-schilders, ...*, p. 158.

⁹⁹ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, [181]b.; Vey 1960, p. 195; Norgate, ed. Muller-Murell 1997, p. 73; De Mayerne, ed. Van de Graaf 1958, nr. 133 en Gyles Booke, fol. 101r en v.

¹⁰⁰ Armenini, II, X, ed. Barocchi 1971, pp. 2530-2531 (zie bijlage XII).

¹⁰¹ Zie bijvoorbeeld Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, ed. Pedretti [487] en A. de Lairese 1693, p. 365.

¹⁰² Wenen, Liechtensteinmuseum, inv. nr. 70, ca. 1618.

¹⁰³ Rome, Pinacoteca Capitolina, inv. nr. 71, ca. 1627.

¹⁰⁴ München, Alte Pinakothek, inv. nr. 518, ca. 1630-31.

¹⁰⁵ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, inv. nr. 697, ca. 1632.

¹⁰⁶ Londen, National Gallery, inv. nr. NG. 54.

¹⁰⁷ Den Haag, Mauritshuis, inv. nr. 1181.

¹⁰⁸ Edinburgh, National Galleries of Scotland, inv. nr. 1670, ca. 1655.

¹⁰⁹ Stuttgart, Staatsgalerie, inv. nr. 2248.

¹¹⁰ Zie Alexander 1992, pp. 40-41. Onder de onafgewerkte manuscripten vermeldt Alexander de Engelse Douce Apocalyps en de Winchester Bijbel (ca. 1270). Het diepen van de egaal ingeschilderde grondkleur stond bij boekverluchters bekend onder de Latijnse term *incidere*, terwijl het hogen of aanbrengen van de lichtste partijen werd aangeduid met de term *matizare*. Zie Wallert 1991.

¹¹¹ Vorm, evolutie en samenstelling van het schilderspalet worden uitvoerig behandeld in Gage 1993, hoofdstuk 10 en Van de Wetering 1997, hoofdstuk VI, pp. 133-152.

¹¹² Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv. nr. NG 1190.

¹¹³ Berlijn, Gemäldegalerie, Kat. nr. 1904.

¹¹⁴ Londen, National Gallery, inv. nr. NG.599. Tijdens deze operatie werd de achterzijde van de verflaag, d.w.z. de onderschildering, gefotografeerd. Deze bestaat vooral in de achtergrondzones uit lokaalkleuren. Afgebeeld in Ruhemann 1968, ill. 44, p. 159.

¹¹⁵ Het traktaat van Edward Norgate vermeldt dat het ineenwerken (de 'sweetning') van de contourpartijen (in de context van portretschilderen) gebeurt tijdens een 'second sitting', het stadium dat vlak na het doodverven komt. Zie Norgate, ed. Muller-Murrell, p. 76, r.5-12.

¹¹⁶ Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, Breviarium Mayer van den Bergh.

¹¹⁷ Florence, Galleria Palatina, inv. 1812, nr. 165.

¹¹⁸ Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. nr. 71.

¹¹⁹ Rennes, Musée des Beaux-Arts, cat. nr. 159 en Haarlem, Frans Halsmuseum, cat. nr. 150.

¹²⁰ Vasari, ed. Milanesi, V, p. 157.

¹²¹ Berlijn, Nationalgalerie, inv. nr. A II 839. Een ander goed voorbeeld is de onvoltooide *Eed op de kaatsbaan* van Jacques-Louis David (Versailles, paleis) en de onvoltooide *Dood van Maarschalk Lannes* door Pierre Narcisse Guérin in het Musée des Beaux-arts te Valenciennes, inv. nr. P.46.1.121.

¹²² L. De Pauw-De Veen, p.254. De Pauw-De Veen stelt dat niet alle schilders hun compositie doodverfden (de auteur gebruikt de algemene term doodverf uitsluitend voor een chiaroscuro-onderschildering), maar soms ook met een eerste verflaag begonnen, zonder aanduiding van reliëf. Dat *aanleggen* op doodverven kan volgen, berust op een foutieve interpretatie van een zinsnede bij de Laresse (een opsomming van schilderkundige begrippen, gescheiden door komma's, wordt door De Pauw-De Veen geïnterpreteerd als chronologisch opvolgende stadia).

¹²³ Miedema 1987, p. 142.

¹²⁴ Witgeest, 1659, § XV, p. 119.

¹²⁵ Goeree, 1670, *Verlichterie-kunde*, p. 36.

¹²⁶ Ter Brugghen 1616, II, p. 3.

¹²⁷ De Laresse 1707, p. 9; Verly 1744, hoofdstuk V, LII, p. 45 en p. 162. Het dient genoteerd dat traktaat noch register melding maken van de bredere term doodverf.

¹²⁸ Bardwell 1795, p. 89. De eerste verflaag bestaat uit een correcte tekening van de compositie, waarbij de schaduwpartijen worden uitgevoerd in één bepaalde tint. De lichtpartijen worden uitgevoerd in diverse lichttroze tot –rode schakeringen. Met een zachte daskwast (“softener”, “sweetener”) worden de licht- en schaduwpartijen van deze eerste verflaag zachtjes met elkaar versmolten en worden de schaduwpartijen nog ingesausd met een dunne, rode, transparante verf. Nadat de eerste laag voldoende droog is, wordt een volgend stadium aangevat: het uitwerken van de ongenuanceerde grondtonen. Tijdens deze tweede fase in het doodverfproces moeten de tinten in een toon worden gehouden, die lichter is dan het eindresultaat. De *afwerking* bestaat immers uit glacislagen, die de tonaliteit verdonkeren, zo schrijft Bardwell.

¹²⁹ Zie Vey 1960, p.195; zie Van de Wetering 1977, p. 43.

¹³⁰ Baudelaire, ed. Pichois 1965, II, pp. 315-316. Ook volgens Arsenne 1833 hoort het verloop van het schilderproces harmonisch te verlopen, waarbij rekening moet worden gehouden met het overzicht over het gehele werk en elke ontwikkelingsfase aangenaam moet blijven voor oog en gevoel.

¹³¹ Zie Munsterberg 1983, Lindauer 2003 en Feldman 1992, p. 3-4: “A great variety of individual responses are given by eminent painters in their old age and old age can be a meaningful

culmination [...] in the lives of artists in all fields who continue to practice their art with no less of talent or inspiration, often breaking new ground later in life.”

¹³² Scannelli, 1657, p. 114.

¹³³ Zie Munsterberg 1994.

¹³⁴ Een hele literatuur over het *non-finito* ontstond over het gesculpteerde oeuvre van Michelangelo. Zie onder meer hierover Wölfflin 1950 en Brandi 1967.

¹³⁵ Zie Hope 2003, p. 27-28 en in dezelfde tentoonstellingscatalogus, pp. 150-179. Voor 'Titiaan en 'onvoltooidheid' zie ook Rosand 1981, Gentili 1992 en Penny 1999.

¹³⁶ In januari 2005 hing in het Museo del Prado volgende verklarende tekst naast Velázquez' *El bufón 'Barbarroja'* (Prado inv. nr. 1199) en *El bufón 'Don Juan de Austria'* (Prado inv. nr. 1200): "La pincelada fluida y deshecha en los rojos del vestido y la libertad expresiva de la batalla que si desarrolla al fondo de gran valentia técnica, evidencian la espontaneidad de Velázquez al pintar retratos de bufones, libertad pictórica que no tenía cuando retrataba a personajes de la corte y de la familia real."

¹³⁷ Madrid, Museo del Prado, inv. nrs 1201 en 1202.

¹³⁸ Het handelt hier ondermeer om de *Anima Beata*, *Cleopatra*, *Lucrezia* en de *Vrouw met Kroon* te Rome (Pinacoteca Capitolina inv. nrs. 184, 217, 211, 181) de *Heilige Sebastiaan* te Bologna (Pinacoteca Nazionale, inv. nr. 446) en de *Heilige Hiëronymus* in de Dom te Piacenza. De Capitolijnse werken kwamen onmiddellijk na Reni's dood in het bezit van Kardinaal Sacchetti en worden genoemd in diverse achttiende-eeuwse inventarissen van het familiebezit. *Anima Beata* (inv. 1747, nr. 60, nr 66, "bozza"), *Lucrezia* en *Cleopatra* (inv. 1726, nrs. 139, 89, en inv. 1750, nrs. 67,52: "Lucretia con lo stilo in mano" en "Cleopatra col serpente al petto - bozze del Reni"), *Vrouw met Kroon* (1747, nr. 63, Malvasia 1678, IV: sbozzata solo e non finita"). Zie Ghezzi 1726 en G. Zoboli, G.P. Pannini, *Stima di 187 Quadri della Galleria dell'Ill.mo Sign. March. Gio. Battista Sacchetti fatta in Roma a di 13 dicembre 1747*, Rome, Archivio di Stato, Segretari e Cancellieri della Rev. Camera Apostolica, Not. C. Rodulphus, prot. 1649.

¹³⁹ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. nr. 6477. *Heilige Sebastiaan* en *De Geseling van Christus* worden door Malvasia, ed. Zanotti 1841-44, II, pp 65 en 63 vermeld als *bozze*.

¹⁴⁰ Als voorbeelden van dergelijke sterk uitgewerkte, late composities moeten de *Heilige Jozef en het Christuskind* en *Salome met het hoofd van Johannes de Doper* uit het Chicago Art Institute en de *Heilige Hiëronymus en de Engel* uit het museum te Detroit worden genoemd. Zie tentoonstellingscatalogus *Guido Reni*, Bologna-Los Angeles-Fort Worth, 1988-1989, nrs. 58, 59 en 63.

¹⁴¹ Spear 1997, p. 305.

¹⁴² Malvasia, ed. Zanotti 1841, II, p. 28. Voor de gedoodverfde schilderijen van Reni, zie Spears 1997, pp. 305-320.

¹⁴³ Van Mander, *Den Grondt der Edel Vry Schilder-const*, XII, 5.

¹⁴⁴ Houbraken 1753, I, p. 165-167.

¹⁴⁵ Van de Graaf 1958, p. 103-105.

¹⁴⁶ Plinius de Oude, ed. Rackham 1961, XXXV. XXXVI. §110.

¹⁴⁷ Vey 1960, p. 195.

¹⁴⁸ Martinez, ed. V. Carderera y Solano, p. 26.

¹⁴⁹ Beal 1984, p. 290, fol. 162. Genoemd wordt Lanfranco.

¹⁵⁰ *The Dictionary of Art*, New York, 1996, 8, p. 585.

¹⁵¹ Onder de relevante parameters, die invloed uitoefenen op het droogproces vermelden we de individuele droogtijden van pigmenten en bindmiddelen, die onderling vaak erg verschillen, het al dan niet gebruiken van siccatieven en het jaargetijde, waarin het werk tot stand kwam.

¹⁵² Doerner 1933, p. 154 en p. 157, zie ook noot 158.

¹⁵³ Zie Ehrhard 1884, p. 80: "Es kann auf diese Weise eine gewisse Frische der Farbe, der ganzen Darstellung erreicht werden, die bei aller Vollendung doch den Reiz des Skizzierten, leicht Hingeworfenen, behält. Die anderen Reize und Schönheiten der Ölmalerei werden dabei leicht zu kurz kommen, wenn nicht ein bedeutendes Talent sich in dieser Art und Weise eingearbeitet hat. Jedenfalls muss auch ein solches darauf achten, eine genügende Menge von Farbe auf die Leinwand zu bringen, damit nicht die doch immer etwas zusammen trocknenden Farben, namentlich die dunkeln, später einzelne Stellen oder ganze Partien zu körperlos erscheinen lassen."

¹⁵⁴ Zie Van Mander's passage over Spranger in het *Schilderboeck*, fol. 269v, r.8-11.

¹⁵⁵ Van Mander, *Den Grondt der edel Vry Schilder-Const*, 12, § 4-5.

¹⁵⁶ Zie Van De Graaf 1958, p. 104: "Het zuiver prima schilderen blijkt omstreeks 1600 ook in het Noorden te worden toegepast en wel, in merkwaardige overeenstemming met Armenini, door de bekwaamste meesters."

¹⁵⁷ Von Sandrart 1675, I, 3, § VII, p. 72.

¹⁵⁸ Libert 1823, p. 170.

¹⁵⁹ Zie Paillot de Montabert 1829, IX, p. 41.

¹⁶⁰ Beal 1984, p. 246, British Library, M.S. Egerton, 1636, fol. 71.

¹⁶¹ Zie Veliz 1986, p. 166.

¹⁶² Naar verluidt zou Tintoretto's *Kruisiging* in Venetië in slechts 12 dagen geschilderd zijn, zonder het gebruik van glacis en zonder dat de kunstenaar tweemaal dezelfde plek moest

aantoetsen. Zie Merrifield, p. cxxxix - cxl. Houbraken vermeldt het gerucht dat Jacob Jordaens zijn Pan en Syrinx (met levensgrote figuren) in zes dagen had afgemaakt. (Houbraken, I, p. 157). Over hun collega Jan Fyt getuigden de schilders Cornelis Tuliers en Franciscus Goubau op 21 mei 1655 dat deze “op den tijt van vijffentwintich daeghen ende min een stuck kan maecken” (Duverger, I, 7, p. 128, doc. nr. 1998). Daartegenover staat dat een fijnschilder als Adriaen van der Werff (in samenwerking met zijn broer) tot achtentwintig weken aan eenzelfde compositie kon werken, zoals blijkt uit diens notitieboekje (zie Gaetgens 1987, pp. 442-443).

¹⁶³ Ondermeer Parmigianino's *Madonna met Heiligen* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. nr. 588) en Maarten de Vos' *Verzoeking van Heilige Antonius* (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 103). *De Heilige Paulus te Ephese* (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 4310) is een kleiner paneel dat door De Vos *alla prima* werd geschilderd.

¹⁶⁴ Oudry, ed. E. Piot 1861-1862, p. 114.

¹⁶⁵ Miedema, 1987, pp. 141-147.

¹⁶⁶ Vey 1960, p. 198: “Die aus der Temperatechnik stammende Untermalung, bei Vasari und Armenini abbozzo, in seiner Sprache doodverwe geheissen, galt immerhin schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts als altertümlich.”

¹⁶⁷ Eerder gepubliceerd in *Oud Holland* 12, 1894, p. 124.

¹⁶⁸ Verordeningen met betrekking tot het doodverven van incarnaten vinden we in de gildeordonnantie van het Antwerpse St.-Lucasgilde uit 1470. Een gelijkaardige passage treffen we aan in de ambachtsordonnanties van Rouen uit 1507. Ook de verordeningen van het St.-Lucasgilde te Córdoba maken (in het kader van muurschilderingen) melding van het aanbrengen van meerdere gekleurde onderschilderingen. (Zie Hodge, Spring en Marchant 1998, pp. 74-75). Het doodverven omwille van kwaliteitsoverwegingen vinden we ten slotte terug in het schilderstraktaat van John Guillim (zie Murell 1994, p. 21).

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Deze gedachte werd recentelijk door Bomford, 1997, p. 43 als volgt verwoord: “Perhaps too, the more direct method of modelling connected with the more frequent use of black and white in the underpaint or undermodelling layers, or added to areas of shadow, is less laborious in the long run, and also more easily and speedily reproduced in the workshop. The economic aspects of workshop production and painting techniques of the early seventeenth century have been the subject of some discussion; perhaps the seeds were already present a hundred years or so before.”

¹⁷¹ Zie Dijkstra 1995, p. 321, met verdere literatuurverwijzing.

¹⁷² Over indikken, koken en toevoegen van metaaloxiden aan drogende oliën, zie Van de Graaf 1958, pp. 71-72.

¹⁷³ Van Mander, ed. 1994, fol. 216v, 14-19.

¹⁷⁴ Zie Haskell 1980, p. 12. Voor kunstenaarsverplichtingen en tijdslimieten in schilderscontracten uit de Italiaanse renaissance, zie Glasser 1977, pp. 72-92. Uit deze studie blijkt overigens dat deze termijnen in heel wat gevallen ruimschoots werden overschreden.

¹⁷⁵ “a precise mixture of colours and appropriateness in the application of them’ were matters best left by the master to his apprentices”, geciteerd door Gage 1993, p. 15 naar J.J. Pollit, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, 1974, p. 151.

¹⁷⁶ Doerner 1933, p. 154: “Dabei darf bei den alten Meistern das eine nicht übersehen werden, dass unter solchen Primaarbeiten schon eine gute, brauchbare Grauuntermalung von Gesellenhänden steckte.” en p. 157 “Gesellenhände führten häufig diese Vorarbeit aus, die der Meister dann als arbeitkürzende Unterlage und der Farbe nirgends vorgreifende Unterlage zu einer abgekürzten Primamalerei verwendete.”

¹⁷⁷ Van Mander, ed. 1994, fol. 256v, 35-36.

¹⁷⁸ Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, I, ed. Berlijn, 1956, pp. 65-66.

¹⁷⁹ Vasari, ed. Milanesi, VII, pp. 680 – 681.

¹⁸⁰ Van Mander, Fol. 242r, 45-47 - 242v, 01-07.

¹⁸¹ Het exact reproduceren van deze kopstudies vertoont enige verwantschap met de functie, die modelboeken en patronen vervulden vanaf de Byzantijnse tijd tot op heden. Zie de uitvoerige studie van R. W. Scheller uit 1995.

¹⁸² Van Mander, *Het Schilderboek*, fol. 242r. en v.

¹⁸³ *Notizie de’ professori del disegno da Cimabue in qua opera di Filippo Baldinucci (1681)*, ed. Milaan, 1812, IX, p. 234: over Annibale Carracci, p. 242: “...se non che amore dell’arte stessa rintuzzando in lui si fatto pensiero, il forzo a tornare a’soliti studj, applicandosi a far diversi cartoni, i quali faceva poi eseguire a’suoi ottimi discepoli, mentre egli s’asteneva dal pigliare a far opere in pittura; così ad istanza d’Enrico de Herrera fece condurre all’Albano nella capella di S. Diego in S; Jacopo degli Spagnuoli, parte della pitture a fresco, sebbene non potè contenersi di farne alcune di sua propria mano, senza usar cartone;...” en p. 243-244: “...la prese a fare confidato nelle fatiche dell’Albano suo discepolo, cioè che Annibale facesse i disegni e cartoni, e l’Albano gli colorisse a fresco;...” Andere getuigenissen over Annibale Caracci’s atelierpraktijk vinden we in passages op p. 234: “Dipinse nel quadro della capella la storia della donna Cananea davanti a Cristo, e nello stesso tempo attese per un poco a ritoccare la copia del quadro della S. Caterina, ch’egli aveva dipinta per la città di Reggio, stata fatta essa copia per mano di Lucio

Massari suo discepolo, copiatore celebre dell'opere sue;...” en p. 240: “...un quadro alto sette palmi dipintavi la Vergine che abbraccia l'Alicorno, impresa della serenissima casa Farnese, ed è colorita per mano di Domenichino dal cartone d'Annibale.”

¹⁸⁴ Zie bijvoorbeeld Houbraken 1753 (II, p. 16) over Matthys vanden Berg: “Dog zyn geest door ‘t gestadig naarvolgen van anderen verwent, was een beletsel om iets uit zig zelf te ondernemen, of eigen vindingen te maken: immers men vint van hem wel een overvloed van brave namaaksels, maar zelden iets van zyn eigen uitvindinge.”

¹⁸⁵ Carducho, 1633, p. 133.

¹⁸⁶ Vey 1960, p. 95.

¹⁸⁷ De Piles 1699, p. 143: “Après avoir légèrement ébauché un portrait, il faisait mettre la personne dans l'attitude qu'il avait auparavant méditée, et avec du papier gris et des crayons blancs et noirs, il dessinait en un quart d'heure sa taille et ses habits qu'il disposait d'une manière grande et d'un goût exquis. Il donnait ensuite ce dessin à d'habiles gens qu'il avait chez lui, pour le peindre d'après les habits mêmes que les personnes avaient envoyés exprès à la prière de Van Dyck. Ses élèves ayant fait d'après nature ce qu'ils pouvaient aux draperies, il repassait légèrement dessus, et y mettait en très peu de temps, par son intelligence, l'art et la vérité que nous y admirons.”

¹⁸⁸ Een dergelijke atelierpraktijk wordt bijvoorbeeld vermeld in M.F. Dandré-Bardon, *Vie de Carle Van Loo*, Paris, 1765, p. 84: “J.B. Van Loo employe ce cher Elève à ébaucher ses tableaux d'après de belles esquisses, à peindre des draperies & d'autres accessoires importants d'après Nature, à faire même les études des figures, des têtes et des parties essentielles d'après le Modèle.”

¹⁸⁹ Zie Haskell 1980, p. 15, voetnoten 1-3.

¹⁹⁰ Zie L. en G. Bauer 1999, p. 522, noten 21-22 en p. 524, noot 33.

¹⁹¹ Zie Bauer 1983, p. 27-28. De inventaris van Palma Vecchio werd voor het eerst gepubliceerd door G. Ludvig 1903.

¹⁹² Zie Duverger 1984-2004, I, 3, doc. 615, pp. 39 en 41.

¹⁹³ Zie Vlieghe 1979.

¹⁹⁴ Scheller 1995, p. 393.

¹⁹⁵ Zie Alexander 1992, pp. 45-47.

¹⁹⁶ Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. A 3841, omstreeks 1530, *Underdrawing and other aspects in the Paintings of Lucas van Leyden*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1978, 29, pp. 112-114 en p. 169-170, noot 137.

¹⁹⁷ Zie Le Chanu 1996, pp. 90-98 (35 kleurnotities, waaronder *pavnaço* [bruin], *roso* [rood], *zalo* [geel], *azuro* [blauw], *ori*, [goud], *laca* [lak], *verde* [groen] en *negri* [zwart]). Gelijkaardige resultaten werden eerder gevonden op de *Wijding van Heilige Stefanus tot Diaken* (Berlijn, Gemäldegalerie, inv. nr. 1844) uit dezelfde reeks. Zie Szafran en Wallert 1995, pp. 161-168.

¹⁹⁸ Jörg Breu de Oude (zie Urbach 1981, pp. 45-62, pl. 40) en Hans Baldung Grien (zie Faries 1983).

¹⁹⁹ Zie Filedt Kok 1973-74.

²⁰⁰ Van Eikema Hommes 1998, pp. 105-111.

²⁰¹ Zie Van Mander, *Den Grondt der Edel Vry Schilder-Const*, fol. 47, 8, in de marge (zie bijlage XV) en Bardwell 1795, p. 94 (bijlageLIV).

²⁰² Van de Graaf relateert deze praktijk aan de waarschuwingen, die worden geformuleerd in het De Mayerne Ms. (Van de Graaf 1958, nr. 22; zie bijlage XVI en nr. 19).

²⁰³ In verband met deze werkwijze haalt Van Eikema Hommes 1998 twee passages aan in zeventiende-eeuwse Spaanse schildertraktaten. Een eerste citaat is van de hand van Pacheco: “Y, si se ha de labrar alguna ropa de rosado con el blanco y carmín, será más perpetuo su color si se bosqueja debaxo con bermellón y, luego, se labra con el carmín y blanco, o para quedar sin bañar, o para bañado”: (Sánchez Cánton, J., *Arte de la Pintura, Francesco Pacheco (1649), edición del manuscrito original ...*, Madrid, 1956, p. 83) Een tweede is van de hand van Hidalgo, p. 8 (zie bijlage XLI).

²⁰⁴ Zie de artikelen in de schilderskeuren van Antwerpen (1470) en Rouen (1507).

Een contract voor schilder- en stoffeerwerk van een altaarstuk in de Leuvense St.-Kwintenskerk, dat werd afgesloten op 10 maart 1542, bepaalt ondermeer dat de schilder diverse voorstellingen zal “... maken van olye verwen, alsoe men schuldig is al sulcke goeden eerlycke te maken, te gronden te prumueren en te dootverven en oock te vernissen en al te doene als een meestere van eere schuldig is te doen” (Leuven, Universiteits-bibliotheek, register Daems, I, 217, f° 93-94, gepubliceerd door E. Van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Brussel-Leuven, 1870, pp. 264-265).

²⁰⁵ Zie Veliz 1986, p. 167 en Corneille 1684, p. 49.

²⁰⁶ Bijvoorbeeld in het Simon Eikelenberg MS., Gemeentearchief Alkmaar 1679-1735, fol. 401, (182).

²⁰⁷ Zie ondermeer Armenini, ed. P. Barocchi, p. 2290; Du Puy de Grez 1700, p. 251-252 en De *Nieuwen verlichter der konst-schilders, vernissers, vergulders en marmelaers*, p. 158.

²⁰⁸ De Piles 1684, p. 42.

²⁰⁹ Zie De Mayerne, fol. 4v (Van de Graaf 1958, nr. 22); Pacheco 1649, ed. Sánchez Cánton, p. 84.

²¹⁰ Chouillet 1984, p. 192.

²¹¹ Zie artikel 26 van de Doornikse ambachtsordonnanties in verband met het gebruik van metaalfolie en verfstoffen door schilders en stoffeerders van 27 november 1480. (gepubliceerd in bijlage XIII van Vandamme 1982, p. 191: “Item que dores en avant personne quelconque dudit mestier ne puist estopher nulles ymaiges de couleur à olle, soit de pierre ou de bos, ne tout aultre ouvraige, sans ce que lesdictes ymaiges, ou ouvraiges soient emprimez souffisanment, ne que aussi on ne puist asséir en ouvraige d’église quelque foelle molée, que elle ne soit assise sur or coulleur, et que ledit or coulleur soit assise sur imprimure souffisanment faicte; mais on porra bien audit estoffement à olle couchier l’asur et blacq de plong à destempre, et aséir ledit azur sur tel fons qu’il semble bon aux maistres dudict mestier, *reservé feul ou lecquemoux, ou chose semblable* [eigen cursivering]; mais on porra user dudit feul ou lecquemous pour assir son azur en ouvraiges de drappelles, ou de patrons, ou d’ouvraiges d’armoiries ou de bancques; et s’il advenoit que ledit estophement se faist sans emprimer, ou que ladicte feuille, ne feust assise sur or coulleur, et imprimure souffisanment laicte, ou ledit azur sur ledit seul, ou lecquemoux, ou choses semblables, se n’estoit en l’ouvraige que dessus est déclaré, on encherroit en l’amende de x solz tournois pour chascune fois que ainsi seroit trouvé estre fait; et avec ce seront tenu d’amender ledit ouvraige à le discrétion du doyen dudit mestier et des jurez d’icelui.”

²¹² Zie Smith 1692, p. 69: “Indigo turns green in time and should be chiefly us’d in dead-colouring” en Beurs 1692, p. 40: “Waarschouwende, dat, indigo en men zijn koleur wil doen bestendigen zijn, het noodwendig is dat men het zelve met ultramarijn moet overschilderen of laxeeren naar dat het leven zelve ligter of donkerder bevonden word.”

²¹³ Over rheologie, zie Scott Blair 1949 en Eirich 1956-69.

²¹⁴ Zie Ehrhard 1884, p. 73: “Eine andere Art der Vorbereitung für die Eigentliche Malerei ist die Untertuschung. Wie der Name bereits andeutet, eine Anlage des Bildes durch Tuschen mit Ölfarbe, die entweder ganz dünn oder auch verdünnt (mit Terpentin, unter welches ein paar Tropfen Sikkativ gemischt sind) gemacht wird. Man kann damit in kürzester Zeit, da gar keine technischen Schwierigkeiten dabei zu überwinden sind, die Licht- und Farbenwirkung allerdings mit Ausschluss der Körperlichen Gegenständlichkeit, herstellen. Ausführung und Durchführung kommt dabei ja gar nicht in Frage. Es handelt sich nur innerhalb der festen Aufzeichnung um die ungefähre Wirkung. Dafür muss allerdings Sorge getragen werden, dass die Aufzeichnung keine falsche ist. Andererseits steht es einem Jeden dabei frei, gewissermassen

geistreich skizzierend, einen wirklich lebensvollen Entwurf von dem zu geben, was schliesslich dargestellt werden soll.”

²¹⁵ Hendriks en Groen 1994, pp. 23-24.

²¹⁶ Armenini bijvoorbeeld, schrijft dat de *bozğa* lichtjes met een mes moet worden afgeschraapt vooraleer de volgende verflagen kunnen worden aangebracht (zie bijlage XII). Dezelfde boodschap vinden we bij Oudry (Bijlage LI) en bij Paillot de Montabert (bijlage LVII).

²¹⁷ Van Mander, *Grondt der Edel Vry Schilder-Konst*, Fol. 48,18,r.5 en 20, r.3-8. Eenzelfde negatieve houding tegen erg zichtbaar penseelwerk vinden we ook later terug in de zevende stelling in het schildertraktaat van Liotard 1781: “Point de touches”.

²¹⁸ Madrid, Prado, inv. nr. 1544.

²¹⁹ Den Haag, Mauritshuis, inv. nr. 937.

²²⁰ Testelin 1680: *Sixième table des préceptes de la peinture sur la couleur*. Zie ook Mérot 1996, pp. 355-366.

²²¹ Een eigenschap die Houbraken ook aan de werkwijze van Samuel van Hoogstraten toedicht. De schilder had een “manier van vet in de verf schilderen, ... waardoor de stukken lang hun volkomen kracht en kleur behouden.” (Houbraken 1753, II, p. 158)

²²² Voor kleinere, van dichtbij te bekijken schilderijen bood Testelin twee alternatieven: ofwel werd elke tint onmiddellijk op zijn juiste plaats aangebracht, waarbij de aangrenzende verfmassa's zachtjes met elkaar worden versmolten, zonder dat ze aan zuiverheid inboeten (een vorm van *alla prima* schilderen), ofwel werd de compositie begonnen met het doodverven van lokaaltinten en voltooid door middel van een superpositie van verflagen. Deze laatste manier van schilderen was zeker, maar minder zuiver, aldus Testelin. In hetzelfde schema wordt ook een vrijere penseelvoering verdedigd, die vanop afstand afgewerkt lijkt en gelijktijdig een levendig en beweeglijk karakter behoudt.

²²³ Richardson 1725, p. 166: “Generally, if the character of the Picture is Greatness, Terrible, or Savage, as Battels, Roberies, Witchcrafts, Apparitions, or even the Portraits of Men of such Characters there ought to be employed a Rough, Bold Pencil; and contrarily, if the character is Grace, Beauty, Love, Innocence, &. A softer Pencil, and more finishing is proper” en p. 167: “All large Pictures, and whatsoever is seen at a great Distance should be Rough; for besides that it would be a great loss of Time to a Painter to finish such things highly, since Distance would hide all that Pains; those Bold Roughnesses give the Work a greater Force, and keep the Tincts distinct. The more Remote anything is supposed to be, the less Finishing it ought to have.”

²²⁴ Watin 1823, pp 130-131. Een pasteuze doodverf als onderlaag voor glacislagen wordt ook door Testelin 1680 aanbevolen en vinden we ook terug bij Bardwell 1795, p. 93-94: “...all

shadows and colours, that are to be glazed, should be done with colours of a clean solid body; because the glazing is more lasting, and has the best effect.” Het aanbrengen van pasteuze lagen dient te gebeuren met een “full pencil of stiff colour, made brighter than the life, because it will sink a little in drying.”

²²⁵ idem, § V, p. 131-132.

²²⁶ Arsenne, II, p. 257.

²²⁷ Walpole, 1872, p. 259.

²²⁸ zie Bergeon en Martin 1994, p. 71.

²²⁹ Deze gelaagde techniek wordt mooi geïllustreerd in Jacopo Bassano's *Graflegging* in Wenen (Kunsthistorisches Museum, inv. Nr. 5680). De mantel van Jozef van Arimathea op dit schilderij is opgebouwd met behulp van een lichtgroene ondermodellering die met een transparantgroene toplaag werd ingesausd. De mantel van Maria bestaat uit een met blauw geglaceerde loodwitondermodellering, die werd gediept met een tweede laag blauw. De mantel van Nicodemus bestaat uit een weinig dekkende ondermodellering in vermiljoen en loodwit, geglaceerd met een rode lak (Zie *Restaurierte Gemälde* 1996, nr. 3, pp. 51-53).

²³⁰ Paillot de Montabert 1829, § 569, p. 47.

²³¹ E. Delacroix, *Journal*, 26.1.1857. Een goed voorbeeld van een dergelijke werkwijze is Davids onvoltooide *Portret van Philippe Laurent de Joubert* te Montpellier (Musée Fabre, inv. nr. 836.5.1.) De geelgrijze achtergrond, het rode tafelkleed, de zwarte kledij en de bruine schaduwen van het aangezicht van de geportretteerde werden allen aangebracht in een dunne, bindmiddelrijke ‘frottis’, waarbij het vluchtige penseelwerk de lichte ondergrond nauwelijks bedekt.

²³² Pacheco 1649, ed. B. Bassegoda i Hugas, p. 483.

²³³ In een gesprek (oktober 1998) wees C. Garrido-Perez (Departement conservatie en restauratie, Prado, Madrid) mij op het feit dat röntgenopnamen van El Greco's werken Pacheco (1649)'s verhaal bevestigen.

²³⁴ Houbraken 1753, I, p. 92: “...dat hy voor een gewoonte had, zyn Pourtretten vet, en zachtsmeltende aan te leggen, en naderhand de penceeltoetsen daar in te brengen, zeggende: *nu moet'er het kennelyke van den meester noch in* [eigen curivering].”

²³⁵ Baldinucci, 1845-1847, IV, pp. 30-31.

²³⁶ Zie Berger 1901, pp. xii-xviii. Deze stellingname vinden we eveneens bij Merimée 1830, p. 249-251; Moreau Vauthier 1913, p. 130; Dehaisne 1886, p. 561 en Dalbon 1902, p. 104-105. De laatste twee auteurs halen een passage aan uit een veertiende-eeuws manuscript in de Universiteitsbibliotheek te Montpellier, het *Liber diversarium arcium* (eerder gepubliceerd in *Catalogue des bibliothèques publiques des départements*, Parijs, 1849, I, p. 791), om de theorie van de

tempera-doodverf en de olieverf-afwerking kracht bij te zetten. “...Il est dit qu’après avoir posé les premières couches du champ, c’est-à-dire du fond du tableau, ainsi que celle des ymages avec des couleurs préparées à la glaire d’oeuf, on exécute la dernière touche avec des couleurs à l’huile 'et ultima ad oleum'.”, zo schrijft Dalbon. “Le mode d’ébaucher en détrempe fut d’ailleurs pratiqué lors même que la peinture à l’huile était dans toute sa splendeur de facture propre au procédé, mais d’une manière différente, par Giorgione, Titien, Tintoret, Veronese, et d’autres grands peintres vénitiens du XVIe siècle, qui procédaient aussi sur les impressions plâtreuses absorbantes, dans le but d’enlever aux couleurs l’excès d’huile qu’elles contenaient” (Dalbon 1902, p. 109).

²³⁷ De mogelijkheid dat het gebruik van olieverf tijdens de middeleeuwen erg gangbaar zou zijn geweest, werd door Mérimée 1830 (p. 4) bestreden. Als argument haalde hij een passage aan uit Theophilus’ *Arte Pingendi* (“Quod in imaginibus diuturnum et tædiosum nimium est”). Uit deze passage zou blijken dat olieverf enkel voor muren, houtwerk en beelden werd gebruikt, maar niet voor schilderijen, omdat dit vanwege de droogtijden te lang zou duren en dus een vervelende klus zou worden. Een mening lijkt echter weinig representatief voor ‘de’ schilderpraktijk van ‘de’ middeleeuwen.

²³⁸ Het gebruik van olieverf voor de Van Eycks werd reeds in de tweede helft van de negentiende eeuw door Crowe en Cavalcaselle 1883 (I, p. 8) en door Dehaisne 1886 (pp. 569-572) op basis van archivalische bronnen aangetoond (voor een synthese van deze probleemstelling, zie Dalbon 1902, pp. 40-47). Behalve door bronnenonderzoek werd het gebruik van olieverf recenter ook aangetoond door natuurwetenschappelijk onderzoek. Het bindmiddel van een aantal Noorse retabels uit de dertiende en veertiende eeuw blijkt een drogende olie te zijn: zie White 1995, pp. 127-135; en Plahter 1995, pp. 111-126. Ook het bindmiddel van de verflagen op het Thornham Parva-retabel (Engeland ca. 1330-40) blijkt lijnolie te zijn (Bomford 1997, tabellen, pp. 53-55 en Goldsmith en Buclow 1998, p. 43).

²³⁹ Voor de eigenschappen van en een uitgebreide bibliografie over loodwit zie R.J. Gettens, H. Kühn en W.T. Chase, 'Lead White' in A. Roy (ed.), *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, 2, New York 1993, pp. 67-81.

²⁴⁰ Bomford 1997, p. 41: “While one must presume that a reason behind the use of egg may be the sound practice of applying an oil-rich paint over a leaner and rapidly drying underpaint, very little is known about the development of painting practice, and the use of egg tempera in particular, in the Low Countries during the period before 1400, or when Campin and his contemporaries would have been training”. Zie ‘The Methods and Materials of Northern European Painting 1400-1500’, *National Gallery Technical Bulletin*, 18, 1997, p. 23.

²⁴¹ Bijvoorbeeld de zogenaamde *Manchester Madonna* (Londen, National Gallery, inv. nr. NG 809), Rafaël's *Madonna Esterházy* te Budapest (Szépművészeti Múzeum, inv. nr. 71, zie Frimmel, p. 42) Correggio's *Allegorie van de Deugd* (Rome, Palazzo Doria Pamphili, inv. nr. 15, zie Merrifield, II, pp. 249-251) en Moretto da Brescia's *Heilige Justina met een Stichter* (Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 61. Zie *Restaurierte Gemälde* 1996, nr. 18, pp. 104-112).

²⁴² Onder de recente literatuur over dit onderwerp vermelden we Wallert en Van Oosterhout 1998.

²⁴³ Miedema 1987, p. 142 en R. Featherstone in *The Dictionary of Art*, New York, 1996, 8, p. 585. Een gelijkaardige, wat vlugge conclusie vinden we in Rembrandt, *The Painter at Work*, Amsterdam, 1997, p. 30.

²⁴⁴ Karel Van Mander, *Het Schilderboeck*, fol. 251v04-06. Het drogen van de doodverf in de zon is ook een onderwerp dat meermaals aan bod komt in Merrifield, ed. 1967. Zie hoofdstuk IIIC.

²⁴⁵ Duverger 1984-2004, I,2, p. 392, 3-6 juni 1625.

²⁴⁶ Duverger 1984-2004, I,4, 2-3 januari 1642.

²⁴⁷ Norgate, ed. Muller-Murell 1997, p. 74, r. 16; p. 75, r. 28; p. 76, r. 16; p. 86, r. 25. Alexander Browne, *The whole Art of Drawing, Painting, Limining and Etching*, Londen, 1660, p. 14.

²⁴⁸ Du Puy de Grez 1700, p. 247.

²⁴⁹ Zie Merrifield, p. cccv.

²⁵⁰ Merrifield, p. cxxvii.: "He said he exposed his pictures to the sun after every process of painting; that this never occasioned their cracking, and that he did not wet them before exposing them to the sun."

²⁵¹ Zie Bouvier 1827, pp. 286-288.

²⁵² Gyles Booke, Londen, British Museum, MS 6376, fol. 101v.

²⁵³ Armenini, II, X, ed. P. Barocchi 1971, p. 2290; Oudry, ed. E. Piot 1861-62, p. 110-11 en Bardwell 1795, p. 94.

²⁵⁴ *De Hedendaagse Albert*, III, p. 30.

²⁵⁵ Idem, pp. 289-292.

²⁵⁶ Oudry, ed. E. Piot 1861-62, p. 110-11. Het afwerken van de doodverf door middel van glacislagen gebeurt volgens Armenini (1586) overigens altijd met toevoeging van vernis. Zie Van de Graaf p. 102.

²⁵⁷ Bardwell 1795, p. 97.

²⁵⁸ Zie Bontinck 1943, hoofdstuk III, pp. 43-54.

²⁵⁹ Gage 1993, p. 15.

²⁶⁰ Het probleem van verfmenging in de oudheid wordt uitvoerig behandeld door Gage 1993, pp. 30-32. De technieken om met pure tinten te arceren en om een glacislaag over een opake grondtoon aan te brengen, waren in de oudheid bekend. Kunstenaars en filosofen verkozen optische verfmengingen boven fysische, omdat de kleuren bij de eerste hun zuiverheid behielden. Dat fysische verfmengingen in de oudheid niet vanzelfsprekend waren, wordt ook aangetoond door het ontbreken van het daartoe bestemde schildersmateriaal: het palet. Een dergelijk object is in geen enkele antieke archeologische site opgegraven.

²⁶¹ In een manuscript (British Museum, MS. 5230, fol. 7a) spreekt Albrecht Dürer zich uit tegen de vermenging van het zuiver rode pigment met een zwarte component. Het is echter waarschijnlijk dat de kunstenaar hier een persoonlijke zienswijze vertolkt in plaats van een gangbare praktijk. Ook stelt zich de vraag in hoeverre Dürer deze theoretische regel consequent heeft doorgevoerd in zijn oeuvre.

²⁶² Het gebruik van transparante verlagen over metaalfolie wordt reeds vermeld in het Lucca-traktaat uit de 8^{ste} eeuw (*Compositiones Varias*, Biblioteca Capitolare di Lucca, MS. 490, eerst gepubliceerd door L.A. Muratori in *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Milaan, 1738-42, 2, pp. 365-392). Deze werkwijze werd door Plesters teruggevonden in Cennino Cennini's aanwijzingen om goudbrokaat te imiteren (Plesters 1977, pp. 10-17, p. 11). Zie ook Gage 1993, p. 129.

²⁶³ Een scharlakenrood kleed op een werk van Giovanni di Paolo in de National Gallery te Londen bestaat uit een (inmiddels zwart verkleurd) onderlaagje in bladzilver, dat nadien met een rode lak werd gemodelleerd (zie Bomford en Kirby, 1978, p. 64). Het gebruik van metaalfolie (tin, zilver) als reflecterende onderlaag voor transparant aangebrachte verven (dikwijls geel), werd op diverse dertiende-eeuwse Toscaanse schilderijen aangetoond. Alles lijkt erop te wijzen dat een dergelijke laagopbouw vooral werd toegepast om goud te imiteren (zie Ciatti 1998, p. 2-3).

²⁶⁴ De methode wordt in de traktaten van Guillim en De Mayerne (1620) vermeld. Zie Murell 1993-94, p. 16 en Van De Graaf 1958, pp. 15-16 (De Mayerne MS., fol 10-10b). Zie ook Gage 1993, p. 285, noot 76.

²⁶⁵ De onderlaag van het muntstuk in Titiaans *Portret van Jacopo Strada*, (Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 81) werd hoofdzakelijk bekomen door bijmenging van goudpoeder (schelpgoud). Deze onderlaag werd oversausd met een bruine glacislaag en hoogsels. Het echte goud werd hier door illusionistisch goud bedekt (zie *Restaurierte Gemälde*, 1996, nr. 37, pp. 175-183, p.179). Met bruine glacislagen geschaduwde goudverf-onderlagen treffen we ook aan op Dürers *Allerheiligen* (Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 838-1511). Een met rood glacis bedekte goudgrond treffen we bijvoorbeeld aan in de hallucinante

uitbeelding van hellevuur op werk van de Brueghel-navolger Pieter Huys, namelijk de *Aartsengel Michael redt een ziel tijdens het Laatste Oordeel*, paneel, tondo, 23,5 cm diameter, tentoongesteld door kunsthandel Koetser op TEFAF, Maastricht, 1999.

²⁶⁶ Recent onderzoek bevestigde bijvoorbeeld dat Canaletto de luchten van zijn *vedute* in een bepaalde periode van zijn loopbaan met een grijze verf onderschilderde, terwijl hij de bijhorende Venetiaanse topografie met een licht beige tot geelbruine lokaalkleur aanvatte. (Zie Bomford en Roy 1982, p. 40; Bomford en Roy, 1993, p. 35 en Pemberton-Pigott 1989, pp. 53-63.). De groenten op Adriaen Coortes *Stilleven met Asperges* (Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. SK-A-2099) bleven in de vorm van een rechthoek uitgespaard tot op de okerkleurige grondlaag, terwijl de achtergrond met een donkere verflaag werd bedekt (zie Wallert 1999, nr. 14, pp. 92-94).

²⁶⁷ Dit heeft aanleiding gegeven tot discussies over hoe men de diverse aanverwante onderliggende ontwikkelingsstadia dient te omschrijven. Een terminologische discussie (zonder eindconclusie) over het verschil tussen lokaalkleurige *imprimatura* en onderschildering werd gehouden naar aanleiding van een symposium te München in 1986 over de schildertechniek en restauratie van Tintoretto's *Hemelvaart van Maria* te Bamberg. Deze gedachtenwisseling werd gepubliceerd in *Arbeitsheft 42* van het *Bayerisches Landesamt für Denkmalspflege*, München, 1988. Over het gebruik van een lokale *imprimatura* door Rembrandt, zie Van de Wetering 1997, pp. 211-215.

²⁶⁸ De detectie van lichtkwaliteit of kleur is het resultaat van de absorptie door een oppervlak van een bepaald segment van golflengten uit het zichtbare spectrum en de reflectie van de overige zichtbare golflengten. Onze waarneming van lichtkwantiteit of grijswaarden wordt bepaald door de mate waarin het licht door een oppervlak wordt geabsorbeerd of gereflecteerd.

²⁶⁹ Zie Schäfer 1855, p. 64 §16. Een afwijkende verfopbouw voor incarnaten vinden we terug bij Theophilus. Hij onderschilderde zijn carnaties met een lichtere, vleeskleurige verflaag. (Theophilus Presbyter, ed. J.G. Hawthorne- C.S. Smith, I, §I, p.14).

²⁷⁰ Theophilus Presbyter, ed. J.G. Hawthorne- C.S. Smith, §1-§9, pp. 14-18.

²⁷¹ De Byzantijnse schilderpraktijk werd ondermeer in Italië geïmporteerd door Griekse schilders als Barnaba en Bizzamano, die zich in de twaalfde eeuw in Toscane kwamen vestigen (zie De Montor 1811, p. 44). Voor de Byzantijnse invloed op de Westerse schilderkunst, lees ook Loumyer 1914, hoofdstuk II, pp. 29-37 met verdere verwijzingen.

²⁷² Cennino Cennini, ed. Brunello 1982, LXVII, p. 77. In hoofdstuk LXXXV vernemen we dat het verdaccio voor het schilderen van bergen is samengesteld uit één deel zwart en twee delen oker (p. 94). Bij Theophilus vinden we een ander recept voor incarnaten. Deze bestaan uit een

vleeskleur, een mengtint waaraan meer loodwit wordt toegevoegd voor de hoogsels en meer vermiljoen of ‘prasinus’ (een groen pigment) voor de diepsels (§ 2-9).

²⁷³ Londen, National Gallery, inv. nr. NG 809 (ca. 1497). Zie Hirst en Dunkerton 1994, pp. 95-99.

²⁷⁴ Sienna, Pinacoteca Nazionale, inv. nr. 28.

²⁷⁵ Ondermeer de vleestinten op Tiepolo’s fresco’s in Würzburg blijken met een groene toon te zijn onderschilderd. Zie Staschull 1996, p. 141.

²⁷⁶ Londen, Wellcome Historical Medical Library, Ms. 517, nr. 37.

²⁷⁷ Londen, National Gallery, inv. nr. 1234, ca. 1524. Zie Braham en Dunkerton 1981, pp. 26-37, verfmonster a, p. 26. Deze grijze onderschildering is een mengsel van houtskool en loodwit.

²⁷⁸ Zie ‘The materials and technique of five paintings by Rogier van der Weyden and his Workshop’, *National Gallery Technical Bulletin*, 18, 1997, p. 74. Het handelt om de *Lezende Magdalena* (Londen, National Gallery, inv. nr. NG 654) en de *Pietà* (inv. nr. NG 6265). De vleeskleur van *Antoon van Bourgondië* (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 1449) werd onderschilderd met een grijzere lokaaltint, die in een later stadium van dunne hoogsels werd voorzien: zie Stroo 1996, pp. 114-121.

²⁷⁹ Een grijze onderlaag komt aan de oppervlakte in de licht beschadigde handen van Jan Micault op het linkerluik van Jan Vermeyens *Micault-triptiek* (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 385). Opake grijze onderlagen, die het gehele oppervlak van de compositie innemen, lijken mij echter in de context van de Nederlandse paneelschilderkunst uit de late vijftiende en de vroege zestiende eeuw minder waarschijnlijk.

²⁸⁰ Zie *Restaurierte Gemälde*, p. 158, noot 1: “Eine dunkle graue Untermalung findet sich häufig bei Gemälde Strozzi’s, wobei sie jedoch nicht immer ganzflächig aufgetragen wurde.” De incarnaten van *Doge Francesco Erizzo* (Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 352) zijn met een donkergrijze verf onderschilderd (over een bruinrode grondlaag met dunne lichtgrijze *imprimatura*). Eenzelfde donkergrijze onderschildering wordt aangetroffen in de huidtinten van de *Luitspeler* uit 1640/44 (Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 1612).

²⁸¹ Grijze verflagen werden aangetroffen onder de handen op Rembrandts *Portret van Jacob Trip* (Londen, National Gallery, inv. nr. NG 1674) en ook in de ogen en als schaduw van de snor op Rembrandts *Zelfportret* (Wenen, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 411) komt een grijze onderlaag aan de oppervlakte. Zie Van de Wetering, 1997, pp. 211-215.

²⁸² Een grijze ondermodellering speelt een rol in de schaduwpartijen op vijf portretten van de Haarlemse schilder Johannes Cornelisz. Verspronck. Zie Hendriks 1998, p. 246.

²⁸³ Lorens Pasch, *Dansende Kinderen*, Stockholm, Nationalmuseum, inv. nr. NM 2253.

²⁸⁴ Zie Garrido Pérez 1992, p. 15-16. Het betreft de *Sibylle*, de portretten van *Doña María de Austria, Koningin van Hongarije; Juan Francisco Pimentel, Graaf van Benavente* en *Filips IV in barnas* (Prado, inv. nrs. 1197, 1187, 1193 en 1183). Deze manier van werken beperkt zich niet tot Velázquez. De vrouwelijke incarnaten op een laat werk van Veronese of uit diens atelier, *Mars en Venus* (Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv. nr. NG 339), werden met een loodwithoudende verf onderschilderd, terwijl uit de röntgenopname blijkt dat deze laag in de rest van het schilderij ontbreekt (zie Brigstocke 1993, pp. 196-197, nr. 339, fig. 62). Een parallel fenomeen vinden we beschreven in een notitie uit 5 juni 1672 die de schilderes Mary Beal (1632-1697) maakte over het schilderen van een portret door Peter Lely: omdat de schilder vond dat de kleur van de grondlaag te licht was, bedekte hij de plaats van het aangezicht met een dunne lokaalkleur, waarna de schaduwpartijen werden uitgevoerd door middel van transparante verflagen in Keulse aarde en beenderzwart en ook de lichtere vleeskleuren hun plaats innamen (zie bijlage XXXIII).

²⁸⁵ Londen, National Gallery, inv. nr. NG 2057.

²⁸⁶ Uit het onderzoek dat Laurie na het vandalisme op Velázquez' *Rokeby Venus* in de Londense National Gallery ondernam, bleek dat de naaktpartij tot op de witte grondlaag was uitgespaard, terwijl de rest van het schilderij op een rode lokaaltint werd gerealiseerd (zie Ziloty 1941, p. 186 en McKim-Smith, Andersen-Bergdoll en Newman 1988, p. 90). Het gebruik van lokale onderschilderingen blijft uiteraard niet beperkt tot Velázquez. Een pasteuze lichtgele onderschildering, die lokaal werd aangebracht onder het gevogelte op Jan Steen's *De Vette Keuken* (Particuliere verzameling, ca. 1650), doet het dier optisch loskomen van zijn omgeving (zie Bijl 1996, p. 87 en cat. nr. 2, pp. 103-106).

²⁸⁷ Zo blijkt onder de figuur van Andromeda op Titiaan's *Persens en Andromeda* (Londen, Wallace Collection, inv. nr. P11), een compositie met een turbulente ontstaansgeschiedenis, een dikke, lichtkleurige verfbedding te liggen, die op haar beurt een dunne chiaroscuro-insauzing bedekt (zie H. Lank, p. 405). Gelijkaardige 'informatie-uitwissende' loodwit-onderschilderingen werden ook aangetroffen in werken van Titiaan in het Prado. Dit werd door Carmen Garrido Perez in een mondelinge mededeling bevestigd. Deze fenomenen zijn duidelijk op de door haar te publiceren röntgenopnames te zien.

²⁸⁸ Gyles Booke, Londen, British Museum, MS 6376, fol. 101r.

²⁸⁹ Bijvoorbeeld De Mayerne, fol. 95 (Van de Graaf 1958, nr. 30); Hidalgo in Veliz 1986, pp. 168-169).

²⁹⁰ Beal 1984, p. 290, fol. 162.

²⁹¹ Een roze, rode of eerder purperkleurige doodverf verleende de blauwe laag een diepere purperblauwe tint. Hoewel het niet uitgesloten is dat deze optische truc in een aantal gevallen om frauduleuze redenen werd toegepast, lijkt hij toch voornamelijk uit esthetische overwegingen te zijn toegepast. Een argument hiervoor bestaat in het feit dat roze of rode onderschilderingen zowel onder draperingen in azuriet worden aangetroffen als onder mantels in ultramarijn (zie Van Os, Van Asperen de Boer, De Jong-Jansen en Wietloff 1978, p. 16; p. 18, fig. 7; p. 19, fig. 12).

²⁹² Cennini, ed. F. Brunello 1982, § LXXXIII, pp. 93-94: “Se vuoi aombrare le pieghe, togli un poco di lacca fina e un poco di negro, temperato con rosse d’un ovo” en § CXLIII, p. 146: “Se vuoi fare un bel drappo d’azzurro oltremarino, metti il tuo vestire d’ariento brunito; disegna il tuo drappo; metti, o vò i campi o vò i lacci, di questo azzurro temperato con colla. Poi a distesa qualivamente ne da’ sopra i campi e sopra i lacci; ed è un drappo avvellutato”.

²⁹³ De Mayerne, fol. 95 en 95v. (Van de Graaf 1958, nr. 30, p. 149). Een lokaalkleurige onderlaag in smalt en loodwit wordt aangebracht, daarna de diepsels in rode lak en vervolgens een eindglacis in ultramarijn.

²⁹⁴ Een goed voorbeeld is de blauwe mantel van Maria in Giotto’s *Badia-polyptiek* (Florence, Uffizi, geen inv. nr.) die kleine lacunes bevat, waar een onderliggende bruinrode lokaaltint aan de oppervlakte komt. Door technische beperkingen werd de blauwe afwerkingslaag in frescoschilderingen noodgedwongen *a secco* en op basis van lijm aangebracht op de meer soliede *buon fresco*-onderschildering. Door een verslechterde hechting met de onderlaag is deze blauwe eindlaag vaak sterk beschadigd of is ze zelfs nagenoeg verdwenen. In heel wat taferelen in Giotto’s Scrovegni-Kapel te Padua (in de *Geboorte van Christus* en in de *De Vlucht naar Egypte*, maar ook in Christus’ mantel in de *Opwekking van Lazarus*, de *Intrede in Jeruzalem* en de *Kruisdraging*) treffen we draperingen aan, waarvan het reliëf werd bereikt met behulp van wit, karmijnrood en mengtinten van beide. Op tal van deze bruinrode schilderingen treffen we nog restanten aan van de blauwe afwerkingslaag. Ook de mantels van de maagd Maria op Beato Angelico’s fresco’s in het San Marco-klooster te Florence zijn in vele gevallen uitgevoerd in een roze modellerende frescotechniek, maar elk spoor van de blauwe toplaag ontbreekt. In hun context vallen de roze tinten op, omdat de blauwe kleur van Maria’s mantel een vaststaand iconografisch gegeven is. Ook de gehavende blauwe luchtpartij in Angelico’s *Kruisiging* in de kapittelzaal van het klooster laat de rode lokaalkleur van de onderschildering op tal van plaatsen aan de oppervlakte komen. Deze lokaalkleur wordt aanzienlijk lichter naar de horizon toe (zie Bonsanti 1995, pp. 336-337).

²⁹⁵ De rozerode doodverf, die tal van blauwe draperingen voorafgaat, kan vaak ook worden gedetecteerd op de randen van opstaande verfschollen of in het craquelé. Onderzoek met de microscoop wees uit dat het blauwe kleed van Mantegna's *Madonna met Kind* te Bergamo (Accademia Carrara, inv. nr. 484) op een roze lokaaltint werd geschilderd (zie Aldovrandi, Bracco, Ciappi en Ciatti 1994, pp. 59-65).

²⁹⁶ Doorheen de krimpscheuren in het blauwe kleed van de opdrachtgeefster, rechtsonderaan op Lorenzo Lotto's *Christus' afscheid van zijn Moeder* te Berlijn (Gemäldegalerie, inv. nr. 325) is een rode lokaalkleurige onderschildering zichtbaar, die de bovenliggende blauwe tint een meer purperen aspect verleent. De andere blauwe gewaden, die van Christus en Maria, neigen eerder naar het marineblauwe en lijken niet met een rode kleur te zijn onderschilderd.

²⁹⁷ De bruinrode verflaag, die aan de oppervlakte komt in sommige beschadigingen en in de diepste schaduwpartijen op Rafaëls *Madonna del Baldacchino* te Florence (Galleria Palatina, cat. 1912, nr. 165), zijn reeds met het blote oog waar te nemen. Uit analyse van monsters, genomen in blauwe draperingen op een aantal werken van Rafaël blijkt overigens dat de meester de methode van roze onderschilderingen wel vaker, maar niet uitsluitend toepaste. Een roze laag werd teruggevonden onder de ultramarijnblauwe mantel van Maria in *de Madonna van Foligno* te Rome (zie Manaresi 1990, p. 133, plate 159.), in de *Madonna della Tenda* te München (Alte Pinakothek, inv. nr. WAF 797); zie Von Sonnenburg, 1990, p. 75) en in de *Grote Heilige Familie* in Parijs (Louvre, inv. nr. 604); zie Bergeon 1990, pp. 49-53, plate 37.

²⁹⁸ Reeds door Merrifield (pp. cxxiii, cxxviii en cxxix) werd opgemerkt dat sommige blauwe draperingen bij Titiaan geheel of gedeeltelijk met rode verf waren onderschilderd. Dit kon in enkele gevallen door monsteronderzoek bevestigd worden: een blauw kleed op de *Doornenkroning* in het Louvre (inv 748) werd met rode lak ondergemodelleerd (zie N. Volle, C. Naffah, L. Faillant-Dumas, j.-P. Rioux, p. 66 en p. 67, afbeelding 19).

²⁹⁹ Massing en Christie 1994, pp. 57-58: "The Virgin's blue cloak is painted in two simple layers. First a mauve underlayer, which seems to have been an initial modelling layer, ... It is composed of varying amounts of lead white, organic red and azurite. In the cross-sections it is clear that this underlayer is modelled. ... The inside of the mantle also shows the combination of azurite and organic red lake, not superimposed, however, but mixed together to give a dark purplish blue."

³⁰⁰ Ook de schaduwpartijen in de blauwe mantel van Bernardo Strozzi's *Luitspeler* te Wenen (Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 1612) werden gedoodverfd met een donkere verf, die lichten met een roze tint, die op vele plaatsen doorschemert (*Restaurierte Gemälde*, nr. 30, pp. 151-154, afb. 5).

³⁰¹ Berlijn, Gemäldegalerie, inv. nr. 526A. Restanten van de verdwenen blauwe eindlaag treffen we nog aan langs de contourlijn, onderaan Christus' linkerarm en in de diepste schaduwvloeiën (mogelijk was de oorspronkelijke blauwe afwerkingslaag op die plaatsen dikker aangebracht en dus resistenter tegen reinigingsmiddelen).

³⁰² Het blauwe tongewelf op de achtergrond van de *Zelfmoord van Lucretia* van Albrecht Dürer (München, Alte Pinakothek, inv. nr. 705) bestaat uit een rode lokaaltint, wellicht vermiljoen (zie Goldberg, Heimberg en Schawe, 1998 p. 442).

³⁰³ Londen, National Gallery inv. nr. NG 654. Zie 'The Materials and technique of five paintings by Rogier Van der Weyden and his Workshop', *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997), p. 78: "the purplish underlayer and the addition of red to the azurite of St Joseph's cloak make it appear closer in hue to ultramarine than to the colour of azurite."

³⁰⁴ Ibidem, pp. 6-55, p. 37.

³⁰⁵ Beal 1984, p. 95

³⁰⁶ Plinius, XXXV, xil, 30; Gage, p. 15.

³⁰⁷ Het bleekpurperen kledingstuk van een apostel op Cima da Conegliano's *Ongelovige Thomas* in Londen (National Gallery, inv. nr. NG 816) werd aangevat met een laag onvermengd loodwit, waarboven een onderschildering door middel van azuriet, loodwit en rode lak. In laatste instantie werd een glacis aangebracht, bestaande uit ultramarijn, een beetje loodwit en rode lak, waarbij de hoeveelheid loodwit schommelt naargelang de tonaliteit van de plooi. Zie J. Dunkerton en Roy 1986, p. 14 (apostel D, verfmonster, afgebeeld op plate 2d, p. 12). Marinus van Reymerswael onderschilderde lichte partijen met loodwit en azuriet in verschillende proporties en schaduwen met azuriet, in de diepste schaduwen bijgestaan door rode lak, vooraleer hij een eindglacis in rode lak aanbracht (zie 'Methods and materials of Northern European painting, 1400-1550', *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997), p. 37).

³⁰⁸ Met het blote oog valt waar te nemen dat de purperen changeant-drapering rondom Maria's troon op de *Madonna met Kind* van Quinten Metsys in Den Haag (Mauritshuis, inv. nr. 842) werden aangevat met een lichtblauwe lokaaltint, die pas nadien werd gemodelleerd door middel van een transparant tot opaak gebruikte rode lak. Het purperen kussen daarentegen, waarop het Jezuskind zit, werd onderschilderd met schaduwpartijen in rode lak en lichten in wit, nadien oversausd met een transparante blauwe eindlaag. Maria's lichtpurperen rechterhemdsmouw werd onderschilderd met witte lichten en roze schaduwen. De schaduwpartijen werden nadien met een blauwe glacislaag bedekt en voorzien van grijze en zwarte diepsels. De verpoetste toplaag in rode lak van een drapering op een *Stilleven met vruchten en een aap* van Jan Fyt (Wenen,

Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, inv. nr. 801) laat een lichtblauwe doodverf met witte hoogsels aan de oppervlakte komen.

³⁰⁹ ‘Methods and materials of Northern European painting, 1400-1550’, *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997), p. 37.

³¹⁰ Palomino (Veliz, p. 167-168); Gyles Booke, Londen, British Museum, MS 6376, fol. 101r.

³¹¹ De bleekpurperen bedsprei op Orazio Gentileschi’s *Jozef en de Vrouw van Potifar* uit de Britse Koninklijke Verzameling werd gedoodverfd met een dunne laag van loodwit met blauw verditer en geglanceerd met een gelijkaardige laag, waaraan een rode lak werd toegevoegd (zie A. Massing, p. 104).

³¹² Pacheco in Veliz 1986, pp. 72-73), De Mayerne, fol 104 en fol. 32 (Van de Graaf 1958, nrs. 36g en 39), Hidalgo in Veliz 1986, p. 135). Volgens Armenini werden groene partijen het best onderschilderd met een modellering in smalt, gemengd met gele lak (zie ed. Olszewski, p. 193). Hidalgo, p. 8, bijlage XLI) vermeldt een doodverf van indigo en loodwit voor groene draperingen. Het Gyles Booke (fol. 80r.) vermeldt dat groene draperingen met wit en houtskoolzwart onderschilderd moeten worden.

³¹³ Een dergelijke praktijk wordt vermeld bij Palomino (in Veliz 1986, pp. 168-169).

³¹⁴ De verfopbouw van enkele groene draperingen op Cima da Conegliano’s *Ongelovige Thomas* te Londen (National Gallery, inv. nr. NG 816) behoren tot de ingewikkeldste op het schilderij. Van de tien opeenvolgende lagen bestaan de eerste drie uit opaak aangebrachte lagen malachiet en verdigris, gemengd met loodwit en loodtingeel. De opperste lagen zijn samengesteld uit glacis in koperresinaat, al dan niet gemengd met een beetje loodwit, of met verdigris (zie Dunkerton en Roy 1986, p. 4). Het groene gordijn in Titiaans *Tarquinius en Lucretia* in Cambridge (Fitzwilliam Museum, inv. nr. 914) werd onderschilderd met een ondermodellering van oranje tot roodbruine schaduwpartijen en gele tot lichtroze hoogsels. De allerlichtste delen werden vervolgens geaccentueerd met grijze impasto’s, terwijl Titiaan sommige schaduwen verder uitwerkte met behulp van azuriet en rode verf. De ingewikkelde verfopbouw, die tot stand kwam in een lange tijdspanne, werd afgesloten met gele impasto’s, groene glacislagen en een donkere, opake verfmengeling van koperresinaat, azuriet, minium en oker (zie Jaffé en Groen 1987, p. 169).

³¹⁵ Zie Van de Wetering 1997, p. 34-35, fig. 36.

³¹⁶ Dit is bijvoorbeeld het geval met een *Stilleven met Bloemen* van Willem van Aelst (1663, Den Haag, Mauritshuis, inv. nr. 2), waarbij groene blaadjes werden onderschilderd met ultramarijn (zie Van Eikema Hommes 1998, pp. 112-114).

³¹⁷ Gerard David gebruikte voor zijn rode draperingen vaak vermiljoen, rode lak en loodwit in proporties, die variëren naargelang het gewenste reliëf. Een gelijkaardig systeem van ondermodellering volgde de Meester van 1518: een bruinachtige laag, bestaande uit vermiljoen, wit en zwart in onderling variërende proporties, gevolgd door een roze laag voor de lichte partijen en een eindglacis in rode lak. In een werk van Marinus van Reymerswael treffen we een ondermodellering aan in vermiljoen en zwart, met daarop een in dikte variërend glacis in rode lak (zie ‘Methods and materials of Northern European painting, 1400-1550’, *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997), pp. 38-39). De licht rozerode kazuifel van de Heilige Hubertus in de *Opgraving van Heilige Hubertus* uit de omgeving van Rogier Van der Weyden (Londen, National Gallery, inv. nr. NG 783) werd onderschilderd met een middentoon in vermiljoen, gemengd met rode lak, vooraleer de modellering tot stand kwam (zie ‘The Materials and technique of five paintings by Rogier Van der Weyden and his Workshop’, *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997), p. 74).

³¹⁸ Onder andere beschreven bij De Mayerne (1620), fol. 91v en 92 (Van de Graaf 1958, nr. 33), Pacheco (1649): “Y, si se ha de labrar alguna ropa de rosado con el blanco y carmín, será más perpetuo su color si se bosqueja debaxo con bermellón y, luego, se labra con el carmín y blanco, o para quedar sin bañar, o para bañado”: (ed. Sánchez Cánton, p. 83) en Hidalgo (in Veliz 1986, p. 135).

³¹⁹ Gyles Booke, Londen, British Museum, MS 6376, fol. 101r.

³²⁰ Velázquez’ *Nar‘Barbaroja’*, Madrid, Prado, cat. nr. 1199.

³²¹ Antwerpen, KMSKA, inv.803. Een gelijkaardig fenomeen doet zich voor op De *Verschijsing van de Maagd met het Kind aan de Heilige Leopold van Oostenrijk in een bloemenguirlande* te Montpellier, een werk op koper dat Daniël Seghers in samenwerking met Abraham Van Diepenbeek op koper schilderde (Montpellier, Musée Fabre, inv. nr. D.892.3.1). Een aantal roze en zelfs witte rozen achter de citroenen op Jan Davidsz de Heem’s *Vruchten- en Bloemenkrans met een Wijnglas* uit 1651 in Berlijn (Gemäldegalerie, kat. nr. 906B) zijn geschilderd bovenop een gelijkaardige bolvormige rode onderschildering.

³²² Dit blijkt uit de *Bloemen in een vaas* van Nicolaas van Verendael (Antwerpen, KMSKA, inv. 906), Joris van Son’s *Bloemen- en Vruchtenkrans* (Kunsthandel J. Van Haefden, doek, 64 x 49 cm) en Jan van Kessel’s *Stilleven met bloemen en een glas*, (Kunsthandel O. Naumann, koper, 76 x 60 cm), beide in 1999 tentoongesteld op de TEFAF te Maastricht.

³²³ Palma Vecchio’s *Blonde Vrouw* in Londen (National Gallery, inv. nr. NG 3939, ca. 1520) werd geschilderd op een gesso-grondlaag, die enkel onder de zwarte achtergrondpartij met een grijze lokaaltint werd onderschilderd (zie Dunkerton en Spring 1998, p. 122). Net als Francia,

Garofalo, Lotto, Veronese en Paris Bordone maakte Palma Vecchio zowel gebruik van lichte grondlagen als licht getinte imprimaturen. Door middel van zwarte onderschilderingen werd de reflectie van deze grondlagen plaatselijk drastisch gereduceerd.

³²⁴ De reden om blauwe zones met een zwarte onderlaag te onderschilderen ligt wellicht in het feit dat het blauwe pigment op een witte grondlaag minder dekkend en gesatureerd overkomt dan op een donkere. Deze verklaring vinden we terug in het reisboek-traktaat van Richard Symonds uit 1650 (fol. 77. Zie Beal 1984, p. 251: “Though Azzurro upon the tavolazza seeme more profound then Negro Carbone or negro d’osso yet coming neare white it seemes transparent”). Naar verluidt zou zich onder het blauwe kleed van St. Catharina op Van Eycks *Dresdens altaarstukje* (Dresden, Staatlichen Gemäldesammlungen, inv. nr. 799) een zwarte lokaalkleur bevinden (zo werd mij op het Van Eyck-symposium te Londen in 1998 medegedeeld door Uta Neithard van de Staatliche Gemäldesammlungen). Een tweede voorbeeld betreft het turquoise-blauwe kleed van Judas in Ercole de Roberti’s *Laatste Avondmaal* (Londen, National Gallery, inv. nr. NG 1127, 1490-1500), dat met een lichte blauwgrijze lokaaltint werd onderschilderd (een mengsel van loodwit en houtskool). De lokaaltint tekent zich op het röntgenbeeld duidelijk af (zie Dunkerton en Smith 1985, p. 33, röntgenopname fig. 3, p. 35). Anders dan de overige draperingen op het Santa Marina Retabel in Oviedo (ca 1490) werden de blauwe partijen met een dunne zwarte laag onderschilderd. Daarbovenop bevindt zich een lokaalkleur in grof azuriet, die alle omringende zones overlapt en die wellicht in de laatste schilderfase werd aangebracht (zie Hodge, Spring en Marchant 1998, p. 74).

³²⁵ Om optische redenen werd het purperen kleed van Kaspar in Gossaerts *Aanbidding door de koningen* in Londen (inv. nr. NG 2790) onderschilderd met een koudgrijze, haast lichtblauwe lokaalkleur (zie ‘Gossaert’s *Adoration of the Kings*’, in *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997), p. 96).

³²⁶ Zie Colinart en Eveno 1993, pp. 157-176; Sanyova, 1993, pp. 151-164. Maar liefst zes kleurtonaliteiten, die zorgen voor de optische nuancering, werden aangetroffen onder de azurietblauwe partijen op het *Passieretabel van Oplinter*: zwart, lichtblauw, roze, grijsroze, rood en grijsgroen: zie Sanyova, 1999, pp. 101-123.

³²⁷ Londen, National Gallery inv. nr. NG 809, ca. 1497? Zie Hirst en Dunkerton 1994, p. 99 en p. 129, noot 27.

³²⁸ Blijkens onderzoek ligt een grijze ondermodellering aan de basis van Maria’s dofblauwe kleed op Jan Gossaert’s *Aanbidding door de koningen* te Londen (zie ‘Gossaert’s *Adoration of the Kings*’ in *National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997), p. 93) en ook de Spaanse schilder Luis de Morales (ca. 1520-1586) verkoos Maria’s kleed op een *Pietà* met een grijze verf te ondermodelleren (zie

Hamilton Kerr Bulletin, 1, 1988, p. 115, catalogusnummer door McClure en Hendriks). Het blauwe kleed van Cesare da Sesto's *Salome* te Wenen (Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 202) werd in grisaille onderschilderd. Daarna werd een verflaag van azuriet en ultramarijn aangebracht, die ter hoogte van de lichte partijen gedeeltelijk - wellicht met de achterkant van het penseel - arcerings- en stippelgewijs werd ingekrast, zodat de onderliggende doodverf werd blootgelegd en dus optisch sterker meewerkt (zie *Restaurierte Gemälde*, nr. 28, pp. 143-146). Een in grisaille voorbereide blauwe drapering werd ook teruggevonden in een enkel portret van de hand van Peter Lely (zie Hendriks en Groen 1994, p. 33) en in Orazio Gentileschi's *Jozef en de Vrouw van Potiphar* (zie Massing 1988, p. 104).

³²⁹ *Pietà*, SS. Peter and Paul, Ospringe, Kent. (Zie *Hamilton Kerr Bulletin*, 1, 1988, p. 115, catalogusnummer door McClure en Hendriks).

³³⁰ Girolamo Muziano, *Heilige Hiëronymus* (Parma, Galleria Nazionale, inv. nr. 219); Jacob Jordaens, *Aanbidding door de berders* (Den Haag, Mauritshuis, inv. nr. 937) en Jan Mytens, *Portret van de familie van den Kerckhoven*, (Den Haag, Haags Historisch Museum): de bordeauxrode jas van Willem van den Kerckhoven heeft een doodverf in grisaille, die werd geglaceerd met rode lak. De diepste plooien werden met zwarte toetsen versterkt.

³³¹ Veliz 1986, p. 167.

³³² In de *Heilige Hiëronymus* (Vaticaan, pinakotheek, inv. nr. 337) werd de modellering van de lichaamsvolumes met bruine verf voorafgegaan door een tekening in zwart krijt. De fase van het doodverven is hier nog niet voltrokken. Enkel het hoofd, de schouderpartij en een gedeelte van het rechterbeen van de Heilige werd in reliëf gebracht. Zijn rechterhand en de leeuw, die hem vergezelt, bleven nog tot op de lichte grondlaag uitgespaard. De compositie van de *Aanbidding door de koningen* (Florence, Uffizi, inv. 1890 nr. 1594) werd begonnen in een dunne en weinig kleurkrachtige *verdaccio*-verf, die aan de oppervlakte komt in enkele tot op de gessolaag uitgespaard gebleven partijen, zoals de Madonna en de knielende figuren op de voorgrond. Het modelé werd reeds *grosso modo* aangeduid. Ook de achtergrondpartijen bleven veelal in de grijsgroene ondermodellering staan. De zones tussen de uitgespaarde figuren werden met bruinen en zwarten ingesausd. De donkere repoussoir-figuur en de belendende, druk gesticulerende personages daarentegen werden niet uitgespaard. Leonardo gaf hen gestalte door op de donkere insauzing met behulp van enkele witte penseellijnen de omtreklijnen van ledematen en kleding te trekken.

³³³ Mérimée 1830, p. 15.

³³⁴ Zie de studies van Shearman 1962 en Gombrich 1966 (zie bij deze laatste auteur vooral noten 8 en 9).

³³⁵ Bauer 1983, pp. 7-11, p. 11 noot 8: “The late paintings of Leonardo which show an attempt to reintegrate color into the pictorial structure do not represent a denial of rilievo but an alternative way of achieving it. Monochrome underpaintings such as that used in the unfinished st. Jerome (Rome, Vatican Museums) as a means of establishing the value relationships of the composition were replaced in the late Virgin and Child with St. Anne (Paris, Louvre) by the use of thin veils of color closely adjusted to one another which effect the same end.”

³³⁶ Een altaarstuk in doodverf van de hand van Fra Bartolommeo bevindt zich in het Museo di San Marco in Florence. Het betreft hier een onvoltooid werk dat werd besteld door de Signoria in 1510. Jacopo da Pontormo’s onvoltooid *Boetende Hiëronymus* (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, inv. nr. KM 132, ca.1526/27) vertoont een doodverf in chiaroscuro (Forster 1966, p. 140, nr. 30). Een onvoltooid *Heilige Familie* (Londen, Courtauld Institute Galleries, inv. nr. CIG 311), toegeschreven aan Perino del Vaga toont een met zwarte inkt ondertekende compositie, waarbij de twee kinderen, Christus en Johannes de Doper, reeds op subtiële manier in bruine glaxis en opakere lichten werden gedoodverfd. Een donkere onderschildering ligt ook aan de basis van Boltraffio’s *Madonna met Kind* (Londen, National Gallery, inv. nr. NG 728): zie Keith en Roy 1996, p. 16, plate 13.

³³⁷ Als typische voorbeelden kunnen we Vincent Sellaer’s *Jupiter en Antiöpe* (Parijs, Louvre, inv. nr. RF. 1981-45) aanhalen, evenals Cornelis van Cleve’s *Heilige Familie met Heilige Elizabeth en Heilige Jan* (Brugge, Groeningemuseum, inv. nr. 0.376) en diens *Madonna met Kind en Heilige Johannes* (Milaan, Pinacoteca Ambrosiana, inv. nr. 95). Soortgelijke vleestinten treffen we ook aan op werk van de Praagse maniëristen.

³³⁸ Von Sonnenburg 1958-1959, p. 248.

³³⁹ Mérimée 1830, p. 16. Ook volgens Moreau-Vauthier 1913 (p. 26) doodverfden de Van Eycks “en un lavis très léger d’une seule teinte et assez transparent pour laisser paraître la préparation blanche.” De auteur beschouwde de monochrome bruine ondermodellering (“lavis monochrome, sorte de dessin au pinceau”) als een typisch fenomeen voor de Vlaamse schilders, dat nadien door Perugino, Leonardo en Rafaël werd overgenomen (pp. 31-32). Het is opvallend dat deze auteur geen onderscheid maakt tussen Van Eycks ondermodellering, die tot stand kwam door middel van fijne bruine arceringen en deze van Leonardo, die werd bereikt met een transparante bruine verf. Tegenovergesteld aan huidige gangbare opinie, die het gebruik van chiaroscuro in het doodverfstadium meestal met de Italiaanse schilderspraktijk verbindt, omschreef Merrifield (pp. ccxciii – cccxii) de toepassing ervan met ‘Flemish process’. Tegenover deze zogenaamde ‘Vlaamse’ manier van verfopbouw plaatste deze auteur de ‘Venetiaanse’ wijze,

die zou vertrekken vanuit opaaak aangebrachte lokaalkleuren, die door middel van glacis worden afgewerkt.

³⁴⁰ De evoluerende kenmerken van de ondertekening kaderen in de algemene verschuiving van ondertekening naar onderschildering, die omstreeks die tijd plaatsgrijpt: inkt en krijt worden tijdens de eerste ontwikkelingsstadia sneller ingeruild voor het penseel. (Zie Koller 1982, pp. 173-174).

³⁴¹ Deze zienswijze komt ondermeer naar voren in M.W. Ainsworth's omschrijving van de term *underdrawing* in de *Dictionary of Art* (vol. 31, pp. 577-578). Een goed voorbeeld van een dergelijke, zorgvuldig gearceerde ondertekening is zichtbaar op de infraroodfoto van de *Madonna met Kind en musicerende Engelen* van de Meester van het St.-Bartholomeusaltaarstuk (Londen, National Gallery, inv. nr. NG 6499), gepubliceerd in 'The methods and materials of Northern European painting 1400-1550', in *Early Northern Painting, National Gallery Technical Bulletin*, 18 (1997), p. 26, fig. 5.

³⁴² Een aantal auteurs twijfelen of de fijne parallelle en gekruiste lijntjes van de ondertekening wel volstaan om de optische perceptie van het eindresultaat te beïnvloeden: zij vermoeden het bestaan van een transparant (inkt)laagje, dat de ondertekening (eigenlijk ondermodellering) versterkt (zie Périer-d'Ieteren 1983, p. 65: "la photographie dans l'infrarouge révèle des plages grises très homogène, qui ne nous paraissent pas pouvoir être obtenues par une simple succession de hachures, même tres serrées." De auteur beargumenteert dit met een passage uit Cennini: "E poi aombrare le pieghe d'acquerelle d'inchostro" (C. Cennini, ed. F. Brunello, X, p. 12), een traditie die Van Eyck zou hebben gevolgd. Zie ook Bosshard 1983, p. 158-168.

³⁴³ Filedt Kok 1972, p. 154: "There may possible be some connection between the way the paint layer is built up and the degree of detail in the underdrawing, for it is precisely in a number of thinly painted works that we find very careful underdrawing".

³⁴⁴ Zie Panders 1987, p. 117 en Billinge en Campbell 1995, p. 47: "...while the intensity of the overlapping lines indicates the depth of the shadow. A similar system is used in the underdrawing for the heads, but on a much finer scale."

³⁴⁵ Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 410. Van Mander, fol. 202v 01-04.

³⁴⁶ Voor verdere referenties, zie van Asperen de Boer 1992.

³⁴⁷ Sulzberger 1948, p. 290: "simplement en grisaille et pourtant exceptionnellement joli et rare" (sic!).

³⁴⁸ Jan van Rillaer, *Salomonsoordeel*, Berlijn, Gemäldegalerie, kat. Nr. 1630.

³⁴⁹ Zie Panofsky 1958, p. 185. Dit bezwaar werd herhaald door van Asperen de Boer 1992 (p. 15). Mogelijk hadden de infraroodopnamen, die door de auteur als vergelijkingsmateriaal werden gehanteerd en waarop een deel van de argumentatie berust, niet genoeg definitie om de allerfijnste lijntjes weer te geven.

³⁵⁰ Zie Billinge en Campbell 1995.

³⁵¹ Ook in een werk uit de omgeving van Hugo Van der Goes, een *Tronende Madonna met vier mannelijke Heiligen* (private verzameling) werd tijdens een drastische ‘restauratorische’ ingreep een gelijkaardige minutieuze ondermodellering blootgelegd. Het werk is gereproduceerd in Kockaert en Marijnissen 1995, pp. 180-181 en in Ainsworth 1998, p. 210, fig. 79a en b. Andere minutieus gearceerde ondertekeningen treffen we nog aan op werken van de Meester van 1518 (?), Stephan Lochner, de Meester van het Gezicht op St.-Goedele en het atelier van de Meester van het St.-Bartholomeusaltaar. (zie Bomford 2002, figuren 20/21, 147, 190, 204).

³⁵² Over Bellini’s voorbereidend werk zie Bauer 1983 (p. 26 en noot 41). Voor Bellini’s manier van ondertekenen verwijzen we naar de studie van Packard 1970-71. Onderzoek wees uit dat Giovanni Bellini’s *Verrezen Christus* in Londen (National Gallery, inv. nr. NG. 1233, ca. 1460-1465) werd voorbereid met een zorgvuldig en fijn gearceerde ondertekening (zie Plesters 1978, pp. 22-24. De infraroodfoto is afgebeeld op p. 19, fig. 12). Het medium is wellicht eerder beenderzwart dan houtskool. Een gelijkaardige, extreem fijn geschaduwde ondertekening gaat de *Salvator Mundi* van Bellini’s navolger Benedetto Diana (Londen, National Gallery, inv. nr. NG 2725) vooraf: zie de infraroodfoto, afgebeeld in Dunkerton, Foister en Penny 1999, p. 228, fig. 288. Deze bevindingen stemmen overeen met wat Paolo Pino in zijn *Dialogo della Pittura* (Venetië, 1548, ed. 1946, p. 106) over de werkwijze van de Venetiaanse schilder beweerde. Pino raadde zijn studenten af om Bellini’s uitvoerige manier van ondertekenen en van modelleren in chiaroscuro na te volgen, omdat dit nadien toch allemaal met verf werd bedekt: “...n’ ancho disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, componendo il tutto di chiaro, & scuro, come usava Giovan Bellino, per ch’è fatica gettata havendosi à coprire il tutto con li colori...” (Deze passage werd geciteerd in Merrifield’s gesprek met Signor C op p. cxlii. Zie ook Merrifield’s gesprek met Signor D. op pp. cxxxiii-cxxxiv). Pino’s oordeel moet wellicht gezien worden in het licht van de opakere manier van schilderen, die omstreeks het midden van de zestiende eeuw in Venetië gangbaar werd en die fijn uitgewerkte ondermodelleringen inderdaad zinloos maakte. De beschrijving die Pino van Bellini’s atelierpraktijk geeft, is – naar mijn mening terecht – gebruikt als argument om een ander werk van de meester (uit het laatste decennium van de vijftiende eeuw), namelijk de monochroom uitgevoerde *Pietà* in de Uffizi te Florence (Uffizi, inv.1890, nr. 943) te ontmaskeren als een schilderij in doodverf (zie Robertson 1968, p. 117). De

compositie, die aan de onderkant werd afgesneden, is uitgevoerd met behulp van fijne, korte lijntjes, aangebracht in dunne, zwarte verf. Tot dusver werd aan dit werk de status van ‘ricordo’ toegekend (ondermeer door Goffen 1989, p. 181 en noot 80), dat de vermenigvuldiging van de compositie binnen het atelier moest vergemakkelijken. Men kan zich afvragen of de aard van de drager (paneel) niet wat te luxueus is voor een te kopiëren voorbeeld. Robertson vergelijkt het werk met Dürers *Salvator Mundi* (zie noot 322), een schilderij dat de meester onvoltooid zou hebben gelaten bij zijn vertrek naar Venetië in 1505. Bellini's *Pietà* verschilt in alle opzichten van andere werken van de meester, die als grisaille werden geconcipeerd, zoals de *Zelfbeheersing van Scipio* (Washington, National Gallery, Kress Foundation, inv. nr. 1090). Ook Bellini's *Kroning van Maria* (Pesaro, Museo Civico inv. nr. 81) schijnt op een fijn afgewerkte ondertekening te zijn geschilderd (zie F. Ames Lewis, cat. nr. 25). Verder stelde Robertson dat niet alle tijdgenoten van Bellini zulke uitvoerig uitgewerkte ondertekeningen aanbrachten, waarbij hij verwees naar de ruwere ondertekening op het onvoltooide werk van Cima da Conegliano in Edinburgh (ill. 6).

³⁵³ Uit infraroodfoto's blijkt dat Dürer zijn Münchense *Zelfportret* (Alte Pinakothek, inv. nr. 537, ca. 1500) begon met fijne, parallel aangebrachte lijntjes in een verdunde zwarte verf op waterbasis. Een gelijkaardig gedetailleerde ondermodellering, maar dan in pen, vormt de basis voor het aangezicht van de onvoltooide *Salvator Mundi* in New York (Metropolitan Museum, Friedsam Collection, inv. nr. 32.100.64). Aan de basis van Dürers *Portret van Johannes Kleberger* in Wenen (Kunsthistorisches Museum, inv. nr. 850, 1526) ligt een gedetailleerde, in fijne arceringen uitgevoerde ondertekening, die door de verzeping van het loodwit in de verflagen deels met het blote oog waarneembaar is (zie *Restaurierte Gemälde*, nr. 8, pp. 68-71, infraroodopname, afb. 7). Karakteristiek voor deze werken is de uit meerdere lagen bestaande en dus arbeidsintensieve verfopbouw (vooral in de kledingpartijen), die de meester zelf in zijn correspondentie omschrijft als “fleissig kleibeln”. Uitzonderlijk is de vereenvoudigde verfopbouw, die Dürer toepaste in *Jezus onder de Schriftgeleerden* te Madrid (Museo Thissen-Bornemisza, inv. nr. 134), een werk uit 1506 dat de kunstenaar, aldus het opschrift ‘Opus quinque dierum’, in vijf dagen voltooide (zie Bosshard 1993, pp. 325-329). De vereenvoudigde verflaagopbouw die dit werk typeert, staat in tegenstelling met de gestaag opgebouwde verfstratigrafie van de vorige twee schilderijen. De factor tijd moet in dit bepaalde geval van doorslaggevende aard zijn geweest voor de toegepaste schildertechniek. De fijne, haast kalligrafisch uitgewerkte penseel-ondermodellering, werd slechts met transparante lokaalkleuren oversausd. Meer nog dan in het *Zelfportret* en de *Salvator Mundi*, speelt de penseelondertekening in *Jezus onder de Schriftgeleerden* een essentieel optische rol. Onder de tot dusver onderzochte

Dürerschilderijen blijken dergelijke ‘kalligrafische’ ondermodelleringen eerder uitzonderlijk te zijn (zie Goldberg, Heimberg en Schawe 1998).

³⁵⁴ Zie Faries 1983.

³⁵⁵ Leiden, Stedelijk Museum ‘De Lakenhal’, inv. nr. 244. Zie Hermesdorf, Wurfbain, Groen, van Asperen de Boer en Filedt Kok 1977.

³⁵⁶ Lambert 1768, p. 314 en p. 322.

³⁵⁷ Liotard, ed. P. Cailler, pp. 65-70.

³⁵⁸ Zie Ehrhard 1884, p. 72: “Eine gute Untermalung soll die Malerei für das spätere Fertigmachen *vorbereiten*. Sie stellt also die Richtigkeit der Zeichnung und Licht-Wirkung im Grossen und Ganzen so vollkommen wie möglich her. Sie wird aber Licht und Schatten heller halten als sie später werden sollen. Sie führt dies, soweit thunlich, nur mit deckenden Farben aus, und sucht eine möglichst feste und leuchtende Unterlage zu gewinnen. Dies alles, um später darauf mit weniger dickem Farbenauftrag bei der stets durchscheinenden Art der Ölfarbe den ganzen Reiz für die Farbe, de dies Material darbietet, zur Erscheinung bringen.”

³⁵⁹ Benckart 1644, p. 134: “color pallido. Couleur palle, Basenne, basane, Todtfarb/ Durchgelbfarb, color pallidus, buxeus.”; De la Porte 1659 vermeldt onder *Doot-verwich*: “mortezino, palido”; en Hexham 1660 omschrijft *Doodt-verwe* als “A dead colour, or a pale die”.

³⁶⁰ Een dergelijke vergelijking werd door H. Ruhemann gemaakt in verband met de onderschildering op een vroeg werk van Botticelli. Zie Ruhemann 1955-56, pp. 34-46.

³⁶¹ “Ceux qui commencent feront bien de se servir de Fonds imprimez à Huile d’une demie-teinte douce, c’est-à-dire entre le Clair & l’Obscur, parce que les Couleurs que l’on y met en peignant font d’abord leur effet”, zo schrijft Corneille 1684 (p. 64), maar hij voegt eraan toe dat “il sera bon de s’accoûter aux toiles à une couleur plus claire, & tirant sur le gris, parce que les couleurs s’y conservent plus fraîches.” Een gelijkaardige opinie vinden we vertolkt in het traktaat van Oudry (p. 110): “Une ébauche bien faite, en un mot, doit être à peu près, par rapport au travail qu’on aura à faire dessus, comme une espèce de demi-teinte générale, prête à recevoir les clairs et les ombres comme le papier bleu ou gris sur lequel on dessine: c’est l’idée qu’en donnait M. de Largillière.”

³⁶² Het manuscript beslaat folio’s 11 recto en 12 verso van het “commonplace book” van Thomas Marshall (1621-1685), Bodleian Library, Oxford, Summary Catalogue, nr. 8661 (zie Vey 1960, pp. 193-201).

³⁶³ Boschini 1674, pp. 752-3.

³⁶⁴ Du Puy du Grez 1700, p. 197 en Félibien 1707, pp. 40-41.

³⁶⁵ Zie Van de Wetering 1997, p. 22.

³⁶⁶ In een interview met Merrifield beweerde ‘Signor B’ dat de doodverf altijd in koude tinten werd geschilderd, de lichten wit en de schaduwpartijen warmkleurig. Warme eindkleuren werden over de meer solide doodverfkleuren geglaceerd (Merrifield 1967, p. cxxvii).

³⁶⁷ Zie Van Thiel 1965.

³⁶⁸ Milaan, Pinacoteca Ambrosiana, inv. nr. 130. Zie ook hoofdstuk I B.

³⁶⁹ Hoogstraten, 1641, pp. 305-306.

Voor een discussie van de *bevriende kleuren*, zie Van de Wetering 1997, pp. 252-253.

³⁷⁰ Zie Gage 1993, pp. 29-38.

³⁷¹ Voor de getuigenis van Palma Giovane over Titiaan, zie Boschini 1674 (inleiding zonder paginering). In Titiaans onvoltooide *Zelfportret* (Berlijn, Gemäldegalerie, Kat. nr. 163) speelt de bruine *imprimatura* een rol in de schaduwpartijen, in de plooiën van de linkermouw en in de schaduw onder de witte kraag van zijn hemd (ill. 30). Ze schemert door in de zwarte kleding en blijft onbedekt in de achtergrondpartij. De middentonen van het witte hemd werden geschilderd met een grijze verf, de hoogsels met pasteuze witte verfhoogsels. De roodbruine schaduwpartijen van de incarnaten contrasteren slechts weinig met de licht vaalrode hoogsels op neus, wangen, voorhoofd en vingers. Dezelfde combinatie van de grijswaarden zwart en wit met de kleuren oker en rood treffen we aan in het onvoltooide *Portret van Filips II* in Cincinnati (Cincinnati Art Museum, inv. nr. 1927.402) en in twee aan Titiaan toegeschreven werken in doodverfstadium, namelijk *Christus en de Goede Dief* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. nr. 521) en de *Kruisdraging* (Venetië, Scuola Grande di San Rocco).

³⁷² Stockholm, Nationalmuseum, inv. nr. NM 578 (Bredius 482), ca 1662.

³⁷³ Eastlake 1869, II, p. 255.

³⁷⁴ Subtiele witte, grijze en roze tinten treffen we aan in de *Dansende Kinderen* van Lorens Pasche te Stockholm (Nationalmuseum, inv. nr. NM. 2253) en in het *Portret van de dochters van de schilder met een kat* door Thomas Gainsborough in de National Gallery te Londen (inv. nr. NG 3812), beide geschilderd op een doffe, lichtbruine *imprimatura*. Een warmkleuriger onderschildering vinden we in de onafgewerkte *Gelukkige Moeder* van Jean-Baptiste Greuze te Rotterdam (Museum Boymans van Beuningen, inv. nr. 1256) die op een lichte, warme basistoon werd aangevat. Het verschil tussen afgewerkt en onafgewerkt wordt ook mooi geïllustreerd in de beroemde Fragonard-kamer in de Frick Collection in New York. Tegenover de fijne detaillering en de geraffineerde en rijk geschakeerde tonaliteiten van *De achtervolging*, *De ontmoeting*, *De liefdesbrieven* en *De gekroonde minnaar* (inv. 15.1.45 - 15.1.48) vinden we in dezelfde ruimte een reeks doeken in monochrome en weinig contrastrijke bruinroze tinten: *Dromerij*, *Triomferende liefde*, vier taferelen met cupido's en *Stokrozen* (inv. 15.1.49 - 15.1.55).

³⁷⁵ Voor de iconografische betekenis van de reeks verwijzen we naar Evers 1943, pp. 306-314, naar het basisartikel van Jost 1964, aangevuld met de studies van Descheemaeker 1989 en Van Hout 2001. De voorbereidende olieverfschetsen voor de reeks en hun relatie tot de grote schilderijen werden uitvoerig besproken door Müller Hofstede 1969 en bovenal door Held 1980.

³⁷⁶ Voor de vermelding van de reeks in de *Specificatie* van 1640, zie Muller 1998, pp. 144-145. Het document uit 4-5 november 1655 werd gepubliceerd in Duverger, 7, pp. 172-173, doc. nr. 2032. Joshua Reynolds opmerkingen over de *Veldslag* in Florence werden gepubliceerd in Cotton 1859, p. 14: “[Hendrik IV] is represented riding on a bay horse, with lightning in his hand, striking another, who is riding on a white horse, and forms the principal light. The figure on the white horse is painted very light, so as not to break the mass; and between the horse’s head and legs there is a light figure introduced, not to spoil the form of the mass. The King makes a dark mass; behind him two dark figures to carry off the mass of dark gradually.” Dat ook de befaamde pastelliste Rosalba Carriera de twee Florentijnse doeken als onvoltooid aanzag, lezen we in het *Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721, publié en italien par Vivanelli*, ed. Alfred Sensier, Paris, 1865, p. 124: “Aout 1720. Notes. ... La galerie des offices à Florence possède la grande ébauche de la Bataille d’Ivry et celle du Triomphe de Henry IV qui devoient occuper les principales places de la galerie projetée. ...”

³⁷⁷ Zie *Rubensbulletijn* V, 1897, pp. 216-220.

³⁷⁸ Zie Jost 1964, pp. 175-184.

³⁷⁹ Zie Altamura 2001, noot 2.

³⁸⁰ In mijn artikel uit 2001 over de Hendrik IV-reeks toonde ik aan dat de achtergrond van de het veldslagtafereel in het Rubenshuis teruggaat op Frans Hogenbergs prent van de slag bij Ivry en niets te maken heeft met Hendriks belegeringen van Parijs. Tot dusver dacht men dat deze veldslag was afgebeeld op het grote, (wellicht eerder allegorisch op te vatten) schilderij in Florence, dat ik hier vermeld onder de voorlopige werktitel *Hendrik IV als Overwinnaar (?)*.

³⁸¹ De oorspronkelijke toestand van het schilderij vinden we terug in Evers 1943 onder afbeelding 328. Een opname van vóór de verminking bevindt zich in de fotodocumentatie van het Rubenianum in Antwerpen.

³⁸² Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, inv. nr. 464; Held 1980, nr. 89.

³⁸³ Müller Hofstede 1969, p. 460.

³⁸⁴ München, Alte Pinakothek, inv. nr. 7307. Zie Von zur Mühlen 2000, pp. 184-185. Von zur Mühlen beweert verder dat Hendrik IV niet de ruiter is op het witte paard (A5), maar wel de vechtende figuur in het midden van de compositie (A9). Deze is “readily recognisable by virtue

of his unmistakable profile and his pointed beard". Deze bewering lijkt mij weinig waarschijnlijk, omdat de koning in de andere schilderijen van de reeks een rol speelt, die voldoet aan de regels van het decorum (dit is niet het geval met figuur A9) en omdat de middelste figuur in tegenstelling met de ruiter op het witte paard (helm met vederdos, sjerp) geen enkel insigne van hoge rang draagt. Het feit dat Hendrik IV een gebogen neus had en een puntige baard, betekent niet dat alle mannen met een dergelijk profiel Hendrik IV moeten voorstellen.

³⁸⁵ Madrid, Museo del Prado, inv. nr. 3137.

³⁸⁶ Londen, Wallace Collection, inv. nr. P 522, Held 1980, nr. 83.

³⁸⁷ Bayonne, Musée Bonnat, inv. nr. 998, Held 1980, nr. 84.

³⁸⁸ New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1942, 42.187, Held 1980, nr. 85.

³⁸⁹ Madrid, Prado, inv. nr. 1698; Jaffé, nr. 844. Voor de invloed van Rubens' Eucharistiereeks op het compositieschema van de Hendrik IV-reeks, zie De Poorter 1978, onder meer nr. 11b, p. 330.

³⁹⁰ Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 7442. Jaffé, nr. 838.

³⁹¹ Kingston Lacey, Bankes Collection, Jaffé, nr. 58.

³⁹² Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 3461; Jaffé nr. 261.

³⁹³ Bayonne, Musée Bonnat, inv. nr. 997. Held 1980, nr. 82; Jaffé 1989, nr. 953.

³⁹⁴ Hoewel alles erop wijst dat de schets in Bayonne aan de basis ligt van het schilderij in Florence, ben ik er niet helemaal van overtuigd dat deze schets ook autograaf is. De toetsen zijn vrij aarzelend aangebracht, de contouren verlopen niet altijd even vloeiend en de vormen zijn weinig trefzeker neergezet. Bestaat de mogelijkheid dat Rubens een medewerker heeft opgedragen om een compositie samen te stellen op basis van bestaand studiemateriaal?

³⁹⁵ Evers 1943, p. 311. De schets bevindt zich in de Nelson-Atkins Gallery of Art te Kansas City (inv. nr. 55-40), Held 1980, nr. 47; Jaffé, nr. 687.

³⁹⁶ Parijs, Petit Palais (Collection Dutuit, inv. nr. 996, Held 1980, nr. 262; Jaffé nr. 539.)

³⁹⁷ Dezelfde turbulente houding komt voor in de *Boreas en Orytheia* uit de Weense Akademie (Jaffé, nr. 298).

³⁹⁸ München, Alte Pinakothek, inv. nr. 326; Jaffé, nr. 273.

³⁹⁹ Het witte steigerende paard komt ook voor op de olieverfschets van de *Leeuwenjacht* in de National Gallery te Londen (Held, nr. 298; Jaffé, nr. 332).

⁴⁰⁰ Een gelijkaardige formule van een naakte man als repoussoir-figuur werd door de kunstenaar ook toegepast in de *Juno en Argus* te Keulen (Jaffé, nr. 142).

⁴⁰¹ Londen, British Museum, inv. nr. Oo.9-18. Held 1986, nr. 142.

⁴⁰² Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, inv. nr. 26383; Held1986, nr. 143.

⁴⁰³ Van de Wetering 1997, p. 98, noot 48.

⁴⁰⁴ Dit onderzoek gebeurde door Susanna Conti van het Opificio Pietre Dure in Florence. Zie Altamura 2001, p. 49-50.

⁴⁰⁵ Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 163 (Jaffé 1108).

⁴⁰⁶ Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, Florence, Fortezza da Basso; Scheda S.15. Monsternames door F. Ciani en C. Rossi, augustus-september 1993, waarvan enkele afgebeeld in *Rubens agli Uffizi. Il restauro delle storie di Enrico IV*, Florence, 2001, kleurplaat III, detailfoto's III-VIII.

⁴⁰⁷ (zie noten 12-15).

⁴⁰⁸ Dergelijke sporen van een plamuurmes werden aangetroffen in röntgenopnamen van de *Triomf*: zie Altamura, 2001, fig. 6. De handeling waarbij de *imprimatura* met een mes op het doek wordt aangebracht is ook waarneembaar op tal van röntgenbeelden van schilderijen van Titiaan (zie *Titian, Jacopo Pesaro being presented by Pope Alexander VI to Saint Peter*, Antwerpen 2003, fig. 26) en Velázquez (zie Garrido Perez 1992).

⁴⁰⁹ Zie Altamura 2001, p. 51.

⁴¹⁰ Zie Duverger 1984-2004, 1993, pp. 172-3, doc. Nr. 2032

⁴¹¹ Zie Van Hout 2001.

⁴¹² De doeken in Antwerpen en Göteborg werden bestudeerd met behulp van infraroodreflectografie door Arnout Balis en Nico Van Hout. Het schilderij in München werd bestudeerd met infrarood in het Doerner Institut te München. Dit onderzoek gebeurde door V. Poll-Frommel en J. Schmidt. Ik kon het verslag van dit onderzoek inkijken.

⁴¹³ Zie Van Hout 2001, p. 28. Het topografisch gedeelte van het doek te München ziet er op foto's heel anders uit dan de achtergronden op de schilderijen te Göteborg en Antwerpen. In het genoemde artikel suggereerde ik dat deze partij door Pieter Meulener geschilderd kon zijn (p. 39, noot 56). Pas tijdens nader onderzoek te München in augustus 2001 (waarbij ik gebruik kon maken van een steiger) werd mij duidelijk dat het levendige karakter van de achtergrondpartij volledig op rekening komt van Rubens, die het aandeel van Snayers doortastend retoucheerde.

⁴¹⁴ Zie noot 369. De oude zwart-witfoto in het Rubenianum te Antwerpen reproduceert de niet ingekorte toestand van het Antwerpse schilderij, maar geeft geen uitsluitsel over de inbreng van de meester in de (nu spoorloze) bovenste helft van het werk.

⁴¹⁵ Zie Descamps 1753-63, I, p. 310: “Les tableaux de ses Elèves qui ont été retouchés, sont aisés reconnoître; on n’y trouve pas les transparents dont ce grand Peintre tirait si bien parti...”

⁴¹⁶ In heel wat gevallen geeft Panneels zelfkritiek bij de kopieën, die hij maakte: bij de ene kopie is de *omtreck* al beter geslaagd dan bij de andere. Zie Garff en de la Fuente Pedersen 1988, cat nrs. 2, 3, 9v, 27, 53, 90, 92, 98, 114, 115, 156, 184, 204, 210, 213 en 215. Daaruit blijkt dat Rubens’ medewerkers werden aangezet tot nauwgezetheid. We herinneren aan het feit dat Carducho (1633, bijlage XIX) waarschuwde tegen “corromper los porfiles”.

⁴¹⁷ Het gebruik van een *graticula* wordt vermeld in de schilderpraktijk van de Romeinse schilder G.A. Canini (zie Beal 1984, p. 245). Rubens zelf spreekt over deze schaalwijzigingstechniek in een brief van 23 april 1624 (zie Magurn 1955, nr. 57, p. 97).

⁴¹⁸ Het gebruik van wit (kleermakers)krijt wordt vermeld bij Vasari 1568 (bijlage IX), en bij Pacheco 1649 (bijlage XXIV). Deze laatste auteur vermeldt dat het overbrengen van composities op erg groot formaat gebeurt met behulp van een lange stok, waarop een krijtje werd bevestigd. Een lijst met schilderijen die aanlegtekeningen in wit krijt afbeelden wordt gegeven in bijlage LXII.

⁴¹⁹ Zie bijvoorbeeld de *Studie voor een Veldslag* in het Courtauld Institute te Londen, gereproduceerd in [A. Seilern], 1969, pp. 103-104, nr. 65, pls. CXXV-CXXVI.

⁴²⁰ Infraroodonderzoek door A. Balis en N. Van Hout in 1994 met behulp van een Hamamatsu C-2400 camera met PbO-PbS composiet infrarood vidicon. Als objectief werd een 55 mm; f. 2,8 Micro-Nikkor gebruikt. De filter was een Kodak Wratten 87c.

⁴²¹ zie noot 413.

⁴²² Goulinat 1922, p. 226: “Deux manières de procéder sont probables chez Rubens. L’emploi de la grisaille comme ébauche, à la manière des Vénitiens, est évident dans un certain nombre de grandes toiles. On en a la preuve à Florence, avec le ‘Hendrik IV à la bataille d’Ivry’. Ce tableau faisant partie d’une série de compositions destinées à illustrer la vie de Hendrik IV, est resté inachevé, et montre clairement la méthode: ici Rubens exécute, ou fait exécuter son ébauche en blanc et noir d’après son esquisse, cherchant ses groupements sans fatiguer la coloration. Il mène ainsi son œuvre jusqu’au moment où elle se tient dans son ensemble; puis, il reprend en pleine couleur, par morceau et définitivement. Ce mode d’exécution le rapproche davantage de Véronese que de Titien qui semble n’avoir employé le blanc et le noir que pour ses portraits.”

⁴²³ Een donkergrijs laagje, dat bovenop de grijze *imprimatura* ligt en onder het blauwe glacis, kan worden aangeduid in een sample (zie Ciatti et al. 2001, p. III, kleurenplaat V-VI)

⁴²⁴ Ondermeer de monochrome bozzetti met de *Annunciatie* (Oxford, Ashmolean Museum, inv. nr. 383, Held 1980, nr. 17; Jaffé nr. 645), de *Kroning van de Maagd* (Rotterdam, Museum Boymans

van Beuningen, inv. nr. 2416; Held 1980, nr. 22; Jaffé, nr. 596) en de *Verrijzenis van Christus* (Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. nr. 1736; Held 1980, nr. 24; Jaffé, nr. 581).

⁴²⁵ Het schilderen met grote penselen en kwasten tijdens het begin van het schilderproces werd aangeraden door Corneille 1684 (zie bijlage XL, p. 51)

⁴²⁶ 2,5 cm: penseellijnen in de voet en de hiel van de gevallen man (V12); licht pasteuze verfbaan in het hoofd van figuur V16; het rechter voorbeen van figuur M10. 1,5 cm: (tussen V4 en V7) de breedte van de fel lichtgele pasteuze hoogsels ter aanduiding van de achtergrond rond de rode vlag tussen V4 en V7; het roze verfhoogsel op de neusbrug van figuur V26; de witte verfbanen van het textiel van figuur V19; hoogsels in het rechterachterbeen en kuit van, paard M4; lichthoogsels in het harnas, links van figuur M3. 1 cm: het lichtgele hoogsel boven het achterbeen van paard V3; het witte hoogsel onder de rode broek van de soldaat tussen figuren M3 en M5; een wit hoogsel in de pofmouw van figuur M3. 0,5 cm: de donkerbruine contour van de voet van Hendrik IV(V14); een rode lijn ter correctie van de hand van figuur V4, die het vaandel vasthoudt evenals de bruine vingercontouren van de hand, die het vaandel wil grijpen; hoogseltjes in de haren en voorhoofd van het witte paard V10.

⁴²⁷ Zie Jaffé 1989, nr. 41, p. 154.

⁴²⁸ Zie Petry 1990.

⁴²⁹ Zie Plesters 1983, pp. 39-49.

⁴³⁰ Zie Eastlaugh 2002. en Jaffé 2003, p. 15, fig. 13.

⁴³¹ Eastlaugh 2002, plate 7-8.

⁴³² Eastlaugh 2002, tabel AI.3.

⁴³³ Zie het *Bulletin KIK*, XXIV, 1992, dat helemaal is gewijd aan het onderzoek en de restauratie van Rubens' *Kruisoprichting*.

⁴³⁴ Ibidem, p. 64.

⁴³⁵ Zie Schaefer en Saint-George 2004.

⁴³⁶ Schaefer en Saint George 2004, p. 35.

⁴³⁷ Infraroodonderzoek, uitgevoerd door Adri Verburg en Nico Van Hout in 2002 en 2005.

⁴³⁸ Paneel, 40,5 x 52,5 cm; inv. nr. 515. Zie tentoonstellingscatalogus Wenen, 1977, p. 62, nr. 11.

⁴³⁹ Zie tentoonstellingscatalogus Wenen, 1977, pp. 69-70.

⁴⁴⁰ Zie Held 1980, nr. 421.

⁴⁴¹ Held 1980, nr. 421 en Held 1986, nr. 61.

⁴⁴² Lees P.P. *Rubens. Des Meisters Gemälde* (ed. R. Oldenbourg), p. 461 en Poll-Frommel, Renger en Schmidt 1993.

⁴⁴³ Zie Verougstraete-Marcq en Van Schoute 1983-85.

⁴⁴⁴ Zie tentoonstellingscatalogus Wenen, 1977, p. 90: “Mantel und Harnischröckchen sind sehr kursorisch gemalt, die Partie um Degengriff ist in der Untermalung stehengeblieben.”

⁴⁴⁵ Zie Jaffé, 1957, p. 376, noot 13.

⁴⁴⁶ Zie Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais, 1, 1995, pp. 18-28.

⁴⁴⁷ Zie Piel 1993.

⁴⁴⁸ Gerard Seghers, *Judith en Holofernes*, Rome, Palazzo Corsini, Galleria Nazionale d'Arte Antica, inv. nr. 441.

⁴⁴⁹ Zie Verloo 1999-2000.

⁴⁵⁰ Idem, p. 164, illustratie 19 (KLE 585).

⁴⁵¹ Kelch 1978, p. 92, afb. 71.

⁴⁵² Downes 1980, p. 130.

⁴⁵³ Zie Vergara et al. 2004, pp. 145-154.

⁴⁵⁴ Zie Martin 1970, pp. 116-125 en Roy 1999.

⁴⁵⁵ Zie Beresford en Waterfield 1995.

⁴⁵⁶ Zie Buck 1973, pp. 32-53; Feller 1973 en Keisch en Callahan 1973.

⁴⁵⁷ Zie Brown 1996, p. 120.

⁴⁵⁸ Held 1980, nr. 333.

⁴⁵⁹ Kassel, Staatliche Gemäldesammlungen, nr. GK 87.

⁴⁶⁰ Zie Pohlen 1985, p. 201, nr. 11. Voor de gravure, zie ook Bodart 1977, p. 85, nr. 159.

⁴⁶¹ British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. nr. Gg.2-234. J.S. Held, *Selected Drawings*, p. 161, nr. 235.

⁴⁶² Gedetailleerd uitgewerkte olieverfontwerpen die Rubens maakte voor prenten zijn ondermeer Held, *Oil sketches*, cat. nrs. 294, 295, 304, 305, 306, 307, 320, 332, 336, 345, 351 en 390.

⁴⁶³ Fisher 1980-81, pp. 21-37.

⁴⁶⁴ Martin 1970, pp. 153 e.v.

⁴⁶⁵ Zie Brown 1996, p. 91 en p. 93, fig. 92.

⁴⁶⁶ Zie tentoonstellingscatalogus *The Princes Gate Collection*, Londen, 1981, p. 60, cat. nr. 83.

⁴⁶⁷ De prent, die Schelte à Bolswert naar het schilderij sneed en de atelierrepliek in het Rubenshuis te Antwerpen doet vermoeden dat het Weense schilderij vooral langs de linkerzijde en de onderkant werd ingekort. De Antwerpse atelierrepliek is overigens gedetailleerder uitgewerkt dan het origineel.

⁴⁶⁸ Zie tentoonstellingscatalogus Wenen, 1977, p. 132.

⁴⁶⁹ Adler 1982, nr. 42, p. 143.

⁴⁷⁰ Zie Held 1986, nr. 193-194; British Museum, inv. nr. 1885.5.9.50.

⁴⁷¹ Alpers 1995 beweert onterecht dat het schilderij tot stand kwam zonder ondertekening. De dunne lijntjes kan men op heel wat dun geschilderde plaatsen reeds met het blote oog bespeuren. Met behulp van infraroodonderzoek kon de fijne ondertekening deels worden gedocumenteerd.

⁴⁷² "...Yet the treatment of the landscape is difficult to associate with Rubens' manner of painting at any time, and though it may be strange in a composition to which Rubens evidently gave much thought, the possibility that parts of it were painted by an associate should not be rejected lightly" (Held 1986, *ibidem*). Eenzelfde opinie werd verkondigd door Glück 1933, p. 94.

⁴⁷³ Enkele bedenkingen bij de genese van dit werk werden door mij gepubliceerd in 'Rubens and deadcolouring: some remarks on two unfinished paintings', in Vlieghe, Balis en Van de Velde 2000, pp. 279-288.

⁴⁷⁴ Zie Vlieghe 1972-1973, p. 110-115, nr. 73, fig. 125. In de hemelpartij wordt Christus geflankeerd door de patroonheiligen van deze abdij, namelijk Petrus en Paulus. Toch blijft de link van dit schilderij met Affligem problematisch, want blijkbaar werd het nooit verkocht tijdens Rubens' leven. Pas in 1641, na de dood van de schilder, schonk Hélène Fourment het schilderij aan Gaspar de Crayer. De *Mirakelen van de Heilige Benedictus* vond zijn weg uiteindelijk toch naar de abdij van Affligem: in een brief, gedateerd 14 oktober 1777, beschreef de provoost van de abdij, Beda Regaus, het werk als 'eene schetse'. Zes jaar eerder zag J.F.M. Michel het doek ('une esquisse') eveneens in de abdij.

⁴⁷⁵ Held 1980, nr. 239.

⁴⁷⁶ M. E. Wieseman in Greenwich/ Berkeley/ Cincinnati 2005, nr. 24, pp. 184-187.

⁴⁷⁷ Vlieghe observeerde dat "only the figures are fully worked up, especially the faces. The clothing is clearly unfinished and some details are very sketchy: the stool, the whole background with the column, and the arms of the youngest child. The pet bird between Clara-Johanna and Frans is also very curiously sketched. Below the right of the picture, can be seen the arms of a small child running towards the mother – undoubtedly Isabella-Helena, who was born in 1635" (Vlieghe 1987, 2, nr. 99, pp. 95-97).

⁴⁷⁸ Checa Cremades 1998.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 38, fig. 9, verfmonsters A-1, A-3 en p. 45. De verfcoups maken duidelijk dat een eerste dunne opzet (met een dikte van 25 μ) in loodwit, ijzeroxide en organisch zwart werd gevolgd door een drietal verflagen (150 μ samen) met loodwit, ijzeroxide en organisch zwart in onderling wisselende samenstelling. Wellicht werden de lagen al aangebracht wanneer de

vorige laag nog niet helemaal droog was. Het finale loodwit-hoogsel (15 μ) werd eveneens nat in nat aangebracht.

⁴⁸⁰ Toulouse, Musée des Augustins, inv. nr. MPR 3375; Jaffé, nr. 1366. Zie Judson 2001, nr. 36., pp. 137-146. Het schilderij sierde ooit het hoogaltaar van de Capucijnenkerk te Antwerpen. “So verhaelt wordt”, schrijft J. de Wit in *De kerken van Antwerpen*, “soude dit sijn laeste stuck sijn geweest; want bij sijn overlijden was dit nogh niet geheel volmaectt en soude naer sijn doodt door een andere hant voltrocken sijn geweest” (II, fol. 15v). Zie Renger 1977-78, p. 302:

“Bekanntermassen nimmt im Spätwerk der eigenhändige Anteil auch bei den grossen Altarwerken wieder zu. Hierfür war das Altarbild der Antwerpener Kapuzinerkirche ... ein überzeugendes Beispiel. Das Bild ist auffällig ungleichmässig in der Ausführung: Randzonen sind schwacher durchgearbeitet als die Mitte. Es scheint jedoch dass das Bild nicht ganz vollendet war; ausserdem dürfte es stark verputzt sein. Viele lasuren sind nur noch in Spuren sichtbar.”

⁴⁸¹ De infraroodfoto's van dit schilderij (nrs. 21772-21787) werden door het Laboratoire de Recherche des Musées de France niet vrijgegeven. De onderzoeksresultaten van dit schilderij, dat ik slechts van reproducties ken, zullen binnen afzienbare tijd worden gepubliceerd in de catalogus van de Vlaamse en Nederlandse meesters van het Musée des Augustins. Dit werd mij door de auteur van de catalogus, David Fiozzi, medegedeeld tijdens een gesprek op 7 mei 2000.

⁴⁸² Zie Kelch 1978, pp. 29-36. Infraroodfoto's afbeeldingen 20 en 22.

⁴⁸³ Zie Burchard en d'Hulst 1963, p. 247; Kelch 1978, pp. 73-79; Held 1986, nr. 288.

⁴⁸⁴ Zie Bauer 1983, p. 21: “Whether monochrome, partially monochrome, or a combination of the ground or *imprimatura* and thin layers of color, the underpainting established, in chiaroscuro or tentative color, the broad value relationships of the composition in keeping with the paramount aim of unified colors governed by an external light source. Thus the *abbozzato* represented the conclusion of the artist's preparation and as such has been opposed to the *schizzo* which commenced it.”

⁴⁸⁵ Zie Klessmann 1965.

⁴⁸⁶ Kelch 1978, p. 54, afb. 42.

⁴⁸⁷ Zie Kopelman 1983, pp. 381-386.

⁴⁸⁸ Zie Held 1980, cat. A 18, pp. 633-634; Adler 1982, nr. 46, pp. 149-150 en Balis 1986, p. 34, noot 55 en p. 236.

⁴⁸⁹ Zie Kamba 1994.

⁴⁹⁰ Brief, gedateerd 24 mei 1603, Rooses en Ruelens 1887-1909, I, XXXI, pp. 144-146; Magurn 1955, nr. 8, pp. 32-34. Tijdens het relaas over het moeilijke transport van een lading schilderijen

doorheen het Spaanse binnenland die door de aanhoudende regenval bedorven werd, vernemen we hoe zorgvuldig de werken nochtans verpakt waren, namelijk in tinnen koffers, omwikkeld met in olie gedrenkte doeken en beschermd door houten kisten. Als gevolg van de extreme vochtigheid waren de verflagen van de doeken gaan zwellen, opstuwen en afschilferen, waardoor de kunstenaar niet anders kon dan ze vervangen door nieuwe schilderijen.

⁴⁹¹ Brief, gedateerd 2 februari 1608, Rooses en Ruelens 1887-1909, I, CVIII, pp. 403-405; Magurn, nr. 17, pp. 42-43. Onvoorziene lichtreflecties, die de zichtbaarheid van zijn prestigieuze altaarstuk in de Chiesa Nuova te Rome verstoorden, hebben Rubens ertoe aangezet om vervangstukken te schilderen op absorberende leisteen.

⁴⁹² Brieven aan Sir Dudley Carleton, gedateerd 20 en 26 mei 1618, Rooses en Ruelens 1887-1909, II, CLXX, pp. 161-162 en CLXXV, pp. 174-175; Magurn 1955, nrs. 30 en 31, pp. 63-66. Aan zijn (ongeduldige) opdrachtgever schrijft de kunstenaar over de noodzaak om voltooide schilderijen te laten drogen op spanramen, vooraleer men ze kan oprollen en verzenden. Deze handeling bestaat in het vijf à zes dagen blootstellen van de werken aan het volle zonlicht.

⁴⁹³ Brief, gedateerd 15 februari 1639, Magurn 1955, nr. 245, p. 411.

⁴⁹⁴ Brief, gedateerd 28 april 1618, Magurn 1955, nr. 28, p. 59.

⁴⁹⁵ Brief, gedateerd 20 juni 1631, Magurn 1955, nr. 220, p. 373.

⁴⁹⁶ Brief, gedateerd 27 april 1619, Rooses en Ruelens 1887-1909, II, CLXXXV, p. 213; Magurn 1955, nr. 37, p. 70.

⁴⁹⁷ Brief, gedateerd 17 augustus 1638, Rooses en Ruelens 1887-1909, VI, DCCCLXI, pp. 222-223; Magurn 1955, nr. 244, p. 410.

⁴⁹⁸ “Ten tweeden dat den voors. Sr. Rubbens de teekeninge van alle de voors. 39 stucken sal gehouden sijn met syn eyghen handt in ‘t Cleyne te maken, ende door Van Dyck mitsgaders sommige andere syne disipelen soo int groot te doen opwerken, ende volmaken als den heysch van de stucken ende van de plaetsen daer s’ingeset moeten worden wesen sal, ende belooft hier in syne Eere ende Conscientie te quyten, in der Vuegen dat hij met syn Eyghen handt in de selve volmaken sal ‘t gene men bevinden sal daer aen te gebreken.” Een kopie naar een kopie van dit contract wordt bewaard in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel (MS. 5730, fols. 32-34). Zie Martin 1978, pp. 213-214.

⁴⁹⁹ Carducho 1633, p. 133 (zie bijlage XIX).

⁵⁰⁰ Zie Rooses [1897-1910], 5, pp. 216-222. Het speciëren van het aandeel van een kunstenaar binnen een opdracht werd wel vaker contractueel bepaald. In een notarisakte van 27 januari 1627 verbindt de schilder Adam de Coster zich ertoe om schilderijenhandelaar Jehan van

Mechelen zes schilderijen te leveren, “entièrément faictes de sa main propre sans que quelcque aultre personne ont mis la main à icelles.” (Duverger, I,3, pp. 10-11, doc. nr. 598)

⁵⁰¹ Zie Michel 1771, pp. 146-147. De anekdote werd ook gereproduceerd in ‘A Journey to Flanders and Holland’ in *The Literary works of Sir Joshua Reynolds*, Londen, 1852, II, p. 153.

⁵⁰² Neeffs en Coninckx 1891, pp. 109-114. Facsimile gereproduceerd in Smith, II, p. 44.

⁵⁰³ Zie Rooses 1892, III, p. 290.

⁵⁰⁴ Zie Seidlitz 1887, p. 111 (zie bijlage XVII). De vraag blijft of deze ondertekening met wit dan wel met zwart krijt werd aangebracht. In dezelfde negatieve bewoordingen laat Van Mander zich uit over de schilder Gillis Coignet (fol. 262r., zie bijlage XV).

⁵⁰⁵ F.-X. de Burtin, I, pp. 156-158.

⁵⁰⁶ Zie Balis 1994.

⁵⁰⁷ Balis 1994, pp. 102-107.

⁵⁰⁸ Balis 1994, p. 101.

⁵⁰⁹ *Het Huwelijk van Constantijn en Fausta en van Constantia en Licinius, Het Embleem van Christus verschijnt aan Constantijn, Het instorten van de Milviaanse brug en de dood van Maxentius, De triomfantelijke intrede van Constantijn in Rome, De doop van Constantijn, Constantijn verslaat Licinius en Roma Triumphans* (Held 1980, nrs. 39, 40, 42, 43, 45, 47 en 51).

⁵¹⁰ *Het labarum, De trofee opgehouden voor Constantijn, Constantijn draagt het bevelhebberschap van de vloot over aan zijn zoon Crispus, Constantijn aanbidt het Ware Kruis, De stichting van Constantinopel en De dood van Constantijn* (Held 1980, nrs 41, 44, 46, 48, 49 en 50).

⁵¹¹ Von Sonnenburg 1979, I, p. 20.

⁵¹² Voor de ontwikkeling van de olieverfschets zie Wescher 1960; Klessmann et al., 1984.

⁵¹³ Voor bladen naar Italiaanse meesters die Rubens retoucheerde, verwijzen we naar Wood, 2002.

⁵¹⁴ Zie Held 1986, p. 27. De auteur beweert dit op basis van het feit dat wanneer er bladen zijn die aan beide zijden werden betekend, de onderkant van de tekening op de voorkant meestal samenvalt met de bovenkant van de tekening op de achterkant. Met andere woorden: Rubens draaide het blad verticaal in plaats van horizontaal. Bij dit argument gaat de auteur er misschien onterecht van uit dat schetsboeken nooit langs de korte zijde gebonden kunnen zijn.

⁵¹⁵ Zie Held 1986, cat. nrs. 58, 62, 63, 71, 99, 101, 104, 135 en 184. Een groot aantal van deze ‘crabbellinge’ van Rubens vinden we terug in de sterfhuisinventaris van Erasmus Quellinus van 7 November 1678 en 22, 24 en 27 maart 1679: zie Duverger 1984-2004 1,10, p. 359-369.

⁵¹⁶ Zie Held 1980, p. 3-6. Rubens maakte dergelijke krabbelingen op een 25-tal olieverfschetsen (Held, nrs. 93, 102, 111, 113, 120, 121, 123, 126, 128, 134, 137, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 259, 266, 334, 348, 379, 420, 423).

⁵¹⁷ Een dergelijke middellijn vinden we ook terug in de ontwerpschets voor de titelpagina van Gevartius' boek over de *Blijde Intrede* (Held 1980, nr. 306). Verticale en horizontale afbakeningslijnen en middellijnen in een droog zwart tekenmedium treffen we verder aan in haast alle schetsen voor de Torre de la Parada (Held 1980, nrs. 167-220). Wellicht dienden deze lijnen om de diverse composities te begrenzen. Vermoedelijk schilderde Rubens de schetsen op een aantal grotere panelen, die nadien werden verzaagd (misschien als gevolg van de taakverdeling bij het uitvoeren van de grote schilderijen door andere meesters of misschien als gevolg van de erfenisregeling na de dood van de hertog van Infantado in 1841, de eigenaar van de hele reeks). Heel uitzonderlijk gebruikte Rubens voor deze afbakeningslijnen ook rood krijt (Held 1980, nrs. 80, 221, 227, 273 en 274). Ovalen krijtlijnen zijn op te merken in een ontwerp voor een zilveren schaal en het ontwerp voor het Whitehall-plafond (Held 1980, nrs. 133 en 306).

⁵¹⁸ Studie van de ondertekening op de *Voor- en Achterzijde van de Muntboog* in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (Jaffé 1160-1161) met behulp van een stereomicroscoop leert ons dat de ondertekening niet onder, maar op de imprimatura ligt. Een dergelijke vaststelling kunnen we ook maken met betrekking tot de ondertekende schetsen van de Achillesreeks. De verslagen van A. Boersma over de techniek van deze schetsen wijst in dezelfde richting (zie F. Lammertse, A. Vergara et. al. 2003, ondermeer de macro-opnames op pp. 130-131)

⁵¹⁹ Held 1980, nrs. 313, 418, 419.

⁵²⁰ Held, 1980, p. 9, noot 8: "A minor technical peculiarity, observed in seven examples, has so far eluded rational explanation. In each of these works one can notice albeit in subordinate places, some short and completely irregular marks, made at random, apparently with the wooden end of the brush (see nos. 75, 78, 113, 131, 203, 227, 259 and fig. 7). With Rembrandt, who, particularly in his youth, also employed the brush in this manner, the marks so produced make good sense as they break up shadowy areas and at the same time suggest form-defining lines. No such purpose can account for the marks in Rubens' sketches, and yet they appear to have been his own work as they must have been applied when the paint film was still fresh. Since they appear on shaded surfaces, they do create slight flickers of light which may indeed be all Rubens intended to achieve." De auteur zag enkele andere gevallen van inkrassingen over het

hoofd. We treffen ze ook aan op schetsen nrs. 61, 133, 170, 200, 203, 217 en 289 van Held's catalogus.

⁵²¹ Dit is het geval met de *Merode-triptiek* van de Meester van Flémalle in The Cloisters te New York (inv. nr. 56.70) de *Nood Gods*-triptiek van Quinten Metsijs in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen (inv. nr. 245-249) en de *Aanbidding door de koningen* van Pieter Brueghel de Oude in de National Gallery te Londen (NG 3556).

⁵²² Held 1980, nrs. 75, 78, 113, 131, 259, 289 en nrs. 170, 200, 203, 217, 227.

⁵²³ De strepige *imprimatura* werd in de literatuur over schildertechniek uitvoerig behandeld: Coremans en Thissen 1962; Buck 1973; Feller 1973, Von Sonnenburg 1979, I, pp. 77-100; Plesters 1983; Verougstraete-Marcq 1985 en Van Hout 2001.

⁵²⁴ Zie Held 1980, nrs. 7, 17, 22 en 24.

⁵²⁵ Een aantal olieverfschetsen van Otto van Veen kwamen tot stand op een grijze strepige *imprimatura*. Dit is het geval met een aantal schetsjes van *Deugden* in het Musée des Beaux-Arts te Rouen (inv. nrs. 970.2.1-970.2.6). Strepige imprimaturen treffen we ook aan op diens *Allegorie van de Jeugd* in het Nationalmuseum te Stockholm (inv. nr. NM 666) en op *David en Abigail* van Maerten de Vos in het Musée des Beaux-Arts te Rouen (inv. 953.10). Op de *Heilige Lucas schildert de Maagd* van De Vos in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (inv. nr. 88) valt met het blote oog eveneens een strepige *imprimatura* waar te nemen.

⁵²⁶ Vermoedelijk vindt de strepige *imprimatura* haar oorsprong in de olie-achtige isolatielaag, waaraan de Vroegnederlandse meesters soms pigmenten toevoegden. Op de *Kruisafneming* van Rogier van der Weyden in het Prado werd een isolatielaag aangetroffen die bestaat uit een mengeling van loodwit, vermiljoen en houtskoolzwart. Dit resulteerde in een een transparante vleestint die de witte krijtgrond enigszins kleurde en de ondertekening liet doorschemeren (zie van Asperen de Boer, Van Schoute, Garrido en Cabrera 1983, p. 48). Het strepige of geborstelde karakter van de *imprimatura* wordt slechts bereikt met behulp van een stijve kwast of een spons. Donkerbruine en grijze strepige imprimaturen ontstaan in de zestiende eeuw wellicht gelijktijdig met de donkere oliegronden op doek. Door de keuze van de donkere pigmenten wordt het strepige karakter beklemtoond. Dergelijke imprimaturen werden ook gesignaleerd in werken toegeschreven aan de Meester van Flémalle (zie A. en P. Philippot 1963, p. 14, noot 1), Barend van Orley (zie Verougstraete-Marcq 1987, pp. 22-23) en Cornelis Ketel (te zien op diverse portretten in de tentoonstelling *Dynasties: Painting in Tudor and Jacobean England 1530-1630*, Tate Gallery, Londen, 1995).

⁵²⁷ Zie L. Kockaert 1992 en Plesters 1983.

⁵²⁸ Voor hulpmiddelen voor het reproduceren van paneelschilderingen, zie Dijkstra 1990, hoofdstuk 3, pp. 69-77 en Bomford 2002.

⁵²⁹ Zie Held 1980, cat. nrs. 349 en 350 - Jaffé 1989, nrs. 131-133, Logan en Plomp 2004, cat. nrs. 37-40.

⁵³⁰ *Studies voor een boerendans*, British Museum, inv. nr. 1885.5.9.50, Held 1986, cat. nr. 193-194.

⁵³¹ *Bulletin KIK*, XXIV, 1992, p. 126, afbeelding 55 met commentaar op p. 121.

⁵³² Deze tekening wordt bewaard in de verzameling Van Eeghen in Den Haag. Zie Logan en Plomp 2004, cat. nr. 38.

⁵³³ Logan en Plomp 2004, p. 11. Logan gaat er evenwel van uit dat de tekening sterk uitgewerkt is om te kunnen dienen als voorbeeld voor medewerkers. Ik denk dat ook Rubens zélf behoefte had aan studies naar levend model. Bovendien lijkt mij de man in rugaanzicht eigenhandig te zijn, net als de overige zones van het middenpaneel van de *Kruisoprichting*.

⁵³⁴ Kelch 1978, p. 54, afb. 42.

⁵³⁵ Specificatie 1640, nr. 89. Zie Muller 1989, p. 112.

⁵³⁶ Zie *Venere e Marte di Pier Paolo Rubens. Un intervento dell'Istituto Centrale del Restauro*, Genova, 1985, p. 19, fig. 3, p. 25, fig. 9, p. 31 en p. 51, fig. 29. Uit foto's, die werden genomen na vernisafname en voor retouche en die de paneelvoegen tonen, blijkt dat de furie pas nadien werd bijgeschilderd, tijdens de vergroting van het werk aan de rechter- en onderzijde, (de lichtere grondlaag en de dunne schilderwijze op de aangezette stukken verschillen optisch met de grondlaag en verflagen op het kernstuk).

⁵³⁷ Génard 1865, p. 80-81: "XX: Den vierentwintichsten Juny anno 1641 ontfangen van Sr. Philips le Roy de somme van vier duysent ende twee hondert guldenen eens, over vier stucken schildereye, te wetene *den peys vande Sabinen*, een stuck van Andromeda, eenen Hercules ende een ander stuck gedootverft voor den Coninck van Spaignien vercocht, comt ... 4200 gulden", en p. 82: "XXXIII. Van eenen gedootverfden doeck van *Onse Lieve Vrouwe*, ontfangen 12 gulden."

⁵³⁸ Génard 1865, p. 86: "XLVI. Item vercocht aenden heer Commis Maes, tot Brussel, de vier naevolgende stucken, noch nyet heel opgemaekt, te wetene een *Jachte van Adonis*, voor negenthien ponden vlems, comt in gulden 114", "XLVII. Noch een *Jachte van Satyrs ende nimphen*, voor thien ponden vlems, comt ... 60 gulden", "XLVIII. Een ander *Jachte van Atalanta*, sesse ponden vlems, comt ... 36 gulden", "XLIX. Ende eenen doeck begonst van een *Conversatie a la mode*, voor dry ponden vlems, comt in guldens de somme van ... 18." De inventaris maakt verder nog melding van een onvoltooide atelierrepliek: "LXXV. Item de voorgenoemde joncker Nicolaus Rubens syn insgelycx aengeschaft de

naevolgende copyen, te wetene ... LXXVIII. Een Susanna, onvolmaect, op doeck. 40 gulden” (p. 88).

⁵³⁹ Zie Duverger 1984-2004, XI, pp. 268-269, documenten 1466 en 4229 en Van den Branden 1883, II, p. 99. Cfr. noot. 476.

⁵⁴⁰ Génard 1865, p. 136: “CXV. Aen Sr. Jordaens voorhet opmaecken van twee schildereyen, die mede vercocht syn om naer Spaengien te seynden, te wetene eenen *Hercules* ende een *Andromeda*, comt ... 240 gulden.” Deze werken kunnen worden geïdentificeerd met de *Perseus en Andromeda* te Madrid (Prado, inv. nr. 1663, Jaffé, nr. 1402) en *Hercules en Antaens* te New York (privaat bezit, Jaffé, nr. 1376).

p. 137: “CXXVII. Aen Nicolaes de la Morlette, schilder, van dat hy de schildereyen vanden sterffhuysen versien heeft, dry hondert guldenen, waeraff de voorkinderen moeten tderdendeel draegen; dus comt hier ... 200 gulden.” En “CXXVIII. Aen Thomas van Ypere, betaelt negentich guldenen, voor dat hy int sterffhuys geschildert heeft, die hier worden vuytgetrocken ... 90 gulden.”

⁵⁴¹ Duverger 1984-2004, I, 5, inventaris nr. 1212, 15-22 oktober 1642, p. 31: “een groote Verryssenis van Rubbens onvolmaect op doeck, niet getekend wesende.” Eén van de weinige Rubenswerken, die eventueel aan een dergelijke omschrijving zouden kunnen beantwoorden (indien we de attributie in de boedelinventaris mogen geloven), is de tijdens WOII vernietigde *Verrijzenis van Lazarus* (263 x 196 cm), die zich in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn bevond (Jaffé, nr. 657). Op oude foto's lijkt dit schilderij evenwel in voltooide staat te verkeren.

⁵⁴² Uittreksel uit de inventaris van de meubilaire goederen van Adriaan Goltschmidt, 11 Januari 1658, Duverger, I, 7, p. 444.

⁵⁴³ Cornelis de Baeilleur, *Het Atelier van Rubens*, Florence, Palazzo Pitti, inv. nr. 798.

⁵⁴⁴ Ziloty 1941, p. 28-32.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 190.

⁵⁴⁶ Zie Wadam 1996. Mauritshuis inv. nrs. 234 en 254.

⁵⁴⁷ Zie Garrido Pérez, 1992, p. 48-49. De witte contourzones kunnen met het blote oog worden waargenomen en registreren nog duidelijker op röntgenbeelden. Dit is het geval met het *Portret van Don Carlos* (Prado, cat. 118, p. 128, fig. 2; p. 131, fig. 5), wiens benen en voeten met een dikke witte strook is omljnd. In het *Ruiterportret van de Conde-Duque de Olivarez* (Prado, cat. Nr. 1181, p. 310, fig. 2) werden de contouren van de staatsman eveneens met witte verf afgebakend. Met witte stroken omljnd is ook de *Zalige moeder Jerónima de la Fuente* (Prado, cat. Nr. 2873, p. 80, fig. 2). Het portret van *Pablo de Valladolid* (Prado, cat. 1189, p. 424, fig. 7) van zijn kant kwam tot stand op een lichte *imprimatura*. Het infraroodbeeld van dit schilderij toont dat de kunstenaar

hier donkere contourzones gebruikte om zijn model in de ruimte te plaatsen. Wellicht door het transparanter worden van de olieverflagen is een zwarte contourzone rond een kruik en een tinnen schotel op de voorgrond van *Los Borrachos* (Prado, cat.1170, ill. p. 166) zichtbaar geworden.

⁵⁴⁸ Een grote witte halo doemt bijvoorbeeld op rondom het hoofd van Ribera's *Democritus* in het Prado (cat. 1121). De zichtbaarheid van deze witte contourzone wordt vergroot doordat de donkere olieverflagen met de tijd transparanter zijn geworden. Ook veel later in de kunstgeschiedenis blijven contourzones menigvuldig opduiken. Witte contourzones treffen we bijvoorbeeld nog aan in de tekeningen van Egon Schiele, waar ze de kleur van het papier verheffen tot de huidtint van een naaktfiguur.

⁵⁴⁹ München, Alte Pinakothek, inv. nrs. 890, 306 en 891. Zie Renger 1990, pp. 36-39, 54 en 76-79. In tegenstelling tot de twee andere werken vertoont de *Val der Engelen* een grotere transparantie. In dit werk lijken de verflagen niet uitgebreid gedoodverfd te zijn.

⁵⁵⁰ Zie Millar 1977; Braham en Bruce-Gardner, 1988; Brown en Reeve, 'The Structure of Rubens's Landscapes' in Brown 1996, pp. 116-121. In het achtste hoofdstuk van dit laatste werk betoogt Brown dat Rubens' landschappen niet organisch groeiden (pp. 99-100). 'The completeness of the compositions and the freedom with which the paint is applied make it likely that the pictures were not made over a substantial period but in a single campaign of work,' aldus de auteur, die er verder op wijst hoe onconventioneel een dergelijk groeiproces in het ontstaan van zeventiende-eeuwse landschappen is. Brown vergeet daarbij dat de versmolten verflagen van Rubens' landschappen veelal erg dik en pasteus ogen en wellicht een complexere stratigrafie bedekken. Het organische groeiproces treffen we bovendien niet alleen in landschappen aan, maar ook in andere segmenten van Rubens' oeuvre.

⁵⁵¹ Zie K. Renger 1993 en 1994; Bisacca en De la Fuente 1998 en Van Hout 2000.

⁵⁵² Turijn, Galleria Sabauda, inv. nr. 347.

⁵⁵³ Zie Plesters 1983, p. 45 en plaat 5j.

⁵⁵⁴ Zie Van Hout, 2001, p. 17.

⁵⁵⁵ Eastlake 1869, II, p. 383.

⁵⁵⁶ In *De kerken van Antwerpen* [zonder paginering] vermeldt J. de Wit het hoogaltaar van de St.-Michielsabdijkerk te Antwerpen met "een stuck van de Aanbiddinge der Koningen, door P.P. Rubens geschildert, volgens overleveringe in 13 daeghen opgemaect". Dit verhaal werd overgenomen door Mensaert 1763, I, p. 256; Descamps 1769, p. 169 en Michel 1771, p. 80. Over het schilderij, dat zich nu in King's College te Cambridge bevindt, maar eertijds de kerk van de Leuvense Witzusters tooide, schrijft Michel (op p. 194): "ce tableau est légèrement

travaillé, la transparence des couleurs règne parmi toute la pièce, les groupes sont liés avec entendement, & les lumières gracieusement distribuées, les carnations ressentent la belle nature, cet ouvrage fut fini en huit jours, les honoraires de Rubens montèrent à 800 florins selon la quittance.” De prijs stemt alleszins niet overeen met wat Rubens in 1634 kreeg uitbetaald, namelijk 920 gulden (zie Rooses, III, p. 176).

⁵⁵⁷ Descamps 1769, I, p. 310: “Il semble que dans les tableaux de Rubens les masses privées de lumière ne soient presque point chargées de couleur: c’étoit une des critiques de ses ennemis, qui prétendoient que ses tableaux n’étoient presque qu’un vernis colorié, aussi peu durable que l’Artiste. On voit à present que cette prédiction étoit mal fondée. Tout n’avoit d’abord sous le pinceau de Rubens l’apparence d’un glacis; mais quoiqu’il tirât souvent des tons de l’impression de sa toile, elle étoit cependant entièrement couverte de couleur: Il a connu parfaitement celle qui n’altéroit ni la vivacité, ni la durée de l’autre.”

⁵⁵⁸ De Mayerne-manuscript, fol. 9v en 150. Zie Berger 1901, cap. 11 en 328; Van de Graaf 1958, nr. 121: in marge: “M. Rubens”, “N.B. Pour faire que vos couleurs s’estendent facilement, & par consequent se meslent bien, & mesmes ne meurent pas, comme pour les azurs: mais generalement en toutes couleurs, en peignant trempez legerement de fois a aultre votre pinceau dans de l’huile blanche de therebentine de Venise extraitte au baing M[arie]. Puis avec ledict pinceau meslez vos couleurs sur la palette” en nr 122: “Il Signor Caualliero Rubens a detto che bisogna che tutti i colorj siano presto macinati operando con acqua di ragia (i. cum oleo extracto ex bice molli & alba qua colligitur ex arbore picea, est boni odoris, & distillatur in Acqua instar Olej albi Therebentinae) che é migliore e non tanta fiera come l’oglio di spica).”